

Université de Montréal

Musique, parole et signification au siècle des Lumières

Par
Thierry Côté

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de docteur en philosophie

Août 2022

© Thierry Côté, 2022

Cette thèse intitulée

Musique, parole et signification au Siècle des Lumières

Présentée par

Thierry Côté

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Christian Leduc

Président-rapporteur

Daniel Dumouchel

Directeur de recherche

Nathan Martin

Membre du jury

Frédéric de Buzon

Examineur externe

Table des matières

Table des matières

Table des matières	3
Résumés et mots-clés.....	8
Remerciements	9
Liste de signes et des abréviations.....	10
Liste des tableaux et figures.....	11
Introduction générale.....	13
1^{ère} partie : Le corps musical et la machine sonore.....	19
Chapitre 1 – De l’harmonie du monde à la machine sonore : le paradigme cartésien	20
Introduction - Dimensions de l’héritage cartésien.....	20
A- Le paradigme pythagoricien.....	22
La musique comme science mathématique.....	22
Une cosmologie musicale.....	24
Une théorie spéculative des effets.....	25
B- Le paradigme cartésien	27
La musique comme objet sensible : de l’harmonie du monde à la machine sonore.....	27
Le statut du calcul et du nombre.....	29
Plaisir et proportion.....	31
L’acoustique et la coïncidence des coups.	32
Limites de l’explication mécaniste.	34
L’ordre classique de la représentation et la fin des ressemblances musicales.....	36
Facilité et variété.....	39
Chatouillement et dissonance.....	40
Définir et justifier la passion : du chatouillement aux émotions intérieures.....	43
Conclusion du chapitre 1.....	46
Chapitre 2 – Rameau – L’oreille musicienne au cœur de la machine sonore.....	48
Introduction : Rameau – un « cartésianisme esthétique » ?	48

Revue de littérature	48
Position personnelle, thèse et plan du chapitre	50
A- Raisonner la musique : le Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels (1722).....	53
Expérience et raison : la recherche d'un principe.....	53
Le monocorde : source idéale ou centre harmonique ?	55
Les structures élémentaires de l'harmonie.....	57
Le mouvement musical : dissonance et cadence	59
B- Le tournant acoustique de la théorie.....	65
Le geste inaugural de Joseph Sauveur.....	65
Rameau et l'acoustique.....	66
Le problème de l'accord mineur et la notion d' « indication ».....	74
La basse fondamentale : « L'unique boussole de l'oreille en harmonie ».....	75
« Notre instinct pour l'harmonie ».....	77
C- Les conséquences esthétiques de la théorie de Rameau : poétique de l'expression ou autonomie du langage musical ?	80
La Lettre à Houdart de la Motte : raisonner l'expression des passions.....	80
Le primat de l'harmonie sur la mélodie.....	82
Les « tableaux d'harmonie ».....	87
De la « machine » au « système » ?	88
Le parallélisme.....	89
D- La cosmologie du dernier Rameau : un délire théorique ?	91
Le tournant polémique.....	91
Les spéculations du dernier Rameau.....	92
La critique de d'Alembert.....	95
Conclusion du chapitre 2.....	98
II^{ème} partie : La voix et le système.....	100
Introduction de la II^{ème} partie : la voix et le système.....	101
Chapitre 3 - Le Mémoire sur les causes de la voix de Denis Dodart : une anthropologie musicale de la voix à l'aube du XVIII^{ème} siècle	107
A- L'appareil phonatoire comme instrument de musique : une mécanique de la voix	111
La distribution anatomique des fonctions expressives	111
Le rôle de la glotte comme anche naturelle dans la production des tons de la voix.....	114
B- Au-delà de l'artifice : perfection de l'instrument créé.....	119
Les trois « merveilles » de l'instrument naturel.....	119

Des « merveilles » au « miracle » de la voix : le chant et l'union de l'âme et du corps.....	122
C- L'influence du <i>Mémoire</i> au XVIIIème siècle	125
De l'anthropologie musicale de la créature à l'anthropologie génétique de l'animal chantant	125
Jaucourt et Ferrein : les « merveilles » sans Dieu	126
Le débat sur la déclamation : l'infini au cœur de la langue	127
Le mémoire aux sources d'une tension dans l'anthropologie musicale des Lumières	128
Chapitre 4 – L'idéal phonoscopique : musique accentuelle et déclamation notée	131
Mersenne et la « musique accentuelle »	132
Peut-on noter musicalement la déclamation ? Les enjeux du problème.	134
Aux origines d'une polémique : la thèse des Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.	135
La poétique de l'imitation des accents chez Batteux et Diderot.....	138
Duclos critique de Dubos : la déclamation irréductible au chant.	141
Chapitre 5 - Voix et musique dans l'Essai sur l'origine des connaissances humaines : les sémiotiques croisées.....	147
A- Le statut de la musique dans l'anthropologie linguistique	147
L'anthropologie historique de la musique.	147
Le problème de l'origine des langues dans l'Essai.	148
L'origine quasi-musicale des langues et l'hypothèse continuiste.	150
B- La contribution condillacienne au problème de la notation de la déclamation	152
Langue primitive accentuée, chant, déclamation : intervalle sensible et intervalle appréciable.....	152
La déclamation des anciens était un vrai chant	154
La déclamation des modernes ne peut pas être notée.....	155
La déclamation peut néanmoins être « fixée » par le chant.....	156
C- Conséquences pour l'esthétique condillacienne de l'opéra et de la musique instrumentale.....	157
L'opéra comme art des sémiotiques croisées	158
L'histoire condillacienne de la musique et l'échec de la musique instrumentale.	159
Chapitre 6 - Voix et musique chez Rousseau : l'opéra comme système contradictoire	163
A- La tragédie lyrique française : un « monstre esthétique ».....	163
La Lettre sur la musique française.....	164
Du comparatisme à l'essentialisme.....	165
Monstruosité de la tragédie lyrique française	167
B- Histoire et anthropologie rousseauiste de la musique	169
L'indistinction originelle : parole et chant.....	169

Émergence de la musique	172
Dégénérescence : raisons d'un état de fait	175
C- Une poétique de la voix quintessenciée, ou la révision rousseauiste de la sémiotique musicale classique	179
Intériorisation : l'autre voix (le point de vue métaphysique).....	180
Stylisation : le point de vue technique.	182
Le signe et son interprétation	183
Énergétisme ou rigorisme ?.....	184
Une esthétique à la charnière de deux époques.....	185
Chapitre 7 - Le divorce de la musique et de la voix.....	187
L'antériorité historique de la parole sur le chant.....	187
La commune nature du chant et la parole	190
La mélodie comme imitation des intonations vocales.....	192
Conclusion de la IIème partie.....	194
IIIème partie : L'écoute comme travail de l'esprit	197
Introduction de la IIIème partie	198
Chapitre 8 - Les doctrines de l'imitation et le régime empiriste de l'écoute	200
Introduction.....	200
A- Musique et langage	203
La double sémiotique de l'opéra : signifiant et signifié.....	203
Des signes irréductibles : musique et indigence des langues	204
B- L'imitation musicale selon Dubos.....	208
L'imitation vocale	208
L'imitation instrumentale	209
C- Le régime empiriste de la perception musicale	216
Qu'est-ce qu'une fiction sonore ?	216
Le niveau de la « jouissance »	217
Le niveau de la réflexion.....	219
D- Métaphore et synesthésie musicale	221
Du « dernier » au « premier » rang parmi les arts d'imitation ?.....	221
Les synesthésies musicales selon Rousseau.....	222
La fiction d'écoute vitale.	226
Morellet : la métaphore comme analogie.....	228

E- Diderot : le hiéroglyphe musical et son dilemme.....	232
L'arbitraire du hiéroglyphe.....	232
Le hiéroglyphe dans la Lettre sur les sourds et muets.....	233
Le hiéroglyphe dans la Lettre à Mlle de la Chaux.....	234
Le paradoxe et le dilemme propres au hiéroglyphe musical	236
Chapitre 9 - Les critiques de l'imitation : vers l'autonomie esthétique de la musique.....	240
A- Chabanon : une autre « métaphysique » de l'art musical	242
L'imitation persiflée.....	242
« Nous dégageons l'art de tout ce qui ne lui serait qu'accessoire ».....	244
L'essence de l'art.....	245
L'imitation comme idée accessoire.....	246
L'imitation fortuite.....	247
Un idiome universel : « la musique est une par toute la terre ».....	248
La théorie des caractères : la musique dans ses rapports avec le drame.....	251
Retour au sensualisme.....	253
B- Smith et la notion de système : une sortie esthétique de l'impasse.....	255
Kant et l'impasse théorique	255
Le statut de la musique chez Smith.....	256
L'imitation comme effet secondaire	257
L'autonomie du système sonore	258
Conclusion de la IIIème partie.....	259
Conclusion générale	261
Bibliographie.....	266

Résumés et mots-clés

Résumé

Cette thèse interroge la manière dont les penseurs des Lumières françaises ont compris, analysé et fondé philosophiquement les *effets de sens* de la musique, c'est à dire aussi bien les modalités selon lesquelles la musique produit du sens, que les modalités selon lesquelles l'être humain est affecté par la musique. Elle interroge plus généralement la place qu'occupe la pensée musicale dans l'économie des savoirs sur l'être humain au siècle des Lumières. Le sujet de la musique y est envisagé sous trois angles : comme *corps physique soumis à un phénomène acoustiquement structuré* (partie I), comme *être parlant confronté au phénomène expressif primordial de la voix* (partie II) et enfin comme *imagination confrontée à des fictions sonore ou des imitations* (partie III).

Abstract

This PHD thesis examines how French philosophers from the enlightenment understood and analyzed music's sense effects, that is, how music produces meaning, but also, how the human being is affected by music. It is more generally about the specific place occupied by musical thinking in the global anthropologic knowledge of the eighteenth century. The musical subject is here considered in three manners: first, as a *body* affected by *an acoustically structured phenomenon*, second, as a *speaking animal* affected by *primitive expressive phenomenon: voice*, and finally as an *imagination* confronted to *musical fictions or imitations*.

Mots-clés

Musique, Perception, Imitation, Voix, Esthétique, Lumières, Descartes, Rousseau, Condillac, Rameau

Keywords

Music, Perception, Imitation, Voice, Aesthetics, Enlightenment, Descartes, Rousseau, Condillac, Rameau

Remerciements

Merci à Daniel Dumouchel qui, au cours des cinq années passées, m'a aidé à faire mien le continent intellectuel des Lumières.

Merci également à Claude Dauphin pour son soutien amical et ses indications musicologiques.

Liste de sigles et des abréviations

- Les œuvres de **Descartes** sont citées dans l'édition de référence sous l'abréviation AT :

Œuvres Complètes, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Léopold Cerf, 13 volumes ; nouvelle édition complétée, Vrin-CNRS, 1964-1974, 11 vol.

- Les œuvres de **Rameau** sont systématiquement citées d'abord dans l'édition originale, en indiquant les initiales correspondant au texte, puis la page, avant d'être citées dans l'édition moderne de l'*Intégrale de l'œuvre théorique* (volume en chiffres romains et page en chiffres arabes), notée IOT :

Intégrale de l'œuvre théorique, éd. B. Porot et J. Saint-Arroman, 3 vol., Paris, Fuzeau, 2004.

- Les œuvres de **Rousseau** sont citées dans l'édition de référence sous l'abréviation OC :

Œuvres complètes, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995.

- Les œuvres de **Diderot** sont citées dans l'édition de référence sous l'abréviation DPV :

Œuvres complètes, éd. H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot, 33 vol., Paris, Hermann, 1975-.

- L'**Encyclopédie** de d'Alembert et Diderot est citée sous l'abréviation ENC :

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 17 vols., Paris, 1751-1772.

Liste des tableaux et figures

Illustrations

- Encyclopédie Méthodique (1787-1840), Anatomie, Muscles du pharynx et de la langue (p. 107)
- Trophime Bigot, Chanteur à la chandelle, Milieu du XVIIème siècle (p. 107)
- Parties de l'organe vocal et parties de l'instrument de musique dans le « Mémoire sur les causes de la voix » (p. 113)
- ENC, Lutherie, planche IX, « Voix humaine » (p. 116)
- ENC, Anatomie, Planche VII, figure 5 : « Le larynx ouvert et vu sur le côté, d'après Eulachi » (p. 116)
- Encyclopédie méthodique, Anatomie, Muscles du pharynx et de la langue (p. 116)
- ENC Anatomie, planche XVI (p. 124)
- Trophime Bigot, « Homme criant », vers 1621 (p. 124)

Extraits musicaux / partitions

- Jean-Baptiste Lully – « Roland » – Premières mesures du prélude de l'acte V. Elles représentent le sort jeté par la fée Logistille pour endormir Roland (p. 211)
- Jean-Philippe Rameau – « Les Indes galantes » : Deuxième entrée, scène 5 – Tremblement de terre – « Dans les abîmes de la terre » (pp. 213-214)
- « Chansons des sauvages de l'Amérique septentrionale », *De la musique considérée en elle-même*, p. 393 (p. 249)

Tableaux synthétiques

- La théorie des caractères musicaux dans *La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les autres arts*, de Chabanon (1785) (p. 251)

- L'imitation musicale dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1733) (p. 212)
- Distribution des plaisirs musicaux en fonction des facultés mises en jeu dans le *Traité des sensations* (1754) (p. 216)
- Modèles de la synesthésie musicale (p. 230)
- L'imitation musicale en fonction des facultés en jeu dans *Le spectacle de la nature* (1758) (p. 201)

Introduction générale

Cette thèse interroge la manière dont les penseurs des Lumières ont compris, analysé et fondé philosophiquement les *effets de sens* de la musique, c'est à dire aussi bien les modalités selon lesquelles la musique produit du sens, que les modalités selon lesquelles l'être humain est affecté par la musique. Elle interroge plus généralement la place qu'occupe la pensée musicale dans l'économie des savoirs sur l'être humain au Siècle des Lumières.

D'un point de vue historique, les philosophes et les musicographes des XVII et XVIIIème siècle assument une transition entre les conceptions spéculatives de la musique qui ont cours jusqu'à la renaissance tardive (où la musique est comprise comme l'harmonie même du cosmos et agit sur l'homme en tant qu'il participe de cet ordre) et les conceptions esthétiques qui émergent au XIXème siècle (où la musique est comprise comme forme sonore susceptible d'une signification autonome). Entre l'*Abrégé de musique* de Descartes (1618) et l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau (1781), la question des effets musicaux est progressivement séparée du savoir spéculatif sur l'harmonie divine pour être repensée à partir d'un ensemble de savoirs sur l'être humain. Tout particulièrement en France, la pensée classique des effets musicaux prend la forme inédite d'une *anthropologie musicale*. On peut définir l'*anthropologie musicale classique* comme un ensemble plus ou moins unifié de doctrines sur le corps, les signes, la voix, l'origine du langage, les passions, l'ouïe, qui permet de fonder les effets de sens de la musique et les dispositions musicales du sujet. Disséminée notamment dans les travaux de Descartes, Mersenne, Dubos, Batteux, Diderot, Rousseau ou Condillac, l'anthropologie musicale n'est pas un appendice parallèle aux savoirs existants, mais le résultat d'un effort philosophique pour intégrer l'expérience musicale dans une compréhension globale de l'être humain.

Étant données les contraintes temporelles et matérielles qui accompagnent n'importe quel projet de recherche, nous nous sommes finalement concentrés sur l'aire géographique française. Les rares auteurs non français qui font l'objet d'analyses (notamment Kant et Smith) sont étudiés dans la

mesure où leurs thèses entrent en résonance directe avec celles des auteurs français et permettent d'en faire ressortir les traits saillants.

Nous avons d'abord travaillé à partir d'une hypothèse extrêmement large : au moment où la musique s'imposait, dans les textes théoriques, comme un objet physique, matériel, sensible, et comme une activité essentiellement humaine (notamment à partir de Descartes), une *anthropologie* musicale devait remplacer l'ancienne cosmologie musicale. La thèse a d'abord été conçue comme une étude synthétique des savoirs sur l'être humain qui permettent aux penseurs des Lumières de fonder les effets de sens de la musique. Le chapitre de la thèse qui reflète de plus près cette approche est sans doute le chapitre 3 : *Le Mémoire sur les causes de la voix de Denis Dodart : une anthropologie musicale de la voix à l'aube du XVIIIème siècle*. Première analyse suivie d'un texte dont nous pensons avoir démontré la richesse historique et philosophique, il indique en quel sens la musique, au tournant du XVIIIème siècle, est fondamentalement considérée comme une dimension de la voix humaine, cet instrument « parfait » créé par Dieu, à l'intersection des lois matérielles et de l'institution divine.

Toutefois, la problématique très large de l' « anthropologie musicale » a dû être précisée et restreinte au cours du travail. L'un des problèmes rencontrés a notamment été le suivant : comment nier qu'une certaine *anthropologie* était aussi au fondement des pensées spéculatives de la musique jusqu'à la renaissance, ainsi qu'au fondement des approches plus formalistes qui, vers les années 1770, sont venues rompre avec les théories mimétiques de la musique ?

Au fil du travail, deux types de problèmes se sont imposés. D'abord, les problèmes d'ordre *ontologique* : comment penser l'être de la musique, en particulier dans le contexte du développement de la physique acoustique, du matérialisme et de la théorie harmonique ? Ensuite, les problèmes ayant trait à la *perception musicale* : comment penser l'expérience perceptive spécifique offerte par la musique ? Nous avons, cela va de soi, pu mesurer la connexion intime entre ces deux types de problèmes. Mais nous avons également pu vérifier à quel point les réponses que leur ont apportées les penseurs des Lumières françaises étaient elles-mêmes surdéterminées par une certaine conception du *sujet de la musique*. En-deçà des différences d'opinions classiques qui parfois les opposent (en particulier Rameau et Rousseau) nous avons cherché à vérifier l'unité d'une certaine conception du sujet musical, chez des penseurs comme Descartes, Mersenne, Dubos, Rameau, Condillac, Rousseau, Diderot et bien d'autres. Nous nous sommes finalement concentrés

sur trois déterminations fondamentales de ce sujet, qui correspondent aux trois grandes parties du travail. Dans l'anthropologie musicale des Lumières, le sujet musical est déterminé :

1. Comme *corps physique* soumis à un *phénomène acoustique harmoniquement structuré*.

C'est ainsi qu'il y est envisagé dans la première partie de la thèse intitulée : « Le corps musical et la machine sonore ».

2. Comme *être parlant sensible* au *phénomène expressif primordial de la voix*.

C'est ainsi qu'il y est envisagé dans la seconde partie de la thèse intitulée : « La voix et le système ».

3. Comme *esprit* ou *imagination* confronté à des *fictions sonores*, c'est-à-dire à des *imitations*.

C'est ainsi qu'il y est envisagé dans la troisième partie de la thèse intitulée : « L'écoute comme travail de l'esprit ».

Nous ne ferons pas ici de revue générale de la littérature secondaire sur ces problèmes, puisque nous proposons généralement, en introduction de chaque partie ou chapitre, une discussion des commentaires savants plus spécifiquement articulée aux sujets abordés. Nous expliquerons néanmoins brièvement l'objet de chaque grande partie du travail en tâchant de marquer ce que nous estimons être notre contribution plus personnelle à l'avancement des recherches.

La première partie (*Le corps musical et la machine sonore*) est consacrée à l'ontologie moderne de la musique telle qu'initée par Descartes et ses contemporains, ainsi qu'aux fondements physiologiques et psychoacoustiques de la perception de l'harmonie. Nous nous y intéressons d'abord à la transformation du concept de musique dans les travaux de Descartes, par rapport aux conceptions pythagoriciennes de la musique. Nous y rendons Descartes responsable d'une conception de la musique comme *machine sonore*, par opposition à la musique pensée comme *harmonie du monde* dans le paradigme néo-pythagoricien (chapitre 1). Dans un second temps, nous nous intéressons à la manière dont Rameau et ses contemporains, assumant cet héritage, ont compris à la fois les structures harmoniques de cette *machine sonore*, les raisons pour lesquels l'oreille s'y repère, et le plaisir impliqué dans ce processus perceptif (chapitre 2).

Les analyses conduites dans cette partie, surtout les plus techniques, sont largement tributaires des travaux les plus remarquables sur ces questions, en particulier ceux de Thomas Christensen¹, André Charrak² et Catherine Kintzler³. Nous pensons néanmoins avoir réussi à jeter un nouvel éclairage sur certains problèmes, en particulier sur la vision cartésienne la dissonance, dans son rapport avec la notion de chatouillement.

La deuxième partie (*La voix et le système*) est consacrée au problème des rapports entre la musique et la voix humaine. Elle peut être lue comme une histoire suivie des conceptions philosophiques et musicales de la voix, de Mersenne à Chabanon. Le double problème des propriétés musicales de la voix et de la parole comme modèle normatif de toute musique expressive en est arrivé à occuper une place fort importante dans ce travail. Ce sont d'ailleurs sans doute certaines des analyses proposées en partie II qui apportent les contributions les plus originales à l'avancement des connaissances en histoire des idées musicales (au sens où on y explore des textes et des notions jamais ou fort peu examinées auparavant). C'est au moins le cas du chapitre 3 qui concerne le *Mémoire sur les causes de la voix* de Denis Dodart et du chapitre 4 qui porte sur le problème de la notation musicale de la déclamation théâtrale chez Mersenne, Dubos, Condillac et Duclos⁴. Ces deux chapitres permettent de cerner les contours de ce que nous appellerons l'*idéal phonoscopique* de ces penseurs, un projet indissociablement scientifique et artistique qui, sur la prémisse d'une affinité fondamentale entre expression vocale et expression musicale, rêve de donner une précision scientifique à l'art oratoire, grâce aux progrès de l'acoustique. Nous interprétons l'histoire des conceptions philosophiques de la voix comme celle de la constitution, puis de la décomposition progressive, sous la pression de contradictions internes, de cet *idéal phonoscopique*. Les chapitres 5, 6 et 7 portent respectivement sur la conception des rapports entre voix et musique chez Condillac, Rousseau et Chabanon, trois penseurs qui, contrairement à leurs prédécesseurs, partagent le sentiment sinon de la contradiction, du moins de l'indépendance relative entre le système vocal et le système musical, tout en réinscrivant eux-mêmes ces

¹ Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

² André Charrak, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, Paris, Vrin, 2001.

³ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français. De Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006.

⁴ Les résultats de cette recherche ont fait l'objet d'une publication dans l'*International Review of Aesthetics and Sociology of Music* (Thierry Côté, « Les anciens ont-ils noté leur déclamation ? Enjeux esthétiques et anthropologiques d'un problème des Lumières », *International Review of Sociology and Aesthetics of Music*, Vol. 51/2, 2020, pp. 165-184).

contradictions dans le champ d'une histoire de la musique et de la voix. Condillac et Rousseau rejettent l'anthropologie musicale de la créature (Dodart) au profit d'une anthropologie historique du sujet musical. En outre, leurs écrits fondent une certaine représentation de la musique (en particulier l'opéra) comme un système où nature (la voix) et culture (le système harmonique) ne cessent de se croiser et d'*entrer en tension*, tantôt pour s'étouffer, tantôt pour se démultiplier. Nous accordons une importance particulière aux analyses consacrées par Condillac à l'histoire et à la perception musicale. Même lorsqu'on lui accorde une attention minutieuse et précise, on considère généralement le propos sur la musique dans l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* comme subordonné au propos historico-linguistique⁵. Parallèlement, les historiens de l'esthétique musicale au XVIIIème siècle ont tendance à négliger la contribution de Condillac (ainsi, le nom de Condillac n'apparaît jamais dans le maître-livre de Catherine Kintzler sur la *Poétique de l'opéra français*). Nous avons au contraire tenté de dégager les linéaments d'une théorie précise et originale de la perception musicale, ainsi qu'une esthétique de l'opéra dans l'œuvre du penseur empiriste français.

La troisième partie (*L'écoute comme travail de l'esprit*) porte quant à elle sur les problèmes associés à la théorie de l'imitation en musique et au(x) régime(s) d'écoute qu'elle entraîne. Les chapitres 8 et 9 sont respectivement consacrés à la théorie de l'imitation musicale et à ses principales critiques (Chabanon et Smith). Par régime de l'écoute, nous entendons un ensemble d'opérations de l'esprit et de la sensibilité qui sont nécessairement mobilisés dans l'expérience musicale, pour une participation à la fois cognitive et affective à celle-ci. En dépit de leur richesse, les théories mimétiques de la musique ont trop souvent été reléguées par les commentateurs dans une préhistoire de l'esthétique musicale. Certaines déclarations ultérieures de philosophes comme Nietzsche ou Hanslick, désignant les représentations et les passions intervenant dans l'expérience musicale comme des éléments extrinsèques, projetées par un auditoire incapable de s'élever à la perception de la forme sonore pure, ont contribué à recouvrir l'intérêt de ces théories. On est par ailleurs gêné par l'aspect téléologique de certaines études qui analysent l'évolution de la pensée musicale au XVIIIème siècle comme un mouvement d'émancipation progressive de la musique par rapport au carcan mimétique et au modèle rhétorique⁶. La principale contribution de cette partie

⁵ Voir par exemple Downing A. Thomas, *Music and the origins of language, Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge university

⁶ Par exemple, Violaine Anger prend les conceptions mimétiques (notamment celle de Batteux qu'elle étudie par ailleurs avec précision et intelligence) comme un point de départ, un modèle-repoussoir en opposition desquelles se

consiste à traiter les théories de l'imitation musicale pour elles-mêmes, à les prendre au sérieux et à en proposer en une vision synthétique. Plutôt que d'en interroger leur valeur « absolue », il nous a semblé intéressant d'en interroger la cohérence et les problèmes internes, ce qui suppose de comprendre comment elles s'insèrent dans l'économie des savoirs sur l'Homme au XVIIIème siècle. La question n'est pas tant de savoir si, oui ou non, la musique est d'essence imitative ou expressive, que de savoir comment l'âge classique analyse et fonde les effets d'imitation et l'expression musicale. On a donc cherché à comprendre ces effets, moins en détaillant les propriétés imitatives des ressources musicales qu'en les rapportant au fonctionnement et à la distribution des facultés mises en jeu dans l'expérience musicale. Cela nous a permis de reconstituer un certain régime d'écoute et d'identification de la musique, qui a sa cohérence propre, et dont la trace persiste dans l'expérience occidentale de la musique.

développeront les théories ultérieures du sens de la musique, bientôt capables d'expliquer comment « un son peut avoir un sens » (Violaine Anger, « *Sonate que me veux-tu ?* », Lyon, ENS éditions, 2016). L'approche est similaire chez John Neubauer dans *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven, 1986.

I^{ère} partie : Le corps musical et la machine sonore

Chapitre 1 – De l’harmonie du monde à la machine sonore : le paradigme cartésien

Introduction - Dimensions de l’héritage cartésien.

Avant d’aborder les problèmes philosophiques posés, en France, par l’expérience musicale au Siècle des Lumières, il s’avère essentiel d’opérer un détour par la philosophie de Descartes. L’auteur de *l’Abrégé de musique* (1618) et des *Passions de l’âme* (1649), dont la pensée est largement diffusée et discutée au XVIIIème siècle, fixe le cadre d’un grand nombre de problèmes liés à la définition et à la perception de la musique dans la France des Lumières. Le détour par Descartes s’impose pour les raisons suivantes.

- 1) Descartes est le premier penseur français qui envisage la musique en termes essentiellement physiques, rompant ainsi avec les métaphysiques néo-pythagoriciennes de la musique. De ce fait, il est le premier penseur à envisager la musique comme un objet sensible, et non pas comme un objet intelligible – perspective qui caractérisera le XVIIIème siècle. La musique y est comprise en termes d’effets mécaniques sur le sens et de perception de ces effets par l’âme. Néanmoins, il est également celui qui, le premier, montre les limites d’une analyse strictement physique de l’effet musical.
- 2) De manière générale, la réflexion des Lumières sur la perception musicale est largement comprise sous l’horizon de la philosophie cartésienne de la perception et de ce que Michel Foucault a appelé « l’ordre classique de la représentation⁷ ». Les problèmes qu’elle rencontre sont surdéterminés par des thématiques cartésiennes comme le dualisme, l’union de l’âme et du corps, la théorie du signe, l’institution de nature. Le cadre épistémologique fixé par la théorie cartésienne de la perception bouleverse notamment la problématique classique de l’imitation de la nature.

⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses* [1966], Paris, Gallimard, 2012. Voir notamment le chapitre III : « Représenter », pp. 60-92. Les analyses de Foucault sont résumées plus loin dans le chapitre.

- 3) Quoiqu'on débâte des moyens, l'on s'accorde très largement, au XVIIIème siècle, sur la finalité attribuée à l'art musical par Descartes : « sa fin est de plaire et d'exciter en nous diverses passions⁸ ». C'est donc Descartes qui place la question du *plaisir* et des *passions* au centre de la réflexion musicale, avec le cortège de problèmes que ces thématiques soulèvent (notamment celui de la justification éthique de passions en apparence gratuites, et celui du plaisir pris aux passions musicales « tristes »). Or, jusqu'à au moins Rousseau, Descartes est en France le philosophe dont la réflexion sur la nature et l'usage des *passions* est la plus précise et la plus aboutie. Tout ce que les philosophes des Lumières disent des passions musicales gagne ainsi à être comparé et saisi à la lumière de l'anthropologie cartésienne des passions de l'âme, et notamment de la théorie des émotions intérieures et du chatouillement. On peut dire ainsi que des conceptions aussi éloignées de l'expérience musicale que l'hédonisme matérialiste d'un Pascal Boyé⁹ ou l'éthique des passions musicales développée par Batteux héritent d'une position cartésienne des problèmes.
- 4) Sur plusieurs questions particulières concernant la nature et l'objet de la perception musicale, Descartes fournit des réponses déterminantes qui innervent les débats ultérieurs. C'est le cas en particulier pour la question de la nature de l'agrément pris aux consonances et pour la question du plaisir spécifique associé à la dissonance.
- 5) *L'Abrégé de musique* est l'une des sources principales du *Traité de l'harmonie* (1722) de Rameau – sans doute l'un des plus importants ouvrages de théorie musicale publiés en France au XVIIIème siècle. Plusieurs commentateurs ont voulu voir, à tort ou à raison, dans la pensée musicale de Rameau l'aboutissement d'une esthétique restée à l'état germinal dans les textes de Descartes. Ainsi, pour Raymond Court, « Rameau se révèle disciple de Descartes et comme l'exécuteur testamentaire de son esthétique¹⁰ », tandis que Catherine Kintzler n'a pas hésité à faire de Rameau la principale figure de

⁸ Abrégé de musique

⁹ Voir infra, notre analyse des thèses développées dans Pascal Boyé, *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam, Esprit, 1779.

¹⁰ Raymond Court, *Sagesse de l'art*, Paris, Ereme, 2006, p. 139.

ce qu'elle a appelé le « cartésianisme esthétique¹¹ ». Nous aurons à discuter et à cette filiation supposée.

L'objectif de ce premier chapitre est de montrer comment Descartes institue un nouveau paradigme ontologique et épistémologique pour la compréhension de ce que sont une œuvre et une expérience musicale, en rompant avec ce que nous appelons le paradigme pythagoricien. Après avoir exposé les principales caractéristiques du paradigme pythagoricien, nous détaillerons les différents points soulevés en introduction, en ne nous intéressant pas seulement à la doctrine cartésienne pour elle-même, mais dans la mesure où les problèmes et les orientations qu'elle définit informent les discussions menées ensuite par les principaux auteurs de notre corpus : Dubos, Batteux, Rameau, Diderot, Condillac, Rousseau et Chabanon.

A- Le paradigme pythagoricien

La musique comme science mathématique.

La plupart des grands théoriciens du moyen-âge et de la renaissance, inspirés par Pythagore à travers Boèce, classent la musique parmi les sciences mathématiques (quadrivium¹²). Dans les traités médiévaux, généralement inspirés du *De Institutione musica*¹³ de Boèce (vers 510), et jusqu'aux *Institutioni Harmoniche*¹⁴ du grand théoricien renaissant Zarlino (1558), la musique figure au sein du quadrivium comme science des multiplicités en mouvement. Pythagore fut le premier, selon la tradition, à remarquer la correspondance entre certaines proportions arithmétiques simples et les consonances musicales comme l'octave, la quarte ou la quinte. Boèce relate que, passant près d'une forge, le philosophe de Samos s'aperçut que les marteaux frappant

¹¹ Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et misère de l'esthétique du plaisir*, Paris, Minerve, p. 14.

¹² Le quadrivium divise les sciences mathématiques selon le type des nombres étudiés. Elle distingue les sciences portant sur les nombres discrets i) stables (arithmétique) et ii) en mouvement (musique) des sciences qui portent sur les nombres continus i) stables (géométrie) et ii) en mouvement (astronomie). Voir à ce sujet l'excellent livre de Daniel Heller-Roazen, *Le cinquième marteau. Pythagore et la dysharmonie du monde*, trad. Françoise et Paul Chemla, Paris, Seuil, 2013.

¹³ Ce traité établit la jonction intellectuelle entre la pensée musicale du monde antique et celle de l'univers médiéval chrétien. Il constitue à la fois une somme précise des enseignements des anciens et une actualisation de leur contenu dans l'horizon de la théologie chrétienne.

¹⁴ Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venise, 1558, pp. 28-29.

successivement sur l'enclume produisaient une espèce d'harmonie. Pénétrant dans la forge, il se serait alors rendu compte que les marteaux consonants possédaient des poids proportionnels (ainsi, par exemple le marteau deux fois plus lourd faisait entendre l'octave ; le marteau 3 : 2 plus lourd, la quinte ; le marteau 4 : 3 plus lourd, la quarte). Pythagore aurait ensuite cherché à vérifier sa découverte sur le monocorde, un instrument fait d'une corde tendue sur une caisse de résonance et divisible à l'aide d'un curseur. Ce procédé lui permit de faire les observations suivantes. Si on divise la corde par deux et qu'on en fait vibrer une partie, le ton produit est à l'octave du son produit par la corde entière. Si on la divise par trois et qu'on en fait vibrer deux parties, le ton produit est à la quinte du ton initial. Enfin, si on la divise par quatre et qu'on en fait vibrer trois parties, le ton produit est à la quarte du ton produit par la corde entière. Les principales consonances musicales correspondent donc à la série de rapports suivants : (octave 2 : 1 – quinte 3 : 2 – quarte 4 : 3). Cette série répond elle-même à la formule dite superpartielle (ἡμιόλιος) $(n + 1) : n$, de sorte que les consonances sont elles-mêmes liées par un rapport numérique invariable.

Pythagore découvre ainsi la correspondance entre un phénomène sensible, la consonance, et des rapports numériques intelligibles, invariables en dépit des modifications de hauteur et des variations dans l'accordage des instruments. Cette découverte influencera durablement la compréhension philosophique et esthétique de la notion de consonance, désormais déterminée par un critère arithmétique « extérieur au fait musical lui-même » et à « toute appréciation subjective¹⁵ ». D'une part, la distinction consonance-dissonance reçoit une fondation naturelle stricte et pour ainsi dire absolue. D'autre part, les consonances admises sont désormais classées hiérarchiquement en fonction de la complexité des nombres impliqués. Alors que la musique est pour la première fois analysée en termes rationnels, son caractère sensible est relégué au second plan. Son fondement ontologique se trouve dans les rapports ou ratios numériques intelligibles qui l'expriment. Les protestations d'Aristoxène de Tarente (IV^e siècle avant J. C.), qui oppose bientôt à la vanité des calculs des pythagoriciens le seul jugement de l'oreille (« αἴσθησις »), n'auront qu'une influence restreinte sur la pensée musicale de l'antiquité et du Moyen-Age. L'hypothèse selon laquelle la musique met l'Homme en rapport avec une réalité éternelle et suprasensible, le nombre, située au-delà de toute musique audible, exerce alors un attrait plus grand.

¹⁵ Brigitte Van Wymeersch, « La consonance et l'idée de nature. D'une pensée mystique à une conception empiriste », in *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, vol. 3 (1995), p. 51. Voir aussi, du même auteur, « La philosophie pythagoricienne du nombre et la musique », in *Revue belge de Musicologie*, vol. 51 (1997), pp. 5-16.

Une cosmologie musicale.

Pour Pythagore et ses successeurs, le nombre n'est pas, comme chez les modernes, la simple mesure d'une grandeur, mais un être à part entière, doté d'une existence objective et suprasensible. C'est l'être par excellence, celui qui occupe le premier rang dans la hiérarchie ontologique des étants. Si l'on en croit l'exposé d'Aristote au livre A de la *Métaphysique*, les nombres sont pour les pythagoriciens « les réalités primordiales de l'univers » et « les principes des nombres sont les éléments de tous les êtres » :

« Pénétrés de cette discipline, ils pensèrent que les principes des mathématiques sont les principes de tous les êtres. Et comme de ces principes les nombres sont, par nature, les premiers, et que, dans les nombres, les Pythagoriciens croyaient apercevoir une multitude d'analogies avec tout ce qui est et devient, plus qu'ils n'en apercevaient dans le Feu, la Terre et l'Eau (...) ; comme ils voyaient, en outre, que des nombres exprimaient les propriétés et les proportions musicales ; comme, enfin, toutes les autres choses leur paraissaient, dans leur nature entière, être formées à la ressemblance des nombres, et que les nombres semblaient être les réalités primordiales de l'univers : dans ces conditions, ils considérèrent que les principes des nombres sont les éléments de tous les êtres, et que le Ciel tout entier est harmonie et nombre¹⁶ ».

Ainsi, les rapports numériques ne structurent la musique que parce qu'ils structurent d'abord l'univers. Ce qui s'entend dans la musique, c'est l'harmonie objective et intrinsèque des rapports numériques idéaux qui structurent le cosmos. Cet enseignement pythagoricien est enregistré et légitimé par Platon qui, dans le *Timée*, identifie l'âme du monde à une musique « sans bruit et sans écho » (37b5-6) et assimile les rapports entre ses parties, agencés à partir du chaos par le démiurge, aux rapports harmoniques en usage dans la musique grecque du Vème siècle (octave, quarte, quinte, ton, limma). L'idée pythagoricienne du nombre comme structure ontologique et comme cause de l'être, reprise et infléchie par Platon, pour qui les nombres ont un statut intermédiaire

¹⁶ Aristote, *Métaphysique*, 985b-986a, tr. Tricot, Paris, VRIN, 1991, p. 26. Au sujet de l'ontologie pythagoricienne du nombre, Aristote dit encore : « Il paraît donc que les Pythagoriciens, tout aussi bien que les autres, en adoptant le nombre pour principe, l'ont regardé comme la matière des choses, et la cause de leurs modifications et de leurs qualités » (986a). « Les êtres existent par imitation des nombres » (Mimesei ta onta [...] einai ton arithmon) (987b).

entre les choses et les idées, sera transmise jusqu'aux penseurs néoplatoniciens de la renaissance comme Zarlino. Dans cette tradition, les proportions harmoniques de la musique présentent d'abord à l'intellect une image des proportions harmoniques du cosmos. En retour, l'étude de la musique apparaît comme un moyen d'accès privilégié à ces structures ontologiques universelles que sont les nombres. L'étude systématique des rapports qui structurent la musique n'est ni une fin en soi, ni un simple moyen en vue de perfectionner les ressorts de l'art, mais une propédeutique à la connaissance philosophique de la structure numérique, belle et bonne, de l'univers. A la conception cosmique de l'harmonie correspond donc une conception spéculative et initiatique de la science musicale, conçue comme un moyen par lequel on aborde les mystères de l'univers, ainsi qu'une conception « analogique et paradigmatique¹⁷ » de la musique comme réplique du cosmos harmonique. L'initiaticque musicale suppose en outre la médiation d'un ensemble de symboles qui permettent d'associer les structures musicales aux propriétés de l'univers. Les pythagoriciens attribuent par exemple des propriétés symboliques aux quatre premiers chiffres (1, 2, 3, 4 : τετρακτύς) qui servent à former les consonances parfaites (octave 2 : 1 ; quinte 3 : 2 ; quarte 4 : 3). Le primat ontologique de la tétrade comme matrice de toutes les consonances se fait encore sentir jusqu'à la renaissance. A partir du XIV^{ème} siècle, de nouvelles consonances, inexprimables par ces chiffres, comme la sixte et la tierce, passent dans la pratique musicale courante. Dans les *Institutioni harmoniche* (1558), Zarlino, cherche encore à justifier la grammaire harmonique de la polyphonie renaissante dans un vocabulaire métaphysique d'inspiration pythagoricienne. Quoiqu'il doive transgresser la sacro-sainte tetraktys pour rendre compte des nouveaux intervalles, sa conception du nombre et du cosmos est encore profondément marquée par le pythagorisme. L'allégeance à la conception cosmique de l'harmonie s'accompagne d'une surenchère de justifications pour faire accepter l'harmonie intrinsèque du chiffre 6 ($1 \times 2 \times 3 = 1 + 2 + 3$) dont sont tirés les intervalles nouveaux.

Une théorie spéculative des effets.

Jusqu'à Zarlino, la théorie des *effets* de la musique sur l'être humain découle directement d'une cosmologie et d'une psychologie spéculatives. Elle procède de la définition cosmique de

¹⁷ Brigitte Van Wymeersch, « La consonance et l'idée de nature. D'une pensée mystique à une conception empiriste », loc. cit., p. 53-54.

l'harmonie, mais aussi d'une théorie de l'âme humaine comme réplique microcosmique du macrocosme harmonique. Boèce établit, au V^e siècle, la célèbre tripartition entre *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis*, qui vaudra pour tout le moyen-âge et jusqu'à Zarlino. La *musica mundana* correspond à l'agencement réglé du mouvement des astres (« l'ordre réglé de leurs courses est réglé par des inégalités différenciées¹⁸ ») et au son produit par ces mouvements – chaque planète étant associée à un son particulier dans le système musical. La *musica humana* correspond à l'harmonie des rapports du corps et de l'âme, tandis que la *musica instrumentalis*, réplique imparfaite de la *musica mundana*, correspond à la musique effective des instruments. Cette dernière imite en effet l'équilibre éternel du cosmos¹⁹ et constitue une médiation au travers de laquelle l'âme de l'auditeur peut se rendre semblable à cet équilibre (l'imiter, s'y assimiler). Quand Boèce affirme que « l'ensemble formé par notre âme et notre corps est organisé selon une structure musicale²⁰ », il s'inspire à nouveau d'une idée attribuée à Pythagore et développée par Platon pour qui l'âme humaine, multiplicité en quête d'unité, image dégradée de l'âme du monde, est elle-même constituée de proportions, de rapports et de mouvements relativement dérégés. Les effets moraux et médicaux de la musique, thème fondamental de la pensée antique et médiévale de la musique, s'expliquent par l'analogie de l'âme (microcosme) avec le monde (macrocosme), et par l'inscription de l'Homme au centre d'un cosmos dont il est l'image. En instruisant un rapport immédiat, sensible avec l'ordre éternel, beau et bon de l'univers, la musique instrumentale favorise l'équilibre²¹ de l'âme et du corps : elle est « une alliée de notre âme, lorsqu'elle entreprend de ramener à l'ordre et à l'unisson ses mouvements périodiques, qui se sont dérégés en nous²² ».

¹⁸ Boèce, *Traité de la musique*, traduction C. Meyer, Turnhout, Brepols, 2005, p. 33.

¹⁹ « [un certain accord] suscite chez les gens sensés une joie spirituelle par l'imitation de l'harmonie divine qu'ils réalisent en des mouvements corporels » (Platon, *Timée*, 80b, trad. Luc Brisson, in *Œuvres Complètes*, Paris, Flammarion, 2011, p. 2038).

²⁰ Boèce, *Traité de la musique*, *op. cit.*, p. 31.

²¹ « Les mouvements qui sont apparentés à ce qu'il y a de divin en nous, ce sont les pensées et les révolutions de l'univers. Voilà bien les mouvements en accord avec lesquels chacun, par l'étude approfondie des harmonies et des révolutions de l'univers, doit, en redressant les révolutions qui dans notre tête ont été dérangées lors de notre naissance, rendre ces révolutions semblables à ce qui est contemplé en revenant à son état naturel antérieur, et, après avoir réalisé cette assimilation, atteindre le but de la vie la meilleure proposée aux hommes par les dieux pour le présent et pour l'avenir » (Platon, *Timée*, 90c-d, *op. cit.*, p. 2048).

²² Platon, *Timée*, 47d, *op. cit.*, p. 2006. On lit également : « L'harmonie, qui est faite de mouvements apparentés aux révolutions de notre âme, n'apparaît pas à l'Homme qui entretient avec les Muses un commerce guidé par l'intelligence comme tout juste bonne à procurer un plaisir étranger à la raison, comme le veut actuellement l'opinion. Mais, puisque

B- Le paradigme cartésien

A partir de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, les grandes cosmologies musicales vacillent. Entre les *Institutions harmoniques* de Zarlino (1558), dernier texte théorique important qui mentionne le *Quadrivium* et présente une conception cosmique de l'harmonie, et le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* publié par Rameau en 1722, on assiste à une profonde transformation du concept d'harmonie et, plus généralement, à une révolution dans la manière de comprendre les composantes et les effets de la musique sur l'Homme. Cette révolution est le fait des plus grands scientifiques de l'âge classique et notamment des penseurs qui ont contribué à rompre avec les conceptions anciennes de l'univers (Galilée, Descartes, Mersenne). Les philosophes et les musicographes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles assument une transition entre les conceptions spéculatives de la musique qui ont cours jusqu'à la renaissance tardive (où la musique est comprise comme l'harmonie même du cosmos et agit sur l'homme en tant qu'il participe de cet ordre) et les conceptions esthétiques qui émergent au XIX^{ème} siècle (où la musique est comprise comme forme sonore susceptible d'une signification immanente). Je me propose ici de construire les grandes lignes de cette histoire à partir de la focale cartésienne (sans toutefois exclure précisions et détours par la pensée d'autres auteurs importants). Cela se justifie dans la mesure 1) où la pensée musicale de Descartes me paraît exemplaire de ce mouvement et où 2) Descartes constitue l'une des principales sources des philosophies françaises de la musique qui m'intéressent au XVIII^{ème} siècle.

La musique comme objet sensible : de l'harmonie du monde à la machine sonore.

En 1618, Descartes, alors âgé de 22 ans, rédige un *Compendium Musicae*. Le texte est dédié à Isaac Beeckman, savant rencontré lors des campagnes militaires menées auprès du prince de Nassau en Hollande, et avec qui il dut échanger à propos de la physique du son. Non publié du vivant de

la révolution de l'âme est en nous dépourvue d'harmonie, c'est pour y mettre ordre et accord que l'harmonie a été donnée à l'âme comme alliée par les Muses. En outre, le rythme, c'est encore une fois parce que nous sommes, pour la plupart d'entre nous, étrangers à la mesure et que nous manquons de grâce qu'il nous a été donné comme auxiliaire par les mêmes Muses, pour les mêmes fins ».

l'auteur, le texte est imprimé en 1650 puis traduit en français par le Père Poisson sous le titre *Abrégé de musique* en 1668. Si les conclusions scientifiques du texte de Descartes ne présentent pas d'originalité particulière par rapport aux traités de son époque, la méthode et l'esprit dans lesquels il est rédigé tranchent résolument avec les approches néopythagoriciennes et néoplatoniciennes de la musique qui avaient encore cours à la renaissance tardive. Descartes considère avant tout la musique comme un objet *sensible* dont la fonction est de plaire. Cela signifie qu'elle n'a pas d'abord pour objet les rapports numériques abstraits dont elle est justifiable. « Son objet est le son²³ », dit sobrement l'auteur. Comme le résume Frédéric de Buzon : « Descartes pense la musique comme un art destiné à produire des effets sur l'âme par l'intermédiaire du sens, et non comme la reproduction d'un ordre cosmique ou un jeu formel²⁴ ». Aux fonctions mystico-analogiques de l'ancienne musique, Descartes substitue des finalités toutes terrestres : « Sa fin est de plaire et d'exciter en nous diverses passions²⁵ ». Rompant silencieusement avec la cosmologie musicale, Descartes, pour qui l'harmonie apparaît d'abord comme une chose *de ce monde*, reconstruit l'expérience musicale à partir du triptyque corps sonore – impression sensible – perception de l'âme, qui vaudra pour toute la période des lumières. Cela signifie qu'il faut maintenant penser la musique comme un dispositif physique produisant des effets sensibles sur un dispositif perceptif. C'est bien dans l'horizon cartésien que la musique va pouvoir être pensée comme une *machine* à produire des effets, c'est-à-dire comme un dispositif artificiel, physiquement structuré de telle sorte qu'il puisse produire une série d'effets sur les sens et sur l'âme. « L'âme, qui sera en la machine que je vous décris, pourra se plaire à une musique qui suivra toutes les mêmes règles que la nôtre²⁶ », affirme le philosophe après avoir exposé la théorie de la coïncidence des coups (voir infra).

Raymond Court note judicieusement que l'art, pris au sens général d'artifice, n'a plus, dans le contexte cartésien, à prolonger ou achever une finalité existant dans la nature comme c'était le cas chez Aristote²⁷ ; la nature étant pensée en termes de causes strictement mécaniques, l'art doit plutôt chercher à « pénétrer les mécanismes cachés de la nature en les reconstruisant grâce à un artifice

²³ René Descartes, *Abrégé de musique*, tr. Pascal Dumont, Paris, Klincksieck, 1990, p. 47.

²⁴ Frédéric De Buzon, Introduction à l'*Abrégé de musique*, Paris, PUF, 2012, p. 9.

²⁵ René Descartes, *Abrégé de musique*, *op. cit.*, p. 47.

²⁶ René Descartes, *Traité de l'Homme*, dans *Œuvres et lettres*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, p. 829.

²⁷ « Mais, d'une manière générale, l'art, dans certains cas, parachève ce que la nature n'a pas la puissance d'accomplir, dans d'autres cas il l'imite ». (Aristote, *Physique*, tr. Pierre Pellegrin, Paris, GF, 2002, II, 8, 199a).

mathématique qui est la science même et qui atteint le vrai (...)»²⁸. Dans le contexte d'une esthétique cartésienne, c'est donc bien l'artifice qui révèle la nature²⁹, mais l'artifice n'est lui-même qu'une construction, un dispositif qui fait fond sur un ensemble de causalités repérées dans la nature elle-même. On passe donc avec Descartes d'une conception métaphysique de la musique comme harmonie du monde à une conception physique de la musique comme machine sonore. Subséquemment, on passe d'une conception de la perception musicale comme *assimilation passive de l'âme à l'ordre cosmique* à une conception de la perception musicale comme *excitation passionnelle et sensible*, mais aussi comme *exercice de discernement actif de rapports sensibles*. Il y a déjà chez Descartes quelque chose comme une tension, caractéristique du XVIII^e siècle, entre une mécanique des affections musicales et une esthétique des proportions, ou des rapports sonores.

Le statut du calcul et du nombre.

Il y a en apparence une continuité entre l'approche pythagoricienne et l'approche cartésienne, dans la mesure où les deux penseurs proposent une description mathématique des consonances musicales à partir de divisions du monocorde. Néanmoins, le statut du nombre change radicalement dans l'approche cartésienne, ce qu'il convient ici d'expliquer, puisque cette conception du calcul en musique influence directement les successeurs de Descartes. Descartes attribue aux mathématiques un rôle auxiliaire et ignore toute forme de spéculation concernant les rapports symboliques ou analogiques entre les proportions musicales et la structure de l'univers. Certes, de manière assez classique, Descartes se livre à la description mathématique des consonances reçues en musique. A la manière ancienne de Pythagore, il associe les intervalles consonants à des proportions simples obtenues par la division d'un monocorde. Toutefois, les longueurs de corde étudiées ne sont plus les images sensibles des essences numériques : au contraire, le nombre n'est qu'une notation symbolique, une simple mesure des dimensions physiques de la corde. Les

²⁸ Raymond Court, *Sagesse de l'art*, op. cit., p. 114.

²⁹ Catherine Kintzler propose ainsi de comprendre l'esthétique « cartésienne » de Rameau (nous reviendrons sur ce thème) à partir de ce qu'elle nomme le « paradoxe du jardin à la française » : « Au-delà d'une façon de comprendre les phénomènes du monde, (l'image du jardin français) exprime une esthétique paradoxale qui oppose la réalité à la vérité et qui, par la maîtrise de l'illusion, fait de l'artifice le révélateur de la nature ». Catherine Kintzler, Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau*. op. cit., p. 42.

anciennes propriétés symboliques des nombres inclus dans les ratios perdent toute pertinence, d'autant que la nouvelle théorie vibratoire du son, mentionnée par Descartes dans le *Traité de l'homme*, suppose la manipulation de nombres impurs, non entiers, incommensurables à l'unité. Comme le souligne Daniel Heller-Roazen, il ne faut pas comprendre les rapports numériques définis par les pythagoriciens comme des fractions au sens moderne, mais comme « la relation entre deux multiplicités idéales, composées de un, qui, lorsqu'elles se trouvaient dans les proportions de corps comme des cordes, produisaient une consonance audible³⁰ ». La science moderne, c'est-à-dire la physique mathématisée, en revanche, ne considère plus les nombres comme des essences (éventuellement audibles), mais comme des rapports (éventuellement capables d'approximer les phénomènes physiques). Ceci tend à éliminer la distinction antique entre la géométrie, qui s'occupe de quantités continues, et l'arithmétique, qui s'occupe de quantités discrètes. Comme le souligne Cohen, la multiplication des discussions pratiques autour du tempérament³¹, c'est-à-dire autour des meilleurs compromis dans l'accordage, nécessairement imparfait, des instruments de musique, a été l'un des facteurs déterminants dans le déclin de la conception cosmique de l'harmonie. Tempérer consiste à altérer la pureté harmonique de certains intervalles pour réduire la perception empirique de discordances inhérentes au système. L'intervalle de quinte, en effet, est incommensurable avec l'intervalle d'octave. De même, ni trois tierces majeures, ni quatre tierces mineures ne peuvent former une octave. Selon l'intervalle de référence que l'on choisit pour accorder l'instrument, les intervalles qui ne peuvent pas s'y proportionner seront donc, éventuellement, « altérés ». On peut choisir de tempérer légèrement toutes les quintes de manière égale (tempérament mésotonique) ou encore de préserver l'égalité quasi parfaite de la plupart des quintes au prix d'une quinte sensiblement discordante (la « quinte du loup »). Cette solution est courante aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Le tempérament égal, adopté aujourd'hui, divise l'octave en 12 demi-tons égaux de grandeur $12 \sqrt{2}$. A l'âge classique, une partie importante des efforts consacrés à l'étude du son est vouée à l'obtention d'un compromis optimal pour le tempérament. Ces efforts aboutissent à des divisions de plus en plus fines de l'octave. Ainsi, dans *Le Cycle harmonique* (1691), Huygens proposera une division de l'octave en

³⁰ Daniel Heller-Roazen, *Le cinquième marteau, Pythagore ou la dysharmonie du monde*, Paris, Seuil, 2014, p. 42.

³¹ H. Floris Cohen, "Music as Science and as Art. The sixteenth/Seventeenth-Century Destruction of Cosmic Harmony", dans Rens Bod, Jaap Maat and Thijs Weststeijn (ed.), *The Making of the Humanities*, Volume 1- Early Modern Europe, Amsterdam University Press, pp. 59-72, 2010, p. 65.

31 parties. Joseph Sauveur, découvreur des harmoniques et père du terme « acoustique », aboutira à une division de l'octave en 301 parties. Ces débats et recherches autour du bon tempérament ont un effet dévastateur sur la conception classique de l'harmonie. D'une part, ils conduisent à admettre que la perfection harmonique est impossible dans les instruments. Ensuite, ces débats obligent les théoriciens de la musique à manier les rapports incommensurables, des nombres irrationnels qui, précisément, étaient exclus dans les théories pythagoriciennes et qui pourtant s'avèrent plus efficaces pour traduire le phénomène naturel du son. Enfin, ils suggèrent que l'oreille humaine peut tout à fait s'accommoder d'altérations harmoniques mineures.

Plaisir et proportion.

Le problème qui semble se poser au jeune savant est avant tout celui du rapport entre les propriétés de l'objet (la corde sonore) et ses effets perceptibles, au premier rang duquel le *plaisir*, notion centrale de l'abrégé. Dans ce contexte, les mathématiques servent seulement à montrer que le son musical est suffisamment structuré et proportionné pour plaire au sens. C'est dans cette optique renouvelée que Descartes admet l'axiome zarlinien selon lequel « le son est au son comme la corde est à la corde ». La question du *plaisir*, auparavant nettement secondaire par rapport à celle des fonctions initiatiques et anagogiques de la musique, vient ici au premier plan. Le plaisir musical, plaisir de l'ouïe, est pour Descartes un cas particulier du plaisir des sens en général, qui a pour cause « une certaine proportion de l'objet avec le sens même ». Les deux premiers *praenotanda* du traité se lisent ainsi :

1. « Tous les sens sont capables de quelque plaisir.
2. Il est requis pour ce plaisir une certaine proportion entre l'objet et le sens même³² »

On gagne à interpréter ce texte, avec Frédéric de Buzon et André Charrak, comme la réécriture d'un passage du *Traité de l'âme* d'Aristote :

³² René Descartes, *Abrégé de musique*, *op. cit.*, p. 48.

« Si l'harmonie est une sorte de voix ; si la voix et l'ouïe sont, en un sens, une seule chose, et si, en un autre sens, elles ne sont pas une seule chose ; si, enfin, l'harmonie est proportion (logos), il est nécessaire que l'ouïe soit aussi une sorte de proportion³³ ».

Tandis qu'Aristote procède de l'objet vers le sens, en déduisant la proportion du sens à partir de l'existence d'une proportion dans l'objet musical, Descartes va du sens à l'objet, déduisant l'existence d'une proportion dans l'objet à partir du plaisir du sens. Il y a là ce qu'on peut appeler un « renversement des esthétiques de la proportio »³⁴. Au lieu de postuler dans le sentant une propriété en puissance, semblable au senti en acte (la sensation étant définie chez Aristote comme « acte commun du sentant et du sensible »), on doit plutôt décrire les rapports qui structurent mathématiquement et physiquement l'objet de telle manière que le sens puisse le percevoir avec une *facilité* suffisante. Nous reviendrons plus tard sur cette notion essentielle de l'esthétique musicale postcartésienne qu'est la *facilité*. Retenons pour l'instant que le plaisir n'est pas fonction de la perception d'une beauté, ou harmonie objective, mais bien plutôt d'une capacité sensible à percevoir *distinctement* un objet dont la configuration artificielle doit, en conséquence, se régler sur cette capacité. Toutes les critiques concernant le « fatras d'harmonie » dont se trouve « surchargée » la musique de Rameau peuvent être comprises dans cet horizon.

L'acoustique et la coïncidence des coups.

Quant à la détermination des proportions *dans l'objet*, l'*Abrégé* ne s'appuie pas particulièrement sur une théorie physique du son, qui permettrait d'assigner les proportions sur le plan *acoustique*. Il se contente de postuler que « le son est au son ce que la corde est à la corde » - la description des proportions géométriques sur le monocorde étant considérée suffisante pour les fins du traité. En revanche, dans le *Traité de l'Homme*, paru dans sa version latine en 1662 et dans sa version française en 1664, Descartes exposera une théorie vibratoire du son inspirée des travaux de Beeckman. Selon celle-ci, le son consiste dans de « petites secousses dont l'air de dehors pousse une certaine peau fort déliée (...) qui passant jusqu'au cerveau par l'entremise (des) nerfs, donneront occasion à l'âme de concevoir les sons³⁵ ». Celle-ci, par l'intermédiaire de l'oreille, peut

³³ Aristote, *Traité de l'âme*, tr. Jules Tricot, Paris, VRIN, 2003, p. 157, 426a27-30.

³⁴ Frédéric de Buzon, *Abrégé de musique*, *op. cit.*, note p. 175.

³⁵ René Descartes, *Traité de l'Homme*, *op. cit.*, p. 828.

alors comparer ces diverses secousses entre elles et percevoir les intervalles correspondants : ainsi par exemple, si un son produit des battements deux fois plus rapides qu'un premier, il sera perçu comme son octave ; trois fois plus rapides, comme sa quinte, et ainsi de suite. Nous rappellerons ici quelques étapes essentielles du développement de la nouvelle science du son, avec ses principales conséquences pour la théorie musicale. Dans une lettre au compositeur Cipriano da Rore probablement rédigée vers 1563 et publiée en 1585, Giovanni Battista Benedetti expose une nouvelle théorie vibratoire du son et de la consonance, dite théorie de la coïncidence des coups³⁶. Il pose : 1) que la hauteur d'un son est proportionnelle à la fréquence des vibrations de l'air produites par les cordes vibrantes 2) que la fréquence des vibrations est inversement proportionnelle à la longueur des cordes 3) que la consonance résulte de la plus ou moins grande coïncidence dans l'achèvement des cycles vibratoires respectifs des sons. Vincenzo Galilei (1520-1591), père de l'acoustique moderne, en donne une formulation éloquente :

« Consonants, et reçus avec délice seront ces deux sons, qui percuteront le tympan, de sorte que les battements produits en même temps soient commensurables en nombre, afin que le cartilage du tympan n'ait pas à demeurer dans le tourment perpétuel de s'infléchir en deux manières diverses pour obéir et se plier aux battements discordants³⁷ ».

Cette théorie de la consonance est reprise et affinée notamment par son fils Galileo Galilei (1564-1642), Isaac Beeckman (1588-1637), Marin Mersenne (1588-1648) et Descartes lui-même (1596-1650). Cette nouvelle approche de la consonance, basée sur une définition physico-acoustique de la hauteur, érode progressivement la compréhension métaphysique de l'harmonie issue du pythagorisme. C'est la distinction de nature entre consonance et dissonance qui tend alors à perdre son sens, pour laisser place à une distinction de pur degré : plus les fréquences respectives de deux hauteurs coïncident, plus l'intervalle est perçu comme consonnant. C'est ensuite le principe même

³⁶ *Diversarum speculationum mathematicorum et physicarum liber*, 1585. Selon Patrizio Barbieri, la paternité de la théorie de la coïncidence des coups ne revient pas à Benedetti, comme l'avait soutenu Claude Palisca dans son étude fondatrice de 1961 et Daniel Heller-Roazen encore récemment, mais aux grecs anciens (notamment à Nicomaque de Gérase, auteur du II^{ème} siècle dont l'ouvrage est perdu, mais repris par Boèce). Le premier moderne à parler de la coïncidence des coups serait Francesco Maurolico dans des *opuscula mathematica* de 1575. La théorie est encore admise par un théoricien comme Crousaz dans son *Essai sur le beau* en 1715. Voir Patrizio Barbieri, « Galileo's » theory of consonance, from Nichomachus to Sauveur», in *Recercare*, 2001, Vol. 13 (2001), pp. 201-232.

³⁷ Nous traduisons ici le passage tiré de Galilei, 1638, *Discorsi e dimostrazioni*, p 104: « consonanti, e con diletto ricevute saranno quelle coppie di suoni, che verranno à percuotere con qualche ordine sopra il timpano; il qual'ordine ricerca prima, che le percosse fatte dentro all'istesso tempo siano commensurabili di numero, acciò che la cartilagine del timpano non habbia à star' in un perpetuo tormento d'inflattersi in due diverse maniere per acconsentire, et ubbidire alle sempre discor ».

de la classification hiérarchique des intervalles qui se trouve bouleversé. Zarlino, dans la tradition pythagoricienne, classait encore les intervalles du *Senario* en fonction de leur proximité avec l'un, ou l'unisson. L'unisson (ou la corde entière, indivise) était considéré comme la cause formelle de tous les intervalles, et ces derniers étaient classés en perfection en fonction de leur proximité avec cette cause : plus l'intervalle généré par division du monocorde était proche de l'unité, plus l'intervalle était parfait³⁸. La théorie de la coïncidence des coups substitue à ce critère métaphysique un critère simplement physique, et opère une reclassification hiérarchique des intervalles en fonction de la simplicité relative des fréquences. Cette nouvelle classification ne tarde toutefois pas à poser certains problèmes. Ainsi par exemple, en toute hypothèse, la sixte mineure (8 : 5), intervalle relativement consonant et admis dans la pratique, mais qui ne coïncide que tous les 40 battements, devrait être moins consonante que l'intervalle de ratio 4 : 7, dissonance absolue qui n'est pas même sur la gamme. Un théoricien comme Mersenne cherche malgré tout à intégrer la théorie acoustique des consonances dans une conception néoplatonicienne de l'univers structuré hiérarchiquement en fonction de degrés de perfection, et continue de traiter les consonances comme des degrés de corruption de l'unisson. Sa mésentente avec Descartes, sur ce point, sera significative.

Limites de l'explication mécaniste.

L'une des grandes tentations de la philosophie des Lumières, celle de comprendre le plaisir musical en termes d'impact physique sur le sens, est sans conteste attribuable à Descartes. Néanmoins, Descartes est aussi celui qui, le premier, montre les limites de telles explications. A partir du *Traité de l'Homme*, les réquisits cartésiens pourraient paraître remplis : traiter le son comme un phénomène physique de ce monde ; expliquer le plaisir sensible par une certaine proportion entre ce phénomène physique et le sens correspondant. Cela dit, le critère de « douceur », c'est-à-dire celui de la simplicité des rapports entre les sons, n'est pas un critère esthétique suffisant. C'est dans la correspondance avec Mersenne qu'on peut identifier l'un des points de rupture les plus significatifs dans la compréhension du *plaisir musical* secrétée par la nouvelle théorie acoustique.

³⁸ En vertu du principe aristotélicien selon lequel ce qui est plus près de la cause en retient l'essence, et possède plus de perfection. Voir sur ce point Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993., p. 74.

Devant l'entreprise de Mersenne, qui souhaite établir une classification des consonances les plus agréables en fonction de la plus ou moins grande coïncidence des retours de vibration, Descartes se montre sceptique, et propose de distinguer entre les consonances les plus « simples » et les plus « agréables ».

« Car il faut remarquer que tout ce calcul sert seulement pour montrer quelles consonances sont les plus simples, ou si vous voulez, les plus douces et parfaites, mais non pas pour cela les plus agréables [...] Pour déterminer ce qui est plus agréable, il faut supposer la capacité de l'auditeur, laquelle change comme le goût, selon les personnes : ainsi les uns aimeront mieux entendre une seule voix, les autres un concert, etc., de même que l'un aime mieux ce qui est doux, et l'autre ce qui est un peu aigre ou amer³⁹ ».

Cette distinction consomme une rupture assez inédite entre l'ordre de la structure naturelle du son et l'ordre du plaisir esthétique subjectif. La simplicité des consonances peut être déterminée dans l'absolu, en fonction de leur proximité à l'unisson et de leur simplicité, mais l'agrément qu'elles causent dépend d'une multitude de facteurs, comme leur place dans la composition ou le tempérament de l'auditeur. Il est probable que le jeune Descartes de l'abrégé croyait pouvoir trouver dans l'idée de proportion entre le sens et l'objet une réponse satisfaisante à la question du plaisir musical. Ce n'est toutefois plus le cas du Descartes des années 1630, pour qui le plaisir sensible de l'ouïe doit être intégré dans le champ plus vaste des passions du sujet.

« La même chose qui fait envie de danser à quelques-uns, peut donner envie de pleurer aux autres. Car cela ne vient que de ce que les idées qui sont en notre mémoire sont excitées : comme ceux qui ont pris autrefois plaisir à danser lorsqu'on jouait un certain air, sitôt qu'ils en entendent de semblable, l'envie de danser leur revient ; au contraire, si quelqu'un n'avait jamais ouï jouer des gaillardes, qu'au même temps il ne lui fût arrivé quelque affliction, il s'attristerait infailliblement, lorsqu'il en ouïrait une autre fois⁴⁰ ».

Le tempérament de l'auditeur et les réminiscences musicales sont des facteurs que l'auteur du *Discours de la méthode* ne saurait négliger. Descartes l'affirme sans ambages : entre le phénomène des consonances et le domaine élargi des passions humaines, aucune association biunivoque n'est

³⁹ René Descartes, Lettre à Mersenne de janvier 1630, dans *Œuvres Complètes*, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Léopold Cerf, 13 volumes ; nouvelle édition complétée, Vrin-CNRS, 1964-1974, 11 vol. (désormais AT), I, 111. Sur ce point Mersenne résistera, puis suivra Descartes dans le « traité des consonances » de l'Harmonie Universelle.

⁴⁰ Lettre à Mersenne du 18 mars 1630, AT, I, 133.

possible : « je ne connais point de qualité aux consonnances qui répondent aux passions »⁴¹. Descartes ne croit pas à la détermination de règles a priori du plaisir par l'intellect, car les phénomènes esthétiques ne relèvent pas du domaine strict de la raison, mais plutôt de l'union de l'âme et du corps.

« Ni le beau, ni l'agréable ne signifient rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet ; et pour ce que les jugements des hommes sont si différents, on ne peut dire que le beau ni l'agréable aient une mesure déterminée⁴² ».

La correspondance avec Mersenne montre une pensée musicale qu'on a pu qualifier de « subjectivisme du goût⁴³ », et qui accorde autant, sinon plus d'importance aux données multiples et relatives des sensibilités, qu'aux lois physico-mathématiques qui sous-tendent la musique.

L'ordre classique de la représentation et la fin des ressemblances musicales.

On ne trouve pas mention chez Descartes de la doctrine classique de l'imitation musicale, mais il faut noter que le cadre épistémologique fixé par la théorie cartésienne de la perception bouleverse la problématique classique de l'imitation de la nature. En effet, dans un cadre mécaniste et dualiste strict, la référence aux théories anciennes de l'imitation (comme celle de Platon) est fondée sur un profond malentendu. Les Lumières pensent la composition musicale comme une *représentation* d'idées par des moyens sonores (un signe), et la perception musicale comme une *représentation* interne à l'âme (un signe) occasionnée par une impression sensible. Ici, les qualités sensibles n'appartiennent pas à la chose, mais à la seule représentation et le mécanisme, dans sa définition rigoureuse, doit empêcher toute forme d'anthropocentrisme, toute tendance à projeter dans la musique même les qualités qu'elle manifeste. Comme le dit bien Raymond Court, « le dualisme de l'étendue et de la pensée exorcise impitoyablement toute concession à ce qui ressemblerait à de la magie et plus généralement toute velléité de laisser la pensée traîner dans les choses⁴⁴ ». En ce cas,

⁴¹ Lettre à Mersenne du 4 mars 1630, AT, I, 126. ; voir aussi : « Car il faut remarquer que tout ce calcul sert seulement pour montrer quelles consonnances sont les plus simples, ou, si vous voulez, les plus douces et parfaites ; mais non pas pour cela les plus agréables » (Lettre à Mersenne de janvier 1630, AT, I, 108).

⁴² Lettre à Mersenne du 18 mars 1630, AT, I, 133.

⁴³ Voir par exemple l'introduction de Pascal Dumont à l'*Abrégé de musique, op. cit.*, p. 38.

⁴⁴ Raymond Court, *Sagesse de l'art, op. cit.*, p. 112.

la musique est bien un procès de *signification* mais le signe, pure fonction de représentation, est *extérieur à ce qu'il signifie* et il en *dissemble radicalement*. Il n'est plus mêlé aux choses selon le principe d'analogie générale qui lie entre elles les parties du cosmos⁴⁵. Chez Platon, au contraire, et plus généralement, dans l'univers précartésien, la distance ontologique entre l'imitation, le modèle et celui qui perçoit l'imitation (en s'assimilant au modèle) n'est pas du tout irréductible. D'une part, les qualités éthiques appartiennent réellement aux formes musicales (elles ne sont pas seulement suggérées ou provoquées par elles) et d'autre part, les qualités morales ont réellement des propriétés musicales. Platon peut dire par exemple, en un sens réaliste, que le mode myxolydien est « plaintif », le lydien « relâché », ou encore que la tempérance (sophrosunè) est une harmonie (République, 430e). « L'activité mimétique, précise Séline Gülgönen, n'est pas distinguée de sa réception. Ceci est possible parce que le modèle et la copie, ainsi que le musicien et l'auditeur, sont assimilés l'un à l'autre⁴⁶ ». Dans l'imitation musicale, il s'agit moins de reproduire l'apparence que de provoquer chez l'auditeur l'état d'âme qui appartient en propre au mode ou au rythme. Encore ne faut-il pas entendre *provoquer* dans un sens causal, car l'auditeur ne se contente pas d'enregistrer en son âme une impression physique, mais il acquiert plutôt lui-même par imitation les propriétés de la ressource musicale en question. La perception musicale n'est donc pas pensée comme une représentation de l'âme occasionnée par impression sensible, mais comme une *assimilation* du spectateur au modèle – processus de transformation éthique quasi irrépressible : « il est absolument forcé que celui qui les accueille avec plaisir devienne semblable (homoioûn heautôî) à celles des deux attitudes ou mélodies qui lui plaisent, même si dans le même temps il rougit d'en faire l'éloge⁴⁷ ». L'agent (c'est-à-dire le son) partage avec le patient (l'âme) une communauté de genre : ils sont tous deux une espèce de nombre, une espèce d'harmonie⁴⁸. Lorsque le nombre ou l'ethos sonore agit sur l'âme, ou, ce qui revient au même, lorsque l'âme pâtit sous l'action du nombre ou de l'ethos musical, l'une devient semblable à l'autre sous quelque rapport (harmonique, éthique). Certains modes musicaux doivent être rejetés de la cité idéale, car ils sont « relâchés et adaptés aux

⁴⁵ Voir sur ce point Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., ch. 2 : « La Prose du monde » et ch. 3 : « Représenter » et Raymond Court, *Sagesse de l'art*, op. cit., p. 112.

⁴⁶ Séline Gülgönen, « La mimésis musicale dans les dialogues platoniciens », *Phoenix*, vol. 68, no. 1/2, 2014, p. 108.

⁴⁷ Platon, *Les Lois*, 656b5–6, tr. Luc Brisson et J. F. Pradeau, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 713.

⁴⁸ Il n'y a pas, en grec, de primat musical du terme « harmonie » (de ἀρμόζω : adapter, mettre en ordre, accorder, faire coïncider). La notion, qui nomme l'unité dans le divers ou la relation numérique entre les éléments, reçoit aussi bien un sens psychologique (l'harmonie de l'âme), mathématique (on parle de moyenne harmonique) ou politique (l'harmonie de la cité). Les pythagoriciens admettaient quatre types d'Harmonie : 1) celle des cordes 2) celle de l'âme et du corps 3) celle de la cité 4) celle du ciel étoilé.

beuveries ». Mais dans les meilleurs cas, en instruisant un rapport immédiat, sensible avec l'harmonie du monde, la musique favorise l'équilibre interne de l'âme formée à son image.

On peut alors souligner un paradoxe assez déroutant : les théoriciens de l'imitation musicale à l'âge classique comme Batteux tentent d'appliquer systématiquement le concept classique d'« imitation de la nature » à la musique au moment même où le dualisme cartésien rend en droit impossible l'assignation de ressemblances entre les qualités perçues et l'objet physique. S'il est vrai que le musicien a, comme le pensent Batteux et bien d'autres, une « idée » présente à l'esprit, à laquelle il tâche de donner une existence sonore (une imitation), la théorie semble tout à fait incapable de déterminer avec précision la manière dont cette idée correspond à son véhicule acoustique. Et pour cause : la traduction des mouvements corporels dans la pensée, relève d'une institution de la nature considérée indéchiffrable. La théorie de l'imitation musicale était, d'emblée, grevée de cette faiblesse, et tendanciellement assimilable à une pure pétition de principe, parfaitement énoncée par Batteux : « Il y a des sons dans la nature qui répondent à son idée, si elle est musicale⁴⁹ ». Comme en témoigne une analyse de Dubos sur laquelle nous reviendrons, ce qu'on appelait « imitation musicale », au théâtre, c'était en réalité l'effort pour exciter musicalement des affects analogues à ceux que le drame prétendait représenter. La question du rapport entre les modifications physiques du corps humain et du corps sonore (traduisibles dans des rapports de figure et de mouvement) et les perceptions de l'âme, ressortit au problème de l'union des deux substances⁵⁰, ce qui signifie, pour les cartésiens les plus rigoureux, que le philosophe qui cherche à expliquer les causes physiques du sentiment rencontre cette notion primitive comme une limite. D'Alembert s'en souviendra, lorsqu'il sommera Rameau et les futurs

⁴⁹ Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, [1746], réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 2011. p. 356.

⁵⁰ Voir par exemple J. P. Crousaz : « Quand il s'excite du son, les petites parties de l'air, qui, toutes minces qu'elles soient, et d'une petitesse qui échappe à la plus subtile imagination, ne laissent pas d'avoir un ressort d'une prodigieuse force, ces petites parties, dis-je, se compriment et se dilatent alternativement, et causent dans les fibres de l'oreille qu'elles ébranlent, des trémoussements conformes à ceux dont elles sont agitées ; les esprits qui remplissent les pores de ces fibres s'en ressentent, et répandent ensuite dans tout le corps leurs agitations. *Or des trémoussements vifs, délicats, réguliers, doivent toujours être accompagnés de sentiments agréables, ensuite du rapport que l'auteur de la nature a établi entre la satisfaction de l'âme, et le bon état de son corps.* S'il y en a qui n'éprouvent rien de semblable, cela vient d'une mauvaise constitution de leur oreille, dont le tissu se trouve ou trop grossier pour être ébranlé par les impressions de l'air, ou trop mou pour être susceptible des trémoussements du ressort » (Jean Pierre de CROUSAZ, *Traité du beau*, Amsterdam, 1715, p. 173).

philosophes de la musique de ne pas s'aventurer dans une « métaphysique de l'ouïe⁵¹ » où l'on ne peut pas faire aucun progrès.

Facilité et variété.

Avec Descartes, on change de modèle de la perception musicale. Il ne s'agit plus de s'assimiler, ou de se laisser assimiler, à des types moraux ou à l'ordre harmonique du monde, mais plutôt de percevoir un objet sensible, et les affections qu'il provoque en nous. Mais on peut aussi considérer que Descartes dégage, en parallèle du niveau mécanique de l'effet musical, un niveau proprement *esthétique*, qui annonce la théorie Diderotienne de la perception des rapports. Descartes distingue au moins trois niveaux « objectifs » de proportions musicales : le niveau simultané des consonances et des accords, ainsi que les deux niveaux successifs de la conduite des voix et du rythme. Ceci suppose implicitement la distinction de deux niveaux « subjectifs » de perception des proportions : le niveau synchronique (consonances) et le niveau diachronique (voix et rythme). Cela suppose qu'une impression synchronique peut être proportionnée. Le critère de *facilité* pourrait laisser croire que Descartes conçoit le plaisir musical comme un événement passif et physiologiquement déterminé, sans intervention active de l'âme. De manière générale, en contexte cartésien, l'impression n'est qu'une condition nécessaire, mais pas suffisante à la production d'une perception : elle doit toujours être accompagnée d'un jugement de l'âme qui prend connaissance des impressions reçues. En l'occurrence, il nous importe surtout de voir que la *facilité* renvoie à un concept négatif, c'est-à-dire à la *difficulté* relative qu'éprouve l'âme à « synthétiser », pour parler un langage non cartésien, le divers des impressions musicales. Surtout, il faut noter que cette relative difficulté est en elle-même source de plaisir. En réalité, le plaisir musical n'est pas fonction de la seule facilité à percevoir l'objet, mais d'un certain rapport entre la facilité et la difficulté. La composition musicale semble être le lieu par excellence de la mise en œuvre d'une telle dynamique de la perception sensible.

« Parmi les objets du sens, celui-ci n'est pas le plus agréable à l'âme qui est le plus facilement perçu par le sens, ni celui qui l'est le plus difficilement ; mais c'est celui qui

⁵¹ Jean le Rond d'Alembert, *Éléments de musique*, 2ème éd., Genève, Slatkine Reprints, 1980, préface, p. xxv.

n'est pas si facile à percevoir que le désir naturel qui porte les sens vers les objets ne soit pas entièrement comblé, ni également si difficile qu'il fatigue le sens⁵² ».

Le plaisir musical repose sur un juste milieu entre l'effort ou le « désir naturel qui porte les sens vers les objets » (les intervalles plus ou moins consonants) – l'activité de l'âme doit être *sollicitée* par l'œuvre – et la facilité de la perception elle-même. Un rapport trop simple à percevoir annule le désir de l'âme, un rapport trop complexe éreinte le sens. Autrement dit, la composition musicale organise un équilibre, une tension entre la simplicité des proportions et leur variété : (« en toute chose la variété est très agréable⁵³ »). La musique ne consiste pas moins à varier les rapports pour tenir l'âme en activité, qu'à la satisfaire en lui présentant des rapports simples⁵⁴.

Chatouillement et dissonance.

Après avoir exposé la théorie de la coïncidence des coups qui, rappelons-le, établit une gradation en douceur des intervalles musicaux en fonction de la coïncidence plus ou moins grande des vibrations respectives des sons impliqués, Descartes fait une remarque sur laquelle nous souhaitons attirer l'attention. Elle nous paraît déterminante, car elle fonde explicitement le plaisir pris à la *dissonance* sur la théorie du *chatouillement* :

« ce ne sont pas absolument les choses les plus douces, qui sont les plus agréables aux sens, mais celles qui les chatouillent d'une façon mieux tempérée : ainsi que le sel et le vinaigre sont souvent plus agréables à la langue que l'eau douce. Et c'est ce qui fait que la musique reçoit les tierces et les sixtes, et même quelquefois les dissonances, aussi bien que les unissons, les octaves et les quintes⁵⁵ ».

⁵² René Descartes, *Abrégé de musique*, *op. cit.*, prénotation 7.

⁵³ *Ibid.*, prénotation 8.

⁵⁴ Le véritable héritier de l'esthétique musicale cartésienne semble bien être le mathématicien suisse Jean-Pierre de Crousaz qui, dans son *Traité du beau* (1715), analysera la beauté produite par l'alternance entre consonances et dissonances sur le modèle d'un passage de l'unité à la variété sensible, et d'un retour de la variété à l'unité : « Si l'on réfléchit sur ces impressions (consonances et dissonances), on y remarquera des alternatives d'unité et de diversité, qui ont des retours réguliers ; et c'est dans la régularité de ces mélanges que nous faisons consister, au moins en partie, la nature du beau (...) Nos sens aussi bien que notre esprit se plaisent dans la diversité, quand elle se réduit par ordre à l'unité » (*Traité du beau*, *op. cit.*, p. 184). Crousaz reprend à Descartes la théorie de la coïncidence des coups fondée sur la physiologie de l'oreille et l'idée de beauté musicale fondée sur l'unité dans la variété.

⁵⁵ René Descartes, *Traité de l'Homme*, *op. cit.*, p. 830.

Le chatouillement, explique Descartes dans les *Passions de l'âme*, a les mêmes causes que la douleur (une excitation des objets du sens transmise à l'âme), mais peut souvent être une source de joie : il se définit comme une excitation sensible qui, susceptible de déranger l'organe, y provoque une certaine résistance active, résistance dont l'idée se transmet à l'âme comme conscience de la force et de l'activité propres du corps et de l'âme.

« Ce qu'on nomme chatouillement ou sentiment agréable consiste en ce que les objets des sens excitent quelque mouvement dans les nerfs qui serait capable de leur nuire s'ils n'avaient pas assez de force pour lui résister ou que le corps ne fût pas bien disposé. Ce qui fait une impression dans le cerveau, laquelle étant instituée de la nature pour témoigner cette bonne disposition et cette force, la représente à l'âme comme un bien qui lui appartient, en tant qu'elle est unie avec le corps, et ainsi excite en elle la joie ».

Et Descartes ajoute :

« C'est presque la même raison qui fait qu'on prend naturellement plaisir à se sentir émouvoir à toutes sortes de passions, même à la tristesse et à la haine, lorsque ces passions ne sont causées que par les aventures étranges que l'on voit représenter sur un théâtre, ou par d'autres pareils sujets, qui, ne pouvant nous nuire en aucune façon, semblent chatouiller notre âme en la touchant⁵⁶ ».

Loin d'être la perception seulement passive de qualités parfaites, l'expérience musicale implique donc non-seulement un *désir*, sollicité par la dissonance relative, de percevoir adéquatement l'objet, mais elle implique également le plaisir paradoxal d'une *résistance* au dérangement du sens de l'ouïe dans cette dissonance.

Dans un univers pythagoricien, la dissonance ne peut avoir aucun statut philosophique. Elle a, tout au plus, une réalité empirique et pratique, et on ne trouve pas d'autre fondement pour elle que le jugement de l'oreille. Ainsi Monteverdi (que Descartes aurait pu rencontrer lors d'un passage à Venise en 1624, alors que le compositeur officiait à Saint-Marc), emploie volontiers des intervalles proscrits par le canon de l'écriture polyphonique, comme la septième de dominante. Son instinct l'oblige à déclarer caduques les règles de Zarlino dans le 5^{ème} livre de ses Madrigaux. A l'époque de Descartes, les septièmes, comme les secondes, intervalles considérés comme des dissonances,

⁵⁶ René Descartes, *Traité des passions*, Article 94, *Œuvres et lettres*, op. cit., p. 740.

sont de plus en plus employées pour leurs vertus expressives, tout comme les demi-tons chromatiques, les quintes diminuées et des quarts augmentées. Comme le canon n'admet pas ces intervalles, deux attitudes se présentent. On peut les proscrire au nom de la pureté des ratios et des essences mathématico-musicales : c'est soumettre l'art à la science, voire à la spéculation. On peut au contraire les adopter et pencher vers une conception plus pragmatique de l'art musical. Ainsi, de nombreux praticiens assument la rupture de fait entre la « musica pratica » et la « musica speculativa », accordant foi à l'expérience sensible plutôt qu'à la raison spéculative. Vincenzo Galilei, père de l'astronome et principal théoricien de la camerata Bardi, prend acte de la séparation de la science et de l'art :

« La science cherche la vérité dans les phénomènes, et les propriétés et causes des choses qu'elle étudie. Son but est la vérité de la connaissance, rien de plus ; les arts, d'un autre côté, ont pour but de faire quelque chose (operare), et c'est quelque chose de différent de la compréhension⁵⁷ ».

Cette seconde attitude est encouragée par la redécouverte d'Aristoxène, premier avocat de l'*aisthesis*, anti pythagoricien et anti platonicien, grâce à la traduction latine d'Antonio Gogava publiée en 1562. Elle ne revient toutefois nullement à accorder un statut proprement *philosophique* à la dissonance, puisqu'elle se contente de lui accorder une existence *de fait*. « La perfection d'un son peut être calculée par l'intellect, mais sa beauté sera jugée par la pratique et l'expérience », dit ainsi Galilei. C'est notamment sur ce point que l'attitude d'un Descartes est profondément novatrice, puisqu'elle consacre la dissonance comme élément constitutif du plaisir musical, à partir d'une anthropologie du chatouillement. Dans la grande « machine » sonore complexe qu'est l'œuvre musicale, l'âme n'est pas immédiatement chez elle. Ou plutôt, le compositeur n'a pas à construire cette machine de telle sorte que l'âme s'y repose et s'y oublie, puisqu'une forme de joie, pour l'âme, consiste précisément à réfléchir sa propre activité dans l'effort de percevoir. Cette anthropologie du chatouillement semble particulièrement convenir aux constructions musicales baroques, structurées par l'opposition immanente de tension-détente, où « l'oreille écoutante est dans ce monde, et y reste », contrairement aux grandes architectures polyphoniques qui construisent un seul et même mouvement d'élévation vers l'unisson perçue comme une « fuite hors

⁵⁷ Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Florence, 1581, Facsimile, 1968, p. 105.

du cosmos⁵⁸ ». Elle est aussi associée à toute une vision esthétique dans laquelle l'excitation de la passion n'est pas séparable de ce que Catherine Kintzler appellera une « éthique de la maîtrise ». La justification philosophique de la dissonance, comme *expérience d'une résistance de l'âme*, rejoint ici étonnamment celle des passions musicales, qu'il ne peut s'agir d'exciter gratuitement.

Définir et justifier la passion : du chatouillement aux émotions intérieures.

Nous l'avons déjà noté, Descartes assigne à la musique l'objectif de « plaire et d'exciter en nous diverses passions ». Il définira plus tard les passions comme « des perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l'âme, qu'on rapporte particulièrement à elle [i.e. : ni aux objets extérieurs, ni au corps propre –], et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits⁵⁹ ». Données irréductiblement subjectives (on en sent l'effet « comme en l'âme même »), les passions sont des représentations causées par des mouvements corporels ou par des mouvements de l'imagination. Elles se réduisent à six passions primitives (admiration, amour, haine, désir, joie, tristesse) qui sont « toutes bonnes de leurs natures⁶⁰ », dans la mesure, notamment, où elles remplissent naturellement une fonction signalétique, celle d'avertir l'âme de ce qui est bon ou mauvais pour le corps. Le problème n'est pas de les restreindre ou de les supprimer, mais d'en régler l'« usage », c'est-à-dire de régler les rapports entre les mouvements du corps et les représentations de l'âme.

La définition cartésienne de la musique pose immédiatement deux problèmes connexes. D'abord, celui du rapport causal entre plaisir et passions. Il ne suffit pas de dire que le plaisir pris aux consonances est source de passion joyeuse ; il faut aussi montrer en quel sens l'excitation des passions, y compris de passions tristes, est source de plaisir. Comment peut-il y avoir, en particulier dans le cas des passions tristes, une relation de conséquence systématique entre *excitation des passions* et *plaisir* ? Ensuite, à supposer ce problème réglé, à quel titre le plaisir afférent à l'excitation des passions peut-il constituer la *finalité* d'une activité, hors d'un cadre philosophique purement hédoniste ? Qu'est-ce qui, au fond, justifie cette excitation de passions qui pourrait

⁵⁸ Jean Deprun, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIème siècle*, Paris, Vrin, 1979, p. 27, cité dans André Charrak, *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, Paris, Vrin, 2001. p. 46.

⁵⁹ René Descartes, *Traité des Passions*, art. 27, *op. cit.*, p. 709.

⁶⁰ *Ibid.*, art. 211, p. 794.

paraître frénétique et gratuite ? La vision cartésienne de la musique admet-elle une éthique des passions et, si oui, laquelle ?

L'ancien problème de la liaison intime entre la joie et la tristesse, dans l'expérience esthétique, revient plus d'une fois sous la plume de Descartes. Il n'est pas anodin qu'il apparaisse dès les premières lignes de l'*Abrégé de musique* (« Et l'on peut trouver des airs à la fois tristes et agréables sans s'étonner d'une telle opposition : car de la même façon, les auteurs et les acteurs de tragédie charment d'autant plus qu'ils provoquent abondamment nos larmes⁶¹ »). Or, on l'a vu, la notion de *chatouillement* permet de répondre à la première question, car elle sanctionne l'existence d'une joie prise à sentir la résistance et l'indépendance relative de l'âme par rapport aux affections qu'elle éprouve. Sans doute les exemples ultérieurs du chatouillement pris par Descartes, empruntés généralement au théâtre, ne font-ils que préciser une intuition conçue d'abord dans l'expérience musicale. Dans une optique cartésienne, la musique peut être considérée comme le lieu d'expression privilégié de cette féconde ambiguïté des passions qui sont propres à instruire l'âme de sa propre puissance, c'est-à-dire de sa liberté.

« C'est donc en un sens parce qu'elle éprouve des passions que l'âme découvre et expérimente en elle le pouvoir d'y consentir ou de s'y opposer, en d'autres termes sa faiblesse ou sa force, deux façons inégalement efficaces pour l'âme de faire usage de son libre arbitre⁶² »

Dans une certaine mesure, l'expérience de la liberté est imbriquée dans celle des passions. Dans le modèle cartésien, la musique n'est pas pour le sujet l'occasion de *s'adonner aux affects* ou de *s'épancher* ; l'écoute musicale est plutôt l'occasion de *s'exercer* aux passions (dans le cas des airs tristes, dominés par les tons mineurs et les dissonances) ou, plus simplement, de tonifier l'âme, de fortifier ses dispositions affirmatives (dans le cas des airs gais et du mode majeur).

Mais nous pouvons aller plus loin, et comprendre en quel sens l'art peut se donner pour fin d'exciter les passions. Pour cela, il faut enregistrer une différence entre les passions excitées en contexte artistique, et les passions ordinaires. De façon ordinaire, une passion n'est pas contemplée de l'extérieur par l'âme, mais ressentie et vécue de l'intérieur. Plus la passion est forte, moins l'âme se distingue elle-même de la passion qu'elle éprouve. Or, en vertu de sa nature distincte et libre,

⁶¹ René Descartes, *Abrégé de musique*, *op. cit.*, p. 47.

⁶² Pierre Genancia, *Lire Descartes*, Paris, Gallimard, 2000, p. 250-251.

l'âme a toujours, en contexte cartésien, le pouvoir de réintroduire une distance relative à ses affections, provisoirement abolie par la passion.

« La passion tend à supprimer la distance entre le moi et ce qui lui est extérieur. Aussi le « remède » aux passions n'est pas de les extirper de l'âme et de les supprimer (ce qui reviendrait à supprimer l'*homme*), mais de restituer la distance qu'elles ont tendance à abolir et de faire en sorte que le moi ne se confonde pas avec elles, et, par elles, avec les diverses situations qu'il lui est donné de rencontrer⁶³ ».

L'expérience théâtrale, où l'épreuve de la passion s'accompagne de son objectivation, apparaît comme un modèle de l'attitude éthique qui consiste à se rendre spectateur de ses propres passions pour supprimer l'identification de notre être intime à celles-ci.

« Et lorsque nous lisons des aventures étranges dans un livre, ou que nous les voyons représenter sur un théâtre, cela excite quelquefois en nous de la tristesse, quelquefois la joie, ou l'amour, ou la haine, et généralement toutes les passions, selon la diversité des objets qui s'offrent à notre imagination ; mais avec cela nous avons du plaisir de les sentir exciter en nous, *et ce plaisir est une joie intellectuelle qui peut aussi naître de la tristesse que de toutes les autres passions*⁶⁴ ».

L'exemple du théâtre est facilement transposable au plan musical. Écouter la musique, c'est partir du plan des passions comme idées confuses, des effets en nous d'une cause que nous ne distinguons pas d'abord de ces effets-mêmes. Or, cette confusion est toute provisoire, puisque 1) le dispositif musical nous permet de contempler la « machine » qui les produit et objective le processus même de leur excitation 2) le contexte artistique nous invite à être *attentifs* à nos passions, ce qui suppose que nous nous en distancions en les réfléchissant. Il y a là un double travail de « désidentification » (de soi à la passion) et de « déréalisation⁶⁵ » (de la passion, appréhendée comme effet). Par ailleurs, le théâtre (et non le concert, à l'époque de Descartes) est l'un des lieux où le sujet peut, dans une relative extériorité à la passion vécue, *s'éprouver lui-même* comme sujet de passions et, de ce fait,

⁶³ Ibid., p. 216.

⁶⁴ René Descartes, *Traité des passions*, art. 147, *op. cit.*, p. 766.

⁶⁵ « Plus l'âme est émue et plus elle se sent libre ; et plus elle se sent libre, plus elle est émue. L'âme se réjouit d'être émue, elle prend plaisir à sentir exciter en elle les passions ; et lorsqu'elle le sait, elle ne regarde plus les objets occasionnels de ses passions comme s'ils en étaient les vraies causes. Elle les déréalise et adopte ainsi naturellement l'attitude du spectateur de théâtre » (Pierre Guenancia, *Lire Descartes, op. cit.*, p. 254).

apprivoiser cette dimension de lui-même dans ce que Descartes appelle une « joie intellectuelle », un plaisir de l'âme même à se sentir émue. Des passions proprement dites, qui « dépendent toujours de quelque mouvement des esprits », il faut distinguer les *émotions intérieures à l'âme* « qui ne sont excitées en l'âme que par l'âme même » (art. 147) et qui accompagnent la réflexion de l'âme sur ses propres passions. Ces émotions, dont Descartes nous dit que « notre bien et notre mal dépendent principalement », correspondent à la conscience que l'âme prend de son indépendance relative par rapport aux « troubles » qui l'affectent par le moyen du corps, dans la mesure où elle s'en distingue.

Nous n'entrerons pas dans le détail des analyses difficiles et elliptiques de Descartes sur la notion d'*émotion intérieure*. Nous soulignerons pour conclure la distance que ces remarques permettent d'introduire entre le paradigme cartésien et le paradigme pythagoricien de l'expérience musicale. Tandis que le moyen-âge considère l'expérience musicale authentique comme un travail d'élévation du sensible vers l'intelligible (des « nombres corporels » vers les « nombres de jugement », dirait Saint-Augustin) et d'arrachement du sujet à la corporéité et à la finitude, nous voyons que pour Descartes au contraire (et ce sera vrai pour toute la philosophie des Lumières), l'expérience musicale manifeste, dans un double mouvement et de façon exemplaire 1) l'inscription charnelle de l'âme, son union avec le corps et 2) l'autonomie relative de l'âme par rapport au corps auquel elle est unie. L'expérience musicale ne se joue pas dans le plan de l'entendement seul, mais dans celui de l'entendement lié aux sens et à l'imagination.

Conclusion du chapitre 1

A une conception de l'œuvre musicale comme réplique du cosmos harmonique, Descartes substitue l'idée d'une machine sonore complexe et unifiée, capable de tenir l'âme en activité comme de lui offrir les joies de la douceur et du repos. A la définition arithmétique, absolue et abstraite de la consonance comme rapport numérique intelligible rendu audible, Descartes oppose une définition physique relative aux capacités perceptives des sens (la coïncidence des coups). A la conception spéculative et anagogique de la science musicale comme initiation aux rapports intelligibles, il substitue l'étude des proportions mathématiques dont un objet physique est susceptible. A l'idée d'expérience musicale comme assimilation de l'âme à l'ordre cosmique et aux types éthiques

objectifs, il substitue celle de l'excitation, par des moyens sensibles, de plaisirs et de passions dont le sujet prend conscience en se réjouissant. On peut regretter que Descartes n'ait jamais mis à exécution le projet dont il fit part à Constantin Huygens en février 1647 : « Si je ne meurs que de vieillesse, j'ai encore envie quelque jour d'écrire de la théorie de la musique⁶⁶ ». Mais on peut aussi se réjouir que les implications philosophiques, esthétiques et anthropologiques de l'orientation cartésienne aient fait l'objet de développements nombreux au XVIIIème siècle. Et c'est maintenant dans cette direction que nous allons nous tourner.

⁶⁶ René Descartes, Lettre à Constantijn Huygens du 4 février 1647, AT, IV, p. 791.

Chapitre 2 – Rameau – L’oreille musicienne au cœur de la machine sonore

Introduction : Rameau – un « cartésianisme esthétique » ?

Revue de littérature

Plusieurs commentateurs ont voulu voir dans la pensée musicale de Rameau l’aboutissement d’une esthétique restée à l’état germinal dans les textes de Descartes. Ainsi, pour Raymond Court, « Rameau se révèle disciple de Descartes et comme l’exécuteur testamentaire de son esthétique⁶⁷ ».

« Pour Rameau comme pour Descartes le phénomène musical naît de l’action du corps sonore venant impressionner le corps sensible (sens et cerveau) et, dans la mesure où le son physique est organisé harmoniquement (c’est-à-dire à partir de certains rapports mathématiquement déterminés relativement aux lois physiques de la résonance) donnant alors occasion à l’âme de produire par jugement une représentation, source de jouissance en tant qu’elle est maîtrise de l’imagination et plus particulièrement d’enchantement dans le cas du spectacle total et merveilleux offert par la tragédie lyrique⁶⁸ ».

Dans les importants traités des années 1730-1750, à l’instar de Descartes, Rameau pense en effet la musique comme un objet physique et il analyse la perception et le plaisir musical en termes d’impact de cet objet sur le sens. *L’Abrégé de musique* est l’une des sources principales du *Traité de l’harmonie* (1722) de Rameau – sans doute l’un des plus importants ouvrages de théorie musicale publiés en France au XVIII^{ème} siècle. Dans la *Démonstration du principe de l’harmonie* (1750), Rameau se réclamera encore du *Discours de la méthode*, dont il aurait été « illuminé » au moment d’établir son système (voir notre analyse, infra). Catherine Kintzler fait également de

⁶⁷ Raymond Court, *Sagesse de l’art, op. cit.*, p. 139.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 140.

Rameau la principale figure de ce qu'elle appelle le « cartésianisme esthétique⁶⁹ », non-seulement parce que la perception et le plaisir musical font chez lui l'objet d'une explication par « figure et mouvement », mais également parce que Rameau soumet l'analyse de la composition musicale et de ses effets à des exigences rationnelles de type cartésien (évidence, clarté des principes, aspect déductif du système).

Ce jugement de parenté intellectuelle a été tempéré par plusieurs commentateurs⁷⁰. Thomas Christensen⁷¹ fait valoir que Rameau utilise, à des fins plutôt rhétoriques, les idiomes philosophiques et scientifiques prestigieux qui circulent à son époque dans un souci de légitimation (on a successivement un Rameau cartésien et rationaliste dans le *Traité* de 1722, puis un Rameau plutôt Lockéen et empiriste dans la *Génération harmonique* (1736) et la *Démonstration du principe d'harmonie* (1750)). En dernière analyse, pour Christensen, Rameau est plutôt empiriste que rationaliste : l'expérience et le témoignage d'une oreille avertie sont toujours privilégiés par rapport à la pure déduction rationnelle des principes de la théorie. Le vrai modèle méthodologique se trouverait non pas dans le *Discours de la méthode*, mais dans le *Traité des systèmes* de Condillac (1749), qui prend d'ailleurs Rameau comme exemple d'un *esprit systématique*⁷². Contrairement à l'esprit de système, qui procède à une déduction du réel à partir d'axiomes rationnels, et qui est toujours prêt à sacrifier les faits observables à la cohérence du système, l'*esprit systématique* s'emploie, par l'observation, à réduire une multiplicité toujours plus grande d'expériences à un petit nombre principes [en l'occurrence, les phénomènes de résonance du corps sonore], tout en acceptant de modifier les principes en cas d'incohérence. Christensen suggère que la théorie ramiste se construit ainsi dans « une relation dialectique entre la raison et l'expérience⁷³ ».

Si l'hypothèse d'un Rameau « cartésien » rend assez bien compte de la démarche revendiquée dans le *Traité* de 1722 et celle d'un Rameau « condillacien », de la démarche revendiquée au moment où il reconstruit sa théorie harmonique sur des fondements acoustiques (entre le *Nouveau système*

⁶⁹ Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et misère de l'esthétique du plaisir*, op. cit., p. 14. Pour une discussion détaillée des thèses de Kintzler, voir Pascale Seys, « Existe-t-il un cartésianisme esthétique? A propos du livre de C. Kintzler sur J.-P. Rameau », dans *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 89, n°84, 1991. pp. 559-580.

⁷⁰ Ainsi Frédéric de Buzon, « La réception du *Discours de la méthode* dans les écrits théoriques de Jean-Philippe Rameau », in *Problématique et réception du Discours de la méthode et des Essais*, Paris, Vrin, 1988.

⁷¹ Thomas Christensen, *Rameau and the French enlightenment*, op. cit., pp. 31-42: "the cartesian dilemma".

⁷² Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des systèmes*, in *Œuvres de Condillac*, 16 vols., Paris, 1778, p. 296.

⁷³ Thomas Christensen, *Rameau and the French enlightenment*, op.cit., p. 35.

(1726) et la *Démonstration* (1750)), ces interprétations conduisent à négliger le tour hautement spéculatif que prend la pensée du « musicien-philosophe » à partir des années 1750. Sans doute est-ce parce qu'il accorde une importance réelle aux textes parfois extravagants du dernier Rameau (et notamment aux *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* de 1760), que Pascal Dumont peut nier non seulement la parenté entre Descartes et Rameau, mais parler du « fossé de deux esthétiques antinomiques ». Pour Dumont, l'écart se creuse non plus tant sur le plan de la méthode, que sur celui de l'ontologie et de la théorie des effets.

« A la différence de Descartes, il est à la recherche d'une unité cosmique de tout le savoir humain à travers sa théorie du « corps sonore », ce qui le rapproche de l'idée leibnizienne d'une union de la perception sensible et du calcul rationnel plutôt que de la conception cartésienne d'un savoir conférant le pouvoir de produire des effets spectaculaires propres à bouleverser le cours des esprits animaux. Il y a entre Rameau et Descartes le fossé de deux esthétiques antinomiques ; l'expressivité de la musique est pour Descartes sa faculté de produire un effet physiologique sur notre sensibilité, c'est, pour Rameau, ce qui unit dans une même réalité la sensibilité et la raison par sa nature universelle qui fait sens en elle-même (...) ⁷⁴»

Position personnelle, thèse et plan du chapitre

On sera donc d'accord pour dire que le Rameau des années 1720-1750 développe une esthétique « cartésienne », à condition de donner un sens large à cette épithète.

1) Il s'agit bien, pour Rameau, de raisonner la composition musicale, en substituant aux hasards de l'expérience, la certitude de principes rationnels évidents. Descartes dégage le plan d'un objet sensible et complexe soumis à l'immanence de l'activité perceptive ; Rameau en exhibe les lois de composition et de perception élémentaires. D'un côté, il rejette toute forme de composition par tâtonnement ; de l'autre, il « force l'écoute esthétique à entrer dans la perspective de l'objet⁷⁵ ». Descartes permet d'imaginer le principe de la « machine sonore », mais c'est Rameau qui entreprend d'en exhiber les logiques et les

⁷⁴ Pascal Dumont, Introduction à l'*Abrégé de musique*, op. cit., note 129, p. 145.

⁷⁵ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006, p. 337.

mécanismes. Nous étudierons cette entreprise de rationalisation dans le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722). (**A – Raisonner la musique : le Traité d'harmonie**).

2) Il s'agit en effet par ailleurs, pour le rameau *acousticien*, de déchiffrer les lois naturelles du phénomène physique qu'est le son pour en tirer un parti esthétique. Dans un esprit analogue à celui du *Discours de la méthode*, qui annonce la possibilité de rendre l'Homme « comme maître et possesseur de la nature » par l'explicitation des lois mécaniques de celle-ci, l'analyse physique du son rend possible la reconstruction d'un ordre musical artificiel qui agence et organise ces rapports naturels selon des finalités proprement humaines. Nous verrons ainsi comment la *Lettre à Houdart de la Motte* propose de mettre l'analyse physico-mathématique des composantes musicales au service d'un art des effets sensibles (*Lettre à Houdart de la Motte*). (**B – Le tournant acoustique de la théorie**)

3) Enfin, il est clair que Rameau construit une esthétique du choc harmonique, qui repose sur une conception cartésienne des passions. Ces dernières sont conçues comme des unités affectives discrètes et typées qui correspondent à des états successifs de l'âme, et dont l'analyse permet l'identification et la maîtrise. Néanmoins l'approche ramiste de la musique, comme ensemble de rapports sonores hiérarchisés, et sa conception de l'écoute, comme repérage de l'oreille au sein d'un système, fraient la voie pour une conception plus « formaliste » de l'expérience musicale – suggérée d'ailleurs par la théorie diderotienne de la perception des rapports. (**C – Les conséquences esthétiques de la théorie de Rameau : poétique de l'expression ou autonomie du langage musical ?**)

De ces trois points de vue – primat des principes rationnels sur l'enregistrement empirique des effets ; ambition de construire une machine sensible artificielle aux fins de la jouissance esthétique ; esthétique du choc des passions doublée d'une éthique de leur maîtrise, Rameau met bien en œuvre une esthétique « cartésienne ».

4) Néanmoins : i) partir des années 1750, Rameau s'embarque dans une entreprise théorique qui semble renouer avec la cosmologie sonore, quoiqu'en un sens non pythagoricien, une entreprise impensable en contexte cartésien. ii) Rameau estime que les rapports universellement présents dans la nature font l'objet d'une donation sensible dans le phénomène de résonance (mais contrairement à Pythagore, il voudra faire dériver les

mathématiques de la musique) iii) Dans le modèle ramiste de la perception musicale et du plaisir harmonique, la distinction entre le niveau de l'impression sensible et celui du *jugement* de l'âme est beaucoup moins importante que chez Descartes. Le sujet musical se trouve « saisi » par les rapports, plutôt qu'il ne les saisit lui-même. L'objectivité et la naturalité des structures harmoniques fondamentales (Rameau rétablit une distinction de nature entre consonance et dissonance) rend, pour Rameau, inutile la notion cartésienne de *facilité*, qui suppose l'essentielle relativité du plaisir par rapport aux capacités sensibles de l'auditeur. iv) Il y a une place pour une interprétation empiriste de la théorie de Rameau (nous le verrons chez d'Alembert, par exemple), mais Rameau lui-même demeure fidèle à une anthropologie innéiste et à une interprétation réaliste de l'harmonie, ainsi qu'à l'idée d'une donation immédiate des rapports intellectuels dans la résonance du corps sonore (**D – La cosmologie musicale du dernier Rameau, un « délire théorique » ?**)

Thèse générale du chapitre : A la conception de l'œuvre musicale comme *machine sonore*, indissociablement cartésienne et ramiste, Rameau adjoint une série d'hypothèses d'ordre anthropologique, qui inscrivent les « opérations musicales » du sujet au cœur de la nature humaine (non-seulement au niveau physiologique, mais également au niveau de ce que d'Alembert nommera avec dédain une « métaphysique de l'ouïe⁷⁶ »). Contrairement aux présentations caricaturales et polémiques véhiculées par d'Alembert ou Rousseau, Rameau ne considère pas que le niveau physico-acoustique soit suffisant pour fonder l'expérience musicale. Comme l'a montré André Charrak, le niveau acoustique fournit essentiellement à l'oreille des *indications*, à partir desquelles cette dernière situe et oriente sa perception des structures musicales. On a donc affaire à deux plans bien distincts, mais dont l'articulation doit être pensée : d'un côté, l'ordre mécanique et artificiel que constitue la *machine sonore* et, de l'autre côté, le système perceptif « pourvu d'une organisation finale⁷⁷ » qui se situe dans cet ordre de façon plus ou moins spontanée, selon l'*instinct*. Ce chapitre est donc consacré à montrer comment Rameau conçoit les opérations spontanées d'une oreille naturellement musicienne au cœur de la machine sonore agencée par l'artiste. Nous entrons donc ici à proprement parler dans l'*anthropologie musicale des Lumières*, et dans la naturalisation caractéristique qu'elle propose de l'organisation tonale de l'écoute musicale.

⁷⁶ Jean le Rond d'Alembert, *Éléments de musique*, 2ème éd., Genève, Slatkine Reprints, 1980, préface, p. xxiii.

⁷⁷ André Charrak, *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, op. cit., p. 139.

A- Raisonner la musique : le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722)

Expérience et raison : la recherche d'un principe.

Dès l'introduction du *Traité*, Rameau définit la musique comme une science, et revendique pour celle-ci le modèle d'une connaissance rationnelle, déductive, ordonnée et certaine. « La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident, et ce principe ne peut guère être connu sans le secours des mathématiques⁷⁸ ». Cette exigence de rationalisation provient elle-même d'un constat sur l'état de la théorie musicale de son temps : « la raison y a perdu ses droits, tandis que l'expérience s'y est acquise quelque autorité⁷⁹ ». Il s'agit, pour l'auteur du traité, de renverser ce rapport. D'une part, il est nécessaire de suivre l'ordre non des faits, mais des raisons, afin de donner à l'exposition de la science musicale la tournure déductive digne d'une science. D'autre part, il s'agit de montrer qu'au lieu de multiplier les règles et les principes empiriques de composition liés au « jugement de l'oreille » on peut, en toute légitimité, rapporter l'ensemble des règles de composition à un seul principe certain (sur le plan de la pratique, Rameau n'innove pas particulièrement, mais *unifie* un corpus de règles qui tendait alors à se multiplier⁸⁰). Comme on va le voir, le fait de considérer les intervalles harmoniques dans leur subordination systématique à un *son fondamental* ou *centre harmonique* (sans toutefois fonder encore cette subordination dans la physique du son) permet à Rameau de simplifier considérablement les règles de la composition, qui tendaient à se multiplier, ainsi que de réduire la multiplicité empirique des accords alors en usage dans la musique à un petit nombre de structures fondamentales considérées comme « naturelles ». Ce tour de force qui, en plein essor des Lumières, atteste le pouvoir de la raison et le progrès des arts et des sciences, va valoir à Rameau la considération admirative de la communauté scientifique et philosophique de son

⁷⁸ Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Préface, dans *Intégrale de l'œuvre théorique*, B. Porot et J. Saint-Arroman, 3 vol., Paris, Fuzeau, 2004 (Désormais IOT), I, p. 14. Les œuvres de Rameau sont systématiquement citées d'abord dans l'édition originale, en indiquant les initiales correspondant au texte, puis la page, avant d'être citées dans l'édition moderne de *l'Intégrale de l'œuvre théorique* (volume en chiffres romains et page en chiffres arabes).

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Thomas Christensen, *Rameau and the French enlightenment*, *op.cit.*, p. 43.

temps⁸¹. Ainsi d'Alembert, dans le *Discours préliminaire* de l'Encyclopédie, réserve une place à Rameau dans son éloge des grands hommes, aux côtés des plus grands savants comme Descartes et Newton :

« M. Rameau, en poussant la pratique de son art à un si haut degré de perfection, est devenu tout ensemble le modèle et l'objet de la jalousie d'un grand nombre d'artistes, qui le décrivent en s'efforçant de l'imiter. Mais ce qui le distingue plus particulièrement, c'est d'avoir réfléchi avec beaucoup de succès sur la théorie de ce même art; *d'avoir su trouver dans la basse fondamentale le principe de l'harmonie et de la mélodie; d'avoir réduit par ce moyen à des lois plus certaines et plus simples, une science livrée avant lui à des règles arbitraires ou dictées par une expérience aveugle.* Je saisis avec empressement l'occasion de célébrer cet artiste philosophe, dans un discours destiné principalement à l'éloge des grands hommes. Son mérite, dont il a forcé notre siècle à convenir, ne sera bien connu que quand le temps aura fait taire l'envie; et son nom, cher à la partie de notre nation la plus éclairée, ne peut blesser ici personne⁸² ».

Descartes avait dégagé le plan d'un objet physique, celui d'un plaisir de type sensible et d'une activité perceptive sur un objet complexe ; Rameau va quant à lui dégager ce qu'on peut appeler les « structures élémentaires⁸³ » de cet objet qui, comme on le verra, doivent être distinguées des agencements de notes qui les manifestent. Il pourra alors se prévaloir d'avoir arraché la musique « aux mirages de la mentalité magique ou aux aveuglements de la routine empirique » pour la faire passer au nombre des « objets naturels de la raison⁸⁴ ».

⁸¹ Les éloges viennent de personnages aussi importants que Fontenelle, Condillac, Diderot et d'Alembert.

⁸² Jean Le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire*, dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17 vols., Paris, 1751-1772, (Désormais ENC), vol I, p. xi.

⁸³ En analysant l'ensemble des accords musicaux comme les transformations d'un petit nombre de structures élémentaires, Rameau aurait anticipé les principes du structuralisme, selon Claude Lévi-Strauss. « En France, en plein XVIIIème siècle, les principes sur lesquels Saussure fondera la linguistique structurale sont clairement énoncés, mais à propos de la musique, par un auteur qui s'en fait une idée analogue à celle que nous devons aujourd'hui à la phonologie ». (Claude Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, 1993, p. 95).

⁸⁴ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, *op. cit.*, p. 337. Voir aussi le NS : « Quoiqu'on ne puisse juger des effets de la musique que par l'expérience, elle ne nous apprend pas néanmoins la manière dont doivent être disposées les choses, avant qu'elles puissent produire l'effet que nous en éprouvons ; le hasard peut bien, à la vérité, nous favoriser quelquefois en cette occasion ; mais, nous fera-t-il jamais connaître si nous avons trouvé tout ce que nous avons à chercher ? Nous y fera-t-il faire les distinctions nécessaires ? Nous en fera-t-il bien connaître les rapports et les dépendances ? Nous fera-t-il voir clairement le principe sur lequel le tout doit être fondé ? Et pourrions-nous jamais en tirer une connaissance assez distincte pour nous mettre en état de la procurer aux autres ? » NS, 56 / IOT, 153. Voir aussi : NS, 8 / IOT, I, 141.

Le monocorde : source idéale ou centre harmonique ?

Le « principe naturel » de l'harmonie auquel se réfère Rameau réside dans ce qu'il appelle le *son fondamental*, dont la succession constitue la *basse fondamentale*. Rameau pense en effet pouvoir montrer que la composition musicale, mais aussi l'écoute, sont toujours organisées selon des rapports de subordination déterminés entre des *produits* (les intervalles utilisés) et une *source* (le son fondamental). Dans le *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), la « source » en question est représentée par le monocorde, dont la division permet d'obtenir les principaux intervalles harmoniques⁸⁵. Ce n'est qu'à partir du *Nouveau système* (1726) et surtout de la *Génération harmonique* (1736) que les phénomènes physiques de résonance acoustique, déjà signalés par Marin Mersenne et Joseph Sauveur, commencent à jouer le rôle de fondement ou de « source » pour les composantes de la musique (voir infra : « Le tournant acoustique de la théorie »). L'idée du *Traité* selon laquelle le son fondamental « contient » toutes les ressources harmoniques est suggérée par un passage de l'*Abrégé de musique*, longuement cité dès le 3^{ème} chapitre. « Le son est au son comme la corde est à la corde : or, chaque corde *contient* en soi toutes les autres cordes qui sont moindres qu'elles (...)»⁸⁶. Le verbe « contenir » s'applique d'abord aux longueurs de corde, en un sens géométrique, mais le syllogisme cartésien suggère une conclusion plus forte : c'est le son rendu par la corde entière qui *contient* l'ensemble des sons produits par ses divisions successives.

« Les différentes divisions marquées sur toutes les cordes qui sont égales à la première, et déterminées par la quantité que contient chaque nombre qui leur répond, nous prouvent évidemment que chaque partie de ces cordes *provient* de la première, puisque ces parties sont *contenues* dans cette corde première et unique ; donc les sons que doivent rendre ces cordes divisées, sont *engendrés* du premier son, qui en est par conséquent le *principe* et le *fondement*⁸⁷ ».

⁸⁵ La division de la corde en deux parties donne l'octave ; sa division en trois parties, la douzième (c'est-à-dire la quinte, si on rapporte cet intervalle à l'octave supérieur), sa division en 5 parties, la dix-huitième (c'est-à-dire la tierce, rapportée à la deuxième octave). Le monocorde est utilisé pour rapporter les proportions harmoniques aux proportions géométriques depuis au moins Pythagore. Il n'y a donc pas d'innovation particulière de Rameau sur ce point.

⁸⁶ TH, 3 / IOT, I, 22 (nous soulignons).

⁸⁷ TH, 5 / IOT, I, 23 (nous soulignons).

On notera ici le lexique de la « génération » et du « fondement » qui vient relayer celui du « contenant » et du « contenu » : le rapport entre un principe (le son fondamental) et ce qu'il commande (les intervalles harmoniques qui structurent l'accord) est déterminé comme un rapport de *générateur à engendré*. L'ambiguïté féconde du lexique de la *génération* définit un cadre assez souple au sein duquel l'élaboration théorique de Rameau pourra se déployer et se préciser, moyennant des emprunts à la nouvelle science acoustique⁸⁸.

Pour des raisons qui tiennent à la simplification des règles de composition, mais aussi à sa compréhension intime des lois musicales, Rameau veut établir un rapport de subordination ontologique fort entre le « principe » constitué par un *son fondamental* et les différents intervalles harmoniques, conçus comme des dérivés. En un sens, ce rapport de subordination était déjà présent dans les pensées musicales spéculatives⁸⁹, où il était interprété à partir d'une philosophie du nombre : l'unité [ou unisson] *engendre* la multiplicité [ou les intervalles] (à titre de cause formelle), et la multiplicité *retourne* à l'unité (qui agit alors à titre de cause finale dans une progression harmonique). Ce type de considérations spéculatives est absent du traité, mais surtout, le monocorde représente moins la source idéale que le *centre harmonique* à partir duquel se structurent des relations musicales.

« L'idée selon laquelle le son grave contient l'aigu reçoit à l'âge classique une signification nouvelle : les relations harmoniques des intervalles consonants s'expliquent par le rapport de ces différents intervalles à un même son fondamental plus grave. La division mathématique d'une corde ne permet plus simplement d'engendrer des intervalles isolés, mais elle manifeste en outre leur fonction au sein d'une totalité dont le centre harmonique rendu par la corde grave constitue le fondement⁹⁰ ».

Comme le suggère ici André Charrak, le procédé monocordiste ne permet plus seulement à Rameau de déduire et de classer hiérarchiquement les intervalles consonants, mais de fonder de nouvelles unités fonctionnelles élémentaires : les accords.

⁸⁸ La *Démonstration du principe de l'harmonie* formulera ainsi cette subordination en termes acoustiques : « Tout corps sonore, pris en particulier, est toujours sensé porter avec lui la même harmonie qu'il fait résonner, il en est le générateur, c'est ainsi que je le nomme par tout ; et s'il s'en trouve plusieurs, j'appelle chacun d'eux indistinctement, son fondamental ». DPH, préface, viii / IOT, II, 127.

⁸⁹ Voir notamment Mersenne, *Harmonie universelle*, *op. cit.*, « Traité des consonances », p. 30.

⁹⁰ André Charrak, *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, *op. cit.*, p. 33.

*Les structures élémentaires de l'harmonie*⁹¹

Comme le note Dahlhaus, chez Rameau, les accords « ne sont pas pensés comme des combinaisons de notes et d'intervalles, mais comme des unités données immédiatement⁹² ». Chez les prédécesseurs de Rameau, la formation des intervalles par division du monocorde donnait généralement lieu à une classification hiérarchique des intervalles consonants en fonction de divers critères plus ou moins probants, comme la simplicité relative des rapports et leur proximité avec l'unisson, ainsi qu'à une explication des manières dont il convenait d'utiliser ceux-ci dans la composition musicale. L'harmonie, généralement assimilée au contrepoint, était pensée comme la science très générale des consonances qui apprenait à conduire simultanément des voix indépendantes, dont la réunion occasionnelle produisait des accords. L'une des révolutions théoriques du *Traité* – comme l'ont montré les historiens de l'harmonie tonale (Dahlhaus en particulier) – consiste à ne plus partir des consonances (deux sons) comme d'éléments isolés, mais plutôt de l'accord (au moins trois sons) comme d'une structure fondamentale générée à partir du monocorde. Comme le montre admirablement l'historien de la théorie harmonique Thomas Christensen, le *Traité* opère la synthèse entre une pratique effective de la basse continue, qui supposait déjà qu'on abordât la musique en termes de progression d'accords, et une tradition spéculative néoplatonicienne qui faisait dériver les intervalles harmoniques d'une division du monocorde et les rangeait en perfection par rapport à leur distance vis-à-vis de cette source⁹³. Chez Rameau, l'accord n'est donc plus pensé comme une réunion d'intervalles, mais comme une structure naturelle⁹⁴, organisée autour d'un centre harmonique (le son fondamental, qui n'est pas nécessairement exprimé) qui définit virtuellement un ensemble de relations hiérarchisées. Dans ce contexte, on doit noter :

⁹¹ Pour cette partie plus technique, j'ai suivi de près André Charrak, *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, *op. cit.*, « L'accord comme structure » et Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, *op. cit.*, pp. 26-29.

⁹² Carl Dahlhaus, *La tonalité harmonique*, p. 61, cité dans André Charrak, *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, *op. cit.*, p. 32.

⁹³ Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, *op. cit.*, p. 90.

⁹⁴ « C'était l'inverse de la conception usuelle, qui analysait exclusivement les lignes mélodiques, considérant les accords comme des rencontres de sons, consonantes ou non, mais sans valeur de structure » (Jacques Chailley, *Expliquer l'harmonie*, p. 41 – cité dans André Charrak, *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, *op. cit.*, p. 32).

- 1) Que la valeur expressive d'intervalles dans l'absolu identiques varie *en fonction du centre de référence* à partir duquel ils sont perçus (représenté ici par le monocorde⁹⁵) et qui n'est pas toujours exprimé. Par exemple, si l'on considère la tierce « sol-si » par rapport au centre harmonique « do », on a une quinte [sol = dominante] et une septième [si = sensible] (soit les éléments d'un accord de septième, à résoudre) ; mais si on la considère par rapport au centre harmonique « ré », on a une quinte [sol-ré] et une tierce [si-ré] (soit les éléments d'un accord parfait). Selon le centre de référence qui prévaut dans l'écoute, une même configuration peut donc avoir la valeur expressive d'un accord de septième (dissonance à résoudre) ou d'un accord parfait (résolution). Dépendamment de la basse fondamentale, une même configuration peut exprimer deux structures différentes.
- 2) Que, par réciproque, deux intervalles de valeurs différentes peuvent exprimer un même rapport fondamental. En vertu du principe du renversement des intervalles et des accords, une même structure est susceptible de plusieurs agencements particuliers. On peut en effet renverser :
- i) Des intervalles : exemple : do-sol, intervalle de quinte ascendant, peut être renversé dans l'intervalle de quarte ascendant sol-do. Ces deux intervalles distincts sont équivalents, s'ils sont considérés dans leur commune subordination au son fondamental do. C'est notamment la raison pour laquelle Rameau se moque des suggestions de Rousseau qui réclame, dans la *Lettre sur la musique française*, des intervalles ascendants pour exprimer la joie et des intervalles descendants pour exprimer la peine (voir infra). Monter ou descendre, dit Rameau, cela ne change rien à l'effet, tant que le *rapport* est préservé.
 - ii) Des accords : exemple : l'accord de do majeur, à l'état fondamental (do-mi-sol = deux tierces), peut être renversé en (mi-sol-do1 = une tierce et une quarte) ou encore en (sol-do1-mi1). Ces trois accords, formés d'intervalles distincts, sont néanmoins considérés équivalents, car ils expriment une même configuration élémentaire, « contenue » dans la note fondamentale (do)⁹⁶. Comme l'a noté André Charrak,

⁹⁵ « Chacun des sons de cette basse représentant un générateur, se fait reconnaître en même temps pour la cause immédiate de tous les effets musicaux, son produit n'y est qu'accessoire » (DPH, préface, xvi / IOT, 129).

⁹⁶ “Chordal « inversions » could not be considered equivalent by Werckmeister, since their respective distances from unity varied, and thus so did their respective degrees of perfection”. Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, op. cit., p. 89.

cette distinction entre la *structure* et ses *configurations* pose un problème de philosophie de la perception – celui de savoir comment une même structure peut être perçue ou rétablie à partir de configurations sensibles distinctes. Nous aurons à y revenir.

D'un côté, la structure fondamentale de l'accord détermine à la fois ses différents renversements et les intervalles selon lesquels progresse la basse. Mais d'un autre côté, c'est la basse fondamentale qui fournit systématiquement la référence contextuelle permettant de faire apparaître les propriétés de l'accord, notamment lorsqu'il est renversé.

Dès lors, Rameau envisage essentiellement la musique comme une progression de structures harmoniques (accords) selon des lois déterminées. Le centre harmonique, qui doit être considéré comme un « fragment d'accord virtuel » (Jacques Chailley), est lui-même en mouvement. Puisque la valeur de l'harmonie est structurellement déterminée par ce centre mobile, il s'agit au fond de déterminer selon quelles règles ces sons fondamentaux peuvent s'enchaîner pour constituer une *basse fondamentale*.

Le mouvement musical : dissonance et cadence

Dans le livre II du *Traité de l'harmonie*, c'est la question du *mouvement* musical, c'est-à-dire du déploiement des structures harmoniques dans la diachronie musicale qui est abordée. Les accords (et donc, au premier chef, la basse fondamentale qui les « contient ») progressent d'abord selon les intervalles consonants qui proviennent des divisions élémentaires du monocorde (quinte, tierces mineure et majeure et inversions). Selon ce modèle, on pourrait penser que le mouvement de la basse fondamentale ne fait que déployer, dans l'ordre diachronique, les structures qui ont été mises en évidence dans l'ordre synchronique. Mais la réalité est plus complexe. L'une des plus frappantes spécificités de la théorie de Rameau réside dans le rôle qu'il attribue à la dissonance dans une conception originale de la dynamique musicale. C'est sur ce rôle que nous allons désormais nous pencher.

- i) Selon une analogie tissée par Rameau dans le *Supplément du Traité*⁹⁷, la dissonance constitue la cause motrice du mouvement musical, c'est-à-dire de la succession des fondamentales. La dissonance comme *cause motrice* se substituerait donc à l'unisson comme *cause finale*, dans un nouveau modèle mécaniste du mouvement musical.

Selon Thomas Christensen, Rameau aurait ainsi remplacé le modèle *finaliste* du mouvement musical par un modèle *mécaniste*, sous l'influence de savants comme Ignace-Gaston Pardies (cité dans le *Traité*) ou encore le père Castel. Au lieu de concevoir le mouvement contrapuntique vers la résolution comme un progrès vers une perfection de plus en plus grande, une tendance des configurations musicales à retourner vers un état de repos parfait : l'unisson, Rameau aurait été le premier à proposer une « mécanisation du mouvement harmonique⁹⁸ ». On l'a vu au chapitre précédent, l'apparition des conceptions vibratoires de la consonance (conçues en termes de ratios de vibrations plus ou moins coïncidentes entre elles) avait commencé à éroder la distinction de *nature* entre consonance et dissonance (fondée notamment sur la numérogie pythagoricienne, i.e. la tétractys) au profit d'une distinction de degré. La théorie de Rameau réintroduirait quant à elle une distinction forte entre ces deux dimensions, correspondant respectivement dans la musique aux états d'équilibre et de mouvement dans la mécanique cartésienne⁹⁹. En s'autorisant une comparaison entre les sons et les corps, Rameau propose en effet de comparer l'introduction d'une dissonance à l'impact d'un corps en mouvement sur un corps immobile. Les dissonances transfèrent leur mouvement aux parties harmoniques, en produisant les cadences et les progressions d'accords, tandis que les consonances rééquilibrent ce mouvement. Voici pour la compréhension analogique de la dissonance. Passons maintenant à son rôle fonctionnel.

- ii) Les dissonances, note premièrement Rameau, sont généralement comprises comme des éléments chargés d'introduire dans la musique « une certaine variété qui plaît dans tous les objets qui frappent nos sens¹⁰⁰ ». Ce texte renvoie à un principe énoncé par Descartes

⁹⁷ Supplément, 6 / IOT, I, 178.

⁹⁸ Voir Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, *op. cit.*, p. 106-109.

⁹⁹ « Just as there were but two states in which an object could exist in classical mechanics – stasis and motion – so too did tonal music possess two and only two absolute states : consonance and dissonance. In Rameau's mechanistic image, consonance is like equilibrium in mechanics ; it constitutes a state of perfect repose and stability. Dissonance is a displacing force, and hence a disruption of this repose » (p. 107). Le fait que la résonance du corps sonore ne fournisse naturellement aucune dissonance confirmera, aux yeux de Rameau, cette distinction forte entre consonance naturelle et dissonance artificielle (Voir NS, 55 / IOT, 153).

¹⁰⁰ NS, 56 / IOT, I, 153.

(bien qu'au sujet des consonances) dans l'*Abrégé de musique* (« en toute chose, la variété est très agréable¹⁰¹ » ; et plus loin : « la dissonance BC fait qu'on s'attend à quelque chose, de nouveau, et qu'on tient son jugement en suspens, touchant la beauté de la symphonie, jusqu'à ce qu'on entende la note D, où l'oreille commence à se satisfaire (...)»¹⁰² ». Néanmoins, cette explication ne comble pas pleinement Rameau. Pour l'auteur du *Traité*, les dissonances jouent également un rôle fonctionnel de liaison et de polarisation dans l'enchaînement des accords.

a) L'introduction d'une dissonance permet d'abord de *lier* deux accords – comme on lie les éléments d'un discours :

« La dissonance est nécessaire pour entretenir dans chaque modulation la même liaison qu'on remarque dans chaque phrase d'un discours, et même pour y conserver aux consonances leur progrès le plus naturel¹⁰³ ».

En affectant successivement la même note de plusieurs valeurs harmoniques (ce qui permet, notons-le, de percevoir une identité dans la différence), la dissonance permet d'*articuler* les surprises que constituent les changements de tonalité (modulation). La métaphore du « discours » permet ici de penser la musique comme un langage autonome, bien qu'en analogie avec les catégories de la rhétorique.

b) Dans le même temps, elles permettent de polariser une progression d'accords, puisqu'elles créent une attente précise de l'oreille :

« Rien ne peut mieux faire sentir une liaison en harmonie, qu'un même son qui sert à deux accords successifs, et qui fait souhaiter en même temps le son, pour ne pas dire, l'accord qui doit suivre immédiatement¹⁰⁴ ».

Toutes les dissonances résolues peuvent selon Rameau se rapporter à un seul modèle : celui de la cadence parfaite, définie comme la résolution d'un accord de septième¹⁰⁵ par un accord parfait

¹⁰¹ *Abrégé de musique, op. cit.*, p. 58.

¹⁰² *Ibid.*, p. 95.

¹⁰³ NS, vi / IOT, I, 138.

¹⁰⁴ NS, 57 / IOT, I, 153.

¹⁰⁵ Les dissonances, selon Rameau, proviennent toutes de la septième (dont le renversement fournit la seconde) – voir *Supplément*, p. 5. Cette « dissonance fondamentale » a elle-même un rôle fonctionnel privilégié dans la pratique des

majeur – la basse fondamentale réalisant ici un intervalle de quinte parfaite. Comme on sait, la musique baroque française privilégie l'écriture par cadence, qui permet de souligner l'aspect déclamatoire des lignes mélodiques. Les cadences (cadence parfaite, rompue et irrégulière) sont identifiées au livre II comme les formules constitutives du mouvement de la basse fondamentale. L'idée que l'on se fait du rôle des cadences à l'époque de Rameau apparaît assez bien sous la plume d'un des premiers lecteurs et défenseurs de Rameau, le père Castel :

« Selon tous les maîtres de l'art [la musique] n'est qu'un enchaînement de *cadences*, c'est-à-dire, de *chutes*, chutes sans doute métaphoriques, apparentes, simulées, sages, soutenues, appuyées en un mot : rien n'est plus marqué dans la musique que l'effet d'une cadence, et l'effet de la basse pour l'appuyer, la rendre douce, et rétablir en quelque sorte la voix, l'instrument, l'oreille dans son assiette naturelle et l'y raffermir. On dirait réellement que le chant et toute l'harmonie tombe sur cette base qui paraît seule inébranlable au moment qu'elle en reçoit le choc¹⁰⁶ ».

La *Démonstration du principe de l'harmonie* utilisera également le vocabulaire de la contrainte physique : la dissonance « force » les sons à « retourner à leur générateur¹⁰⁷ ». Cette réintégration « forcée » est le résultat d'une indication de l'oreille même, calquée sur une indication naturelle. Sans dissonance, donc, pas de cadence ou plutôt, pas de *polarité claire* pour les cadences. En effet :

- c) Ce sont les dissonances qui permettent de manifester, comme par contraste, l'ancrage tonal qui préside à une progression d'accords, lorsque celui-ci demeure indéterminé.

Ainsi, explique Rameau, il est nécessaire que la dissonance affecte l'avant-dernier son d'une basse fondamentale, pour que l'oreille puisse véritablement distinguer, dans la cadence, celui de ces sons qui constitue la fondamentale¹⁰⁸.

cadences (parfaite, rompue, irrégulière). « La diversité que cet accord cause (dans l'harmonie) en y introduisant une certaine amertume, qui relève en même temps la douceur de l'accord parfait, doit nous le faire souhaiter, bien loin de le rejeter, ne pouvant nous dispenser pour lors de le mettre au nombre des accords fondamentaux, puisqu'il ne détruit point le principe qui subsiste toujours dans le son grâce de l'accord parfait » (TH, 52 / IOT, 34).

¹⁰⁶ Louis Bertrand Castel, *Suite et seconde partie des nouvelles expériences d'optique et d'acoustique, adressée à M. le Président de Montesquieu. Par le P. Castel, Jésuite*. Journal des sciences et des beaux-arts, Août 1735, p. 1633-34.

¹⁰⁷ DPH, 86 / IOT, II, 152.

¹⁰⁸ Dans certains cas, notons-le, la dissonance qui seule permet de décider la valeur harmonique d'un passage n'est pas même exprimée. « Il suffit de l'y sous-entendre », dira Rameau (GH, 173 / IOT, II, 60).

« Puisque ce son final est aussi celui par lequel on commence toute la pièce de musique, étant fondée sur lui, il paraît en quelque façon naturel, que le son qui le précède en soit distingué par quelque chose qui le rende moins parfait : car si chacun de ces sons portait un accord parfait, l'on peut dire que l'âme n'ayant plus rien à désirer après un tel accord, serait comme incertaine du choix qu'elle aurait à faire de l'un de ces deux sons pour son repos, et il semble que la dissonance soit nécessaire ici, pour faire souhaiter avec plus d'ardeur par sa dureté, le repos qui la suit¹⁰⁹ ».

Comme l'indique Dahlhaus, « La résolution de la dissonance est le facteur par lequel, dans le système de Rameau, les enchaînements fondamentaux et la détermination de la tonalité sont reliés l'un à l'autre¹¹⁰ ». En somme, la dissonance est comprise comme l'agent qui permet non-seulement de lier, mais aussi de *polariser* un enchaînement harmonique autour d'une tonique, afin d'imprimer une véritable force directionnelle à la musique à travers les cadences. Selon Thomas Christensen, c'est cette théorisation des mouvements de la basse fondamentale et cette nouvelle conception de la musique comme ensemble d'événements harmoniques soumis à des directions motrices qui constitue l'apport le plus décisif du *Traité*, dans la mesure où elle tranche avec les modèles d'une harmonie statique, pour ainsi dire *hors du temps* :

« The heart of Rameau's theoretical revolution lay with the fundamental bass, not in his principles of string divisions or the corps sonore. Ontologically, these principles differ little from Zarlino's *senario* in that they are all static sources of musical *harmonia*. What the fundamental bass offered was a profoundly new *dynamic* model of musical coherence. Those notes notated underneath the harmonies of some musical passage, in other words, were not only to show the abstract origin of the various harmonies, but to show how these harmonies together constitute a *directed progression obeying a unified and coherent set of structural laws*. It was a mechanistic model of musical motion, to be sure. But it was also one that revealed more precisely than any theory hitherto conceived how music was a fully dynamic process that unfolded over real time¹¹¹ ».

¹⁰⁹ TH, 53 / IOT, I, 35.

¹¹⁰ *La Tonalité harmonique, op. cit.*, p. 32.

¹¹¹ *Rameau and musical thought in the French enlightenment, op. cit.*, p. 132.

Il est donc faux d'affirmer que Rameau conçoit la musique en termes purement verticaux. La théorie de la basse fondamentale rend au contraire possible ce que Christensen appelle l'« unification du structurel et du temporel ». Elle permet de montrer comment les structures fondamentales que constituent les accords sont au principe d'événements musicaux – comment elles se déploient elles-mêmes dans le temps musical, pour faire de la musique « une succession cohérente et intelligible d'harmonies dirigées dans le temps réel¹¹² ».

- iii) Selon Charrak, l'interprétation du statut de la dissonance constitue le point nodal du différend entre Rameau et Rousseau. Chez Rameau la dissonance, de caractère dérivé, servirait d'abord et avant tout à manifester une structure dont elle s'écarterait, mais qui lui serait logiquement antérieure. C'est précisément ce que Rousseau met en doute, en affirmant au contraire que le mouvement de la basse fondamentale est toujours, de fait, subordonné à une mélodie donnée.

- a) C'est d'abord à ce niveau que « la querelle sur une hypothétique primauté de l'harmonie ou de la mélodie constitue une authentique question de théorie musicale¹¹³ ». A ce niveau précis, il ne s'agit plus seulement pour Rousseau de critiquer la théorie harmonique de Rameau à partir de critères anthropologiques extérieurs, mais bien de poser la question de savoir *comment il faut composer*. Pour Rameau, en effet, la primauté de l'harmonie ne signifie pas seulement que les dissonances ou les *écarts* constitutifs de la mélodie peuvent faire l'objet d'une « genèse rationnelle » à partir des relations harmoniques. Cela signifie également que le musicien commence par l'harmonie. En contrepartie, pour Rousseau, la primauté de la mélodie ne signifie pas seulement que les mélodies vocales, solidaires des langues, ont précédé historiquement l'établissement des systèmes harmoniques, mais que c'est toujours par rapport à une mélodie déterminée, constituée par une suite d'écarts non encore inscrits dans un système de rapports discrets, qu'un accompagnement prend son sens et sa valeur.

¹¹² C'est en effet ce que Christensen appelle le "central claim" du traité, jamais mis en question dans les ouvrages ultérieurs: "music is a coherent and intelligible succession of directed harmonies over real time that can be both defined by and modeled with the fundamental bass" (*Ibid.*).

¹¹³ *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle, op. cit.*, p. 45.

- b) Rameau et Rousseau accordent un sens philosophique essentiellement distinct à l'*écart expressif* que constitue la dissonance. L'interprétation de cet *écart* permet en effet de départager deux conceptions de l'expressivité musicale.

« Selon Rameau, la subordination rigoureuse de la dissonance au caractère de la basse signifie au fond que l'écart est logiquement second par rapport aux relations qui définissent l'organisation tonale de l'harmonie. La décentration intervient pour manifester cette structure qui la comporte. Pour Rousseau, en revanche, l'écart vient en premier, en ce qu'il réalise la subordination effective de l'harmonie à la conduite des voix. Les rapports qui organisent l'harmonie ne sont dégagés qu'après coup, comme le fond d'un décalage qui, en réalité, leur donne sens – de la même façon que l'individu affecté d'une passion primitive ne reconnaît l'identité abstraite de la nature humaine qu'après avoir cru que son semblable était un géant. Le sens propre, dans le langage, est ainsi l'équivalent des rapports qui stabilisent l'harmonie. L'idée d'une primauté de la mélodie se révèle donc dans le rôle fondamental des écarts qui donnent lieu à toute forme : d'un point de vue historique, « le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier » ; et d'un point de vue esthétique, la résolution de la dissonance incarne le mouvement expressif relativement auquel la basse fondamentale doit progresser¹¹⁴ ».

B- Le tournant acoustique de la théorie

Le geste inaugural de Joseph Sauveur.

Dès les premières lignes de ses *Principes d'acoustique* (1700), Joseph Sauveur se propose de démêler une situation de confusion. Il n'existe pas encore de science des sons distincte de la science musicale, autrement dit, l'étude des propriétés objectives des sons n'a jamais été clairement dissociée de considérations empiriques et qualitatives, déterminées par l'usage et teintées par le goût musical. Ceux qui ont voulu étudier le son :

¹¹⁴ *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle, op. cit.*, p. 50-51.

« ...se sont contentés de faire par rapport à cela des systèmes de musique, que d'autres ont peu à peu changés, à proportion que le goût de la musique changeait ; personne que je sache, n'a pris cette matière plus haut, et ne l'a regardée comme l'objet d'une science supérieure à la musique pour en détacher ensuite une partie qui lui convînt en particulier, et qui eût une liaison naturelle et simple avec les autres parties renfermées dans la même science. J'ai donc crû qu'il y avait une science supérieure à la musique, que j'ai appelée *Acoustique*, qui a pour objet le son en général, au lieu que la musique a pour objet le son en tant qu'il est agréable à l'ouïe¹¹⁵ ».

Ce texte est fondamental, parce qu'il formule avec clarté une nouvelle manière de poser le problème du rapport entre musique, nature et perception. 1) Loin de vouloir fusionner deux niveaux, il faut délimiter deux domaines distincts (la musique – domaine esthétique ; l'acoustique – domaine naturel), sous peine d'attribuer aux sons eux-mêmes des propriétés anthropomorphiques, celles du rapport perceptif que nous entretenons avec eux. 2) Il faut ensuite concevoir adéquatement leur articulation. La musique est soumise à l'acoustique, dans la mesure où, pour prétendre expliquer l'agrément pris à certaines configurations sonores, on doit nécessairement en passer par une étude *générale* des sons. La thèse esthétique forte qui en découle chez Rameau est bien résumée par Catherine Kintzler : « La musique tire sa nature d'un processus purement physique : il s'agit, au sens strict du terme, d'un phénomène objectif. Elle n'est pas, primitivement, un événement moral d'ordre psychique ; elle est d'abord un événement naturel¹¹⁶ ». 3) Cela ne veut pas dire pour autant que toutes les propriétés esthétiques de la musique peuvent s'expliquer par les propriétés naturelles du son. Comme on va le voir, un tel « positivisme » esthétique (i.e. : l'idée qu'on peut réduire les qualités expressives d'une pièce aux lois naturelles qu'elle met en œuvre) n'équivaut qu'à une caricature de la pensée musicale de Rameau.

Rameau et l'acoustique

¹¹⁵ Joseph Sauveur, *Principes d'acoustique et de musique, ou Système général des intervalles des sons et de son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique*. Inséré dans les Mémoires de 1701 de l'Académie Royale des Sciences, p. 1.

¹¹⁶ *Poétique de l'opéra français, op. cit.*, p. 329.

a) Le Nouveau système de musique théorique (1726)

A partir du *Nouveau système de musique théorique* (1726), une nouvelle explication – résolument physique cette fois – de la « génération » des structures harmoniques élémentaires à partir du son fondamental se dessine. C'est d'abord la prise en compte du phénomène de la résonance des harmoniques, ou sons partiels, qui oriente Rameau sur la piste d'une refondation acoustique de son système. En effet, comme l'ont déjà noté certains savants, n'importe quel son, pris comme point de référence, contient en lui-même d'autres sons qui forment avec lui les intervalles de l'accord parfait (soit la 12^{ème} et la 17^{ème} majeure, qu'on peut considérer comme des « répliques » de la quinte et de la tierce en vertu du principe d'équivalence des octaves). Au moment où Rameau veut en faire le principe acoustique de l'harmonie tonale, le phénomène des harmoniques est connu, mais mal compris. Il est notamment mentionné par Mersenne – sous la forme de la vibration par sympathie¹¹⁷ – et exposé systématiquement dans les mémoires d'acoustique publiés par Joseph Sauveur entre 1700 et 1704¹¹⁸ – deux sources que Rameau cite au premier chapitre du *Nouveau système de musique théorique*. Le phénomène est également mentionné par le père Castel dans sa recension du *Traité de l'harmonie* pour le journal de Trévoux (où l'on peut supposer avec Christensen qu'il fut repéré par Rameau). C'est Joseph Sauveur qui, sans connaître les travaux de Wallis¹¹⁹, met en évidence l'existence des nœuds – c'est-à-dire de points statiques sur la corde vibrante – qui permettent de montrer que la vibration d'une corde n'est pas uniforme mais se décompose en plusieurs segments¹²⁰. C'est également Sauveur qui établit le rapport entre la segmentation de la corde et l'existence de ce qu'il baptise lui-même les « sons harmoniques¹²¹ ». A la lumière de la lecture de Sauveur, Rameau va pouvoir reconstruire rétrospectivement son système, en donnant un sens physico-acoustique clair à l'idée selon laquelle le monocorde

¹¹⁷ C'est-à-dire le phénomène selon lequel certaines cordes entrent d'elles-mêmes en vibration sous l'effet de vibrations environnantes.

¹¹⁸ Notamment dans le « Système général des intervalles des sons et son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique », *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1701 (Amsterdam, 1707), 390-482.

¹¹⁹ Le britannique John Wallis fut le premier à découvrir l'existence des nœuds – c'est-à-dire de points statiques sur la corde vibrante. "A Letter to the publisher concerning a new musical discovery", *Philosophical transactions* 12 (April, 1677), 839-42, cité dans *Rameau and musical thought in the enlightenment*, op. cit., p. 136.

¹²⁰ L'explication physique qui permet de comprendre la décomposition des vibrations d'une même corde et la formalisation mathématique de ce phénomène n'interviennent que plus tard (elles donnent notamment lieu à de ce qu'on a appelé la « controverse de la corde vibrante », qui oppose des savants comme Dortous de Mairan, Euler, Bernoulli et D'Alembert). Ces débats ne nous intéressent pas directement ici.

¹²¹ « J'appelle *Son harmonique* d'un son fondamental, celui qui fait plusieurs vibrations pendant que le son fondamental n'en fait qu'une, ainsi un son à la douzième du son fondamental est harmonique, parce qu'il fait trois vibrations pendant que le son fondamental n'en fait qu'une » (*Principes d'acoustique*, op. cit., p. 51).

« *contient* » les structures harmoniques. L'harmonie, c'est-à-dire la théorie des accords, pourra désormais être pensée comme un résultat direct de la résonance du corps sonore.

Cette refondation acoustique du système harmonique s'accompagne d'hypothèses psychologiques sur la perception et l'imagination musicale. Rameau peut ainsi affirmer, dès l'ouverture du *Nouveau système*, que la basse fondamentale, comme corps sonore, « suggère (aux musiciens) tout ce qu'ils imaginent en musique¹²² ». « A l'aide de quelques réflexions, ajoute-t-il, nous pouvons trouver sous tous les chants possibles la même basse fondamentale qui les a suggérés¹²³ ». Enfin, dans le chapitre intitulé *De la mélodie naturelle*, Rameau note que « si notre imagination vient à nous suggérer un chant, nous en entonnons toujours le premier son comme principal, ou comme tierce ou comme quinte du principal ; excepté que certaines consonances acquises par l'art ou par l'expérience ne nous portent à faire le contraire¹²⁴ ». Ces expressions sont importantes pour au moins deux raisons. Premièrement, elles font intervenir une notion déterminante pour comprendre l'idée ramiste de la perception musicale, celle de « suggestion », dont il faudra préciser le sens. Deuxièmement, elles font intervenir le concept d'imagination en un sens dont il faut souligner la nouveauté dans l'univers théorique des années 1720 : Rameau parle ici d'une imagination *purement sonore*, et non plus d'une imagination iconique traduite par des sons. Contrairement à ce qui se produit dans les théories conventionnelles de l'imitation musicale, les rapports abstraits entre les sons sont thématiques comme le *contenu* d'une pensée (d'une imagination), aiguillonnée elle-même par l'expérience physique du son. Les rapports sonores ne sont plus l'image de contenus intellectuels ou poétiques : ils sont à eux-mêmes leur propre image. Cet emploi de la notion d'imagination annonce sans aucun doute les développements d'une esthétique formaliste que Rameau n'assumera pourtant jamais (nous reviendrons sur les conséquences de ces analyses pour l'évolution de l'esthétique musicale au XVIII^e siècle). La question qui se posera à nous sera alors celle du rôle joué par l'imagination musicale : est-elle à comprendre seulement comme le résultat d'une suggestion opérée par le niveau acoustique ? Ce qui subit l'action d'une suggestion ne conserve-t-il pas une part d'agentivité dans le processus ? Autrement dit, quelle part active faut-il attribuer à l'imagination dans la constitution des matériaux musicaux à partir des suggestions acoustiques ?

¹²² NS, iii / IOT, I, 138.

¹²³ NS, vii / IOT, I, 139.

¹²⁴ NS, 49 / IOT, I, 151.

b) La Génération harmonique (1736)

L'ouvrage de 1726 se contente de présenter les phénomènes de résonance des harmoniques dans différents corps sonores comme des « faits d'expérience qui servent de principe¹²⁵ » au système harmonique. A ce stade, Rameau ne présente pas encore de définition vibratoire du son. Il n'insiste pas sur le rapport entre les fréquences du son fondamental et de ses harmoniques (Sauveur avait montré que celles-ci correspondent toujours à des multiples entiers de celui-là). Il ne cherche pas non plus, comme Mersenne ou Descartes, à étayer la douceur des consonances sur la simplicité relative de ces rapports vibratoires. Il faut attendre la *Génération harmonique* (1737) pour voir le musicien développer les assises physico-acoustiques de sa théorie. Dans la *Génération harmonique*, le ton se fait plus péremptoire (« je suis enfin parvenu à démontrer ce principe de l'harmonie (i.e. : la basse fondamentale), qui ne m'avait encore été suggéré que par la voie de l'expérience¹²⁶ »). L'ouvrage adopte un style expérimental (distinguant d'entrée de jeu des « propositions » et des « expériences »), afin de séduire un lectorat gagné à la méthode expérimentale et à la science newtonienne (celui de l'académie des Sciences, à qui l'ouvrage est dédié). Dans ce traité, le son est défini comme l'effet sensible des vibrations d'une masse d'air, elle-même causée par les vibrations plus ou moins rapides du corps sonore¹²⁷. Dans les propositions liminaires de l'ouvrage de 1737, Rameau emprunte plusieurs hypothèses décisives à son ami Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771), secrétaire perpétuel de l'Académie royale des sciences et auteur d'un *Discours sur la propagation du son dans les différents tons qui le modifient* (1737)¹²⁸ :

- 1) Confronté au problème de savoir comment deux fréquences vibratoires distinctes peuvent parvenir simultanément à l'oreille – problème essentiel pour la perception de l'harmonie – Mairan est conduit à formuler l'hypothèse selon laquelle l'air est un composé de particules

¹²⁵ NS, 17 / IOT, I, 143.

¹²⁶ GH, iii / IOT, II, 15.

¹²⁷ Comme la fréquence des vibrations est inversement proportionnelle aux longueurs de la corde vibrante, les rapports qui valaient, dans le *Traité* de 1726, pour les longueurs de corde, valent désormais pour les fréquences (proposition IV).

¹²⁸ Jean-Jacques Dortous de Mairan, *Discours sur la propagation du son dans les différents tons qui le modifient, Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1737 (Amsterdam, 1740), 1-87. Mairan conclut son discours en annonçant qu'un traité paraîtra bientôt sous la plume de Rameau, où l'on verra développées les conséquences musicales de ses principes (la Génération harmonique).

de dimensions et d'élasticité distinctes, capables de vibrer à des fréquences distinctes (idée reprise à la proposition III de la *Génération harmonique*).

- 2) Les vibrations d'air transmises par le corps sonore réagissent en retour sur « tous ceux d'alentour qui sont capables des mêmes vibrations » (Proposition V). Le corps sonore a donc la double capacité d'émettre et de recevoir les vibrations d'une fréquence donnée. C'est ce mécanisme qui permet d'expliquer non-seulement la vibration par sympathie des cordes de longueur commensurables, mais aussi et surtout la capacité physique du sujet humain à recevoir les vibrations – sa sensibilité à l'harmonie.
- 3) A l'hypothèse physique, Mairan fait en effet correspondre une hypothèse physiologique¹²⁹. Il décrit la membrane basilaire de l'oreille intérieure comme un « véritable instrument de musique » ou « une sorte de clavecin¹³⁰ » - chaque fibre de cette membrane étant accordée pour répondre à une seule fréquence. Cette idée est reprise à la proposition XII de la *Génération harmonique* : « Ce qu'on a dit des corps sonores doit s'entendre également des fibres qui tapissent le fond de la conque de l'oreille ; ces fibres sont autant de corps sonores auxquels l'air transmet ses vibrations, et d'où le sentiment des sons et de l'harmonie est porté jusqu'à l'âme¹³¹ ».

¹²⁹ Mairan, tout comme plus tard Coursaz dans le *Traité du beau* et Jaucourt dans l'article « Oreille » de l'encyclopédie, s'appuient sur le *Traité de l'organe de l'ouïe* de Joseph Duverney (1683), dont le cadre épistémologique est résolument mécaniste. On peut néanmoins remarquer, avec André Charrak, que cette physiologie classique de l'oreille tend, contrairement au réquisit général du mécanisme, à déduire la structure de la fonction puisqu'en effet Duverney et plus tard Crousaz, Mairan ou Rameau « ajustent le fonctionnement de l'organe sur les propriétés physiques du corps sonore » (*Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle, op. cit.*, p. 243). Voir par exemple Crousaz : « Il y a toute apparence que chaque fibre (de la lame spirale) est destinée à recevoir un certain ton, à peu près dans la même manière que dans les clavecins, les plus grandes cordes font pour les tons graves, et les plus courtes pour les aigus » (*Traité du beau, op. cit.*, p. 174).

¹³⁰ « Ne faudrait-il pas aussi supposer dans l'organe de l'ouïe quelque chose de tout semblable à ce que nous supposons dans l'air, des fibres de différente vibration, et de différent ton ? Car on peut nous rétorquer ici l'argument dont nous nous sommes servis sur les particules de l'air. Un paquet de fibres ne saurait être ébranlé en même temps par des vibrations de différente vitesse, si ces fibres sont toutes de même élasticité ; encore moins la même fibre, qui n'est qu'une corde tendue, peut-elle frémir en même temps avec différentes vitesses, comme *Ut*, par exemple, et comme *Sol*. Il faudra donc qu'il y ait dans l'organe de l'ouïe autant de ces fibres de différente fréquence dans leurs vibrations qu'il y a de cordes, et de tons possibles dans l'instrument le plus parfait, ou qu'il y a en nous de perceptions correspondantes à ces divers tons. C'est là aussi ma réponse. L'organe de l'ouïe est en effet, on peut le dire, un véritable instrument de musique, comme l'œil est une vraie lunette d'approche : c'est une sorte de clavecin, formé d'une substance dure, osseuse, et propre à réfléchir le son, dont la capacité remplie d'air, et fort large d'un côté, se termine en pointe de l'autre, dans lequel sont tendues une infinité de cordes, qui par leurs différentes longueurs, et par leurs différentes tensions, sont en état de fournir aux rapports, et aux vibrations de tous les tons possibles ». (Mairan précise qu'il parle du limaçon et de la lame spirale). (*Discours sur la propagation du son dans les différents tons qui le modifient, op. cit.*, pp. 12-13. Sur l'oreille-instrument, voir aussi Condillac : « si les fibres ne sont point entre elles dans de certains rapports, l'oreille sera fautive, comme un instrument mal monté » (*Traité des sensations*, 1^{ère} partie, ch. VIII, § 10)

¹³¹ GH, 7 / IOT, II, 19.

- 4) Enfin, dans ce cadre théorique, la résonance des harmoniques s'explique par le fait que les vibrations d'un corps sonore mettent également en mouvement les particules dont les fréquences sont commensurables avec la fréquence de base. (« Un corps sonore mis en mouvement, communique ses vibrations, non-seulement aux particules de l'air capable des mêmes vibrations, mais encore à toutes les autres particules commensurables aux premières¹³² »). Mairan peut alors se targuer d'avoir découvert « les principales lois de l'harmonie dictées par la nature même » et « l'accord parfait fondé sur la correspondance que les particules harmoniques de l'air ont entre elles¹³³ ».

En vertu des lois-même de sa propagation physique, le son est donc essentiellement complexe et structuré. Il est, pour reprendre une expression de Jacques Chailley, un « fragment d'accord virtuel ». Le phénomène vibratoire, que l'on croit simple, est en réalité composé : « car enfin tout son que l'on croit unique, dans quelque corps sonore que ce soit, porte toujours avec lui la même octave, la même quinte et la même tierce, dont se forme l'harmonie¹³⁴ », de sorte que « le son appréciable, réputé unique, est harmonieux de sa nature¹³⁵ ». L'oreille, à son tour, est équipée pour recevoir un stimulus complexe, harmoniquement structuré, et le transmettre directement à l'âme. En vertu de sa constitution physiologique, l'oreille est virtuellement porteuse d'une expérience harmonique. Notons qu'on trouvait déjà ce type d'explication dans le *Traité du beau* de Crousaz (1715) :

« Non seulement les cordes qui sont ainsi tendues à l'unisson, mais de plus celles qui le sont à l'octave et à la quinte du côté de l'aigu trémoussent encore, et font quelquefois entendre du son ; et de là on doit inférer que quand une fibre de la lame spirale est ébranlée les deux qui lui répondent du côté de l'octave, et de la quinte aigüe, le sont en même temps, quoi que plus faiblement. Si donc un nouveau ton s'élève propre à agiter ces fibres déjà ébranlées, leur agitation en devra être plus vive ; mais outre cela l'oreille se trouvera plus

¹³² GH, 4 / IOT, II, 18.

¹³³ *Ibid.* p. 18-19.

¹³⁴ GH, v / IOT, II, 16. Voir aussi la *Démonstration du principe de l'harmonie*: « Toute cause qui produit sur mon oreille une impression une et simple, me fait entendre du *bruit*; toute cause qui produit sur mon oreille une impression composée de plusieurs autres, me fait entendre du *son*. J'appelai le son primitif, ou générateur, *son fondamentale*, ses concomitants *sons harmoniques*, et j'eus trois choses très distinguées dans la nature, indépendantes de mon organe, et très sensiblement différentes pour lui : du bruit, des *sons fondamentaux*, et des *sons harmoniques* » (DPH, 13, IOT, II, 134).

¹³⁵ GH, 28 / IOT, II, 24.

parfaite, parce qu'une faible agitation fait naître un commencement de sensation, et avec cette sensation faible et naissante le désir de la sentir plus forte et plus achevée. Un tel ton remplit donc un secret désir, et il achève ce qu'on était fâché de ne sentir qu'imparfaitement, c'est par là qu'on a reçu agréablement les tons qui formaient les accords de l'octave et de la quinte, et qu'on les a trouvés plus doux¹³⁶ »

Ici, le fonctionnement mécanique de la perception auditive est compris à partir des lois de vibration par sympathie dans les instruments à corde, et c'est l'organisation même de l'oreille qui justifie les formules cadentielles et l'anticipation des structures harmoniques. Chez Crousaz, comme chez Rameau, l'importation « réaliste » du paradigme organologique dans la physiologie de l'oreille (tandis que chez Diderot, l'« homme-clavecin » ne sera plus qu'une analogie) accompagne la naturalisation physiologique des attentes tonales.

c) L'interprétation des expériences de résonance

On peut observer, dans la *Génération harmonique*, un renversement méthodologique qui tranche avec la rhétorique rationaliste du *Traité*. Rameau semble partir d'une donnée phénoménale : la perception concomitante des sons harmoniques (accessible à ceux qui ont « l'oreille assez fine¹³⁷ »), pour déduire les lois de l'harmonie. Faut-il voir ici un tournant « newtonien » de la théorie ? La question de savoir en quel sens une simple expérience perceptive peut constituer un principe (en science comme en art) sera posée avec acuité par d'Alembert (voir infra). On peut d'abord distinguer une interprétation forte de ces données résonancielles (celle de Rameau), d'une interprétation plus mesurée (celle de philosophes comme d'Alembert).

- 1) Selon l'interprétation *forte*, la résonance des harmoniques prouve que l'accord parfait est une structure naturelle, donnée dans la nature objective du son (cette position, notons-le, était déjà affirmée dans le *Traité de l'harmonie* ; l'acoustique viendrait ici seulement confirmer une vérité établie par d'autres moyens). L'harmonie est bien une propriété du son, et non pas du rapport perceptif au son (l'objectivité de l'harmonie est ici plus affirmée que chez Descartes).

¹³⁶ Jean Pierre de Crousaz, *Traité du beau*, Amsterdam, 1715, p. 175-176.

¹³⁷ NS, 18 / IOT, I, 143.

Les facultés sensibles (à condition d'être raffinées ou exercées) sont capables de manifester les structures objectives de l'harmonie.

2) Selon une interprétation *faible*, adoptée par les philosophes les plus prudents (comme d'Alembert ou Condillac qui, comme nous l'avons dit plus haut, fait souvent l'éloge de Rameau), les phénomènes de résonance prouvent seulement que n'importe quelle expérience sonore contient des germes de musique tonale. Autrement dit, comme les intervalles harmoniques sont proprement *audibles* :

- i) Le son fondamental contient en lui-même des indications musicales et, comme on le dit alors, l'harmonie ne fait que « représenter » ce que le corps sonore indique à l'oreille. On peut très bien, sans avancer de thèse ontologique forte sur l'objectivité des structures musicales, s'en tenir au niveau du perçu. C'est pourquoi Condillac pourra se ranger du côté de Rameau. Diderot ne verra pas d'incompatibilité entre les thèses de Rameau et l'idée de perception (empirique) des rapports et d'Alembert sera tout à fait d'accord pour voir dans la résonance du corps sonore un principe d'harmonie.
- ii) L'habitude d'entendre résonner les corps sonores organise l'horizon d'attente de l'oreille. Ce que Rameau appellera plus tard notre « instinct » pour l'harmonie provient, selon Mairan, de la répétition incessante de cette impression composée depuis notre naissance – répétition qui « forme en nous une habitude qui peut justement être appelée un sentiment naturel pour l'harmonie » :

« Quelques-unes des fibres de cet organe ne pouvant frémir sans que toutes leurs harmoniques ne frémissent aussi en même temps, dans le degré de force qui leur convient par rapport aux premières et le sentiment que nous en recevons ayant été répété des millions de fois depuis notre naissance, il s'en est formé en nous une habitude qui peut porter à juste titre le nom de sentiment naturel de l'harmonie. De sorte que nous ne saurions entendre aucun son, sans qu'il ne réveille en nous une idée confuse, un léger sentiment de ses tons harmoniques ou de l'accord parfait¹³⁸ ».

¹³⁸ *Discours sur la propagation du son, op. cit.*, p. 20.

On pourrait éventuellement considérer le fait de trouver finalement le principe du système musical dans une *expérience* : celle de la résonance des harmoniques dans le corps sonore, comme un trait beaucoup plus proche de l'empirisme condillacien que du rationalisme cartésien. Toutefois, l'aspect expérimental de la démarche ne remet jamais en question l'*innéisme* viscéral de Rameau. Ainsi, il ne va jamais jusqu'à considérer les dispositions harmoniques du sujet comme le résultat de l'habitude et de la répétition d'impressions sonores incorporées. « L'habitude ne commande point à l'instinct : c'est au contraire sur l'instinct que se forme l'habitude¹³⁹ ».

Il y a en effet une différence entre le fait de considérer que la disposition interne de l'organe réalise la structure harmonique comme telle (Rameau), et le simple fait de considérer qu'elle contient des indications pour une écoute « tonale » qui doit être exercée (Mairan). Rousseau pourra, quant à lui, considérer le sentiment de l'harmonie tonale comme fondé en nature (l'oreille a bel et bien la capacité de percevoir une multiplicité de sons simultanément) tout en considérant le plaisir pris aux configurations de l'harmonie tonale comme acquis et culturellement déterminé. « L'habitude transforme cette aptitude neutre, parce qu'elle lui adjoint une coloration affective qui le niveau physiologique autorise, sans la déterminer¹⁴⁰ ».

Le problème de l'accord mineur et la notion d' « indication ».

Il y a bien chez Rameau, comme le souligne Catherine Kintzler, un double mouvement, dans lequel la musique se voit attribuer une autonomie ontologique, indépendante de sa perception, tandis qu'on pose simultanément que la raison qui la perçoit est conforme à la raison naturelle qu'elle manifeste¹⁴¹. Le problème de l'interprétation « forte » est néanmoins qu'elle doit rendre compte d'un certain écart entre le phénomène de résonance et le système complet de l'harmonie. La résonance fournit en effet les intervalles de l'accord majeur, mais non la tierce mineure. Pour rapporter l'ensemble des ressources harmoniques intégrées de fait à la pratique musicale de son temps, aux phénomènes de résonance, Rameau doit multiplier les calculs et utiliser de nombreuses médiations souvent peu convaincantes. Cet aspect de la théorie prête le flanc aux critiques les plus éclairés, comme Rousseau ou d'Alembert (voir infra). L'un des apports décisifs du travail d'André

¹³⁹ OIM, 28/ IOT, II, 250.

¹⁴⁰ *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle, op. cit.*, p. 258.

¹⁴¹ *Poétique de l'opéra français, op. cit.*, p. 337.

Charrak a été de montrer que Rameau postule, entre les niveaux acoustique et psychologique, un rapport non de stricte correspondance, mais un rapport plus souple de suggestion. « La nature n'offre rien d'inutile, et nous voyons le plus souvent qu'elle se contente de donner à l'art de simples indications, qui le mettent sur les voies¹⁴² ». Dans le cas du mode mineur, la nature (l'acoustique) ne se confond pas avec l'art (la musique), mais elle fournit à l'art ce que Rameau appelle des *indications*. « Cette différence, du propre ouvrage de la nature à celui qu'elle se contente d'indiquer, est bien marquée, en ce qu'il y a résonance du genre majeur dans le corps sonore d'ut, au lieu qu'il n'y a qu'un simple frémissement par effet de sa puissance sur des corps étrangers capables de donner le genre mineur (...)»¹⁴³ ». Autrement dit, la résonance du corps sonore ne donne pas la chose même, elle ne donne que des *indications*, à partir desquelles l'oreille musicienne se repère, et actualise des configurations harmoniques qu'elle perçoit instinctivement. « Il appartient à l'auditeur, dit Charrak, d'*incarner* ces rapports, afin d'actualiser les configurations élémentaires à partir des seules données acoustiques¹⁴⁴ ». En outre, dans la mesure où elle est portée elle-même à *réaliser* l'indication, la perception elle-même est « pourvue d'une organisation finale¹⁴⁵ » :

« (...) à partir du phénomène acoustique, l'oreille réalise une indication qui lui permet de se représenter immédiatement les objets dont l'exposé discursif, quant à lui, explicite l'institution. Et c'est sous l'horizon de cette actualisation que le phénomène de résonance, qui demeure impur au niveau physique, peut être reçu au titre de principe¹⁴⁶ »

On aurait donc tort de reprocher à Rameau de vouloir *réduire* la musique à l'acoustique. La non-congruence des données de la résonance avec les configurations musicales n'est pas une objection valable. Ce que montre Rameau, c'est que la résonance du corps sonore – et donc la basse fondamentale – joue toujours un double rôle de polarisation de l'écoute et de suggestion pour l'imagination musicale, dont les opérations sont instinctives.

La basse fondamentale : « L'unique boussole de l'oreille en harmonie ».

¹⁴² DPH, 64 / IOT, II, 147.

¹⁴³ DPH, 62-63 / IOT, II, 146.

¹⁴⁴ *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle, op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 139. « Dans le cas de la dissonance, l'ordre naturel ne fournit plus que l'occasion d'une organisation musicale visée par l'auditeur » (p. 147).

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

« Source de toutes (l)es sensations en musique¹⁴⁷ », la basse fondamentale est aussi « l'unique boussole de l'oreille en harmonie¹⁴⁸ ». Contrairement à la basse continue, qui est effectivement jouée et notée, la basse fondamentale n'est pas forcément exprimée ; elle peut être simplement « sous-entendue » à l'arrière-plan d'une succession d'accord, dont elle forme le contexte. Elle constitue, selon le mot de Dahlhaus, « le fondement caché de l'enchaînement harmonique¹⁴⁹ ». Ainsi comme le notera le père Castel, au sujet de Rameau :

« Les habiles musiciens ne goûtent point de musique sans basse, et lorsqu'ils ne l'entendent pas, ils la suppléent par une espèce d'harmonie spontanée ou de chant intérieur qui la leur fait *sous-entendre*, c'est leur expression¹⁵⁰ ».

L'écoute musicale semble en effet spontanément orientée ou structurée selon des lois, un horizon d'attente qu'il importe de dégager, et que les configurations musicales viennent remplir. C'est la raison pour laquelle le père Castel s'imagine déjà connaître les principes de cette basse avant de se la voir enseigner par Rameau :

« Si quelques-uns se sont imaginés qu'ils connaissaient la basse fondamentale, même avant qu'elle leur fût annoncée, du moins l'idée ne leur en est-elle venue qu'après ; et cela ne doit pas surprendre, parce que, comme c'est *l'unique boussole de l'oreille en harmonie*, et par conséquent en mélodie, on ne la présente pas plutôt à l'esprit, qu'il en fait le rapport avec les opérations de ce sens, et que la retrouvant dans ces opérations, il lui semble qu'il la connaissait effectivement¹⁵¹.

Rameau reconnaît ici des opérations spontanées de l'oreille qui, confrontée aux indications musicales, anticipe et imagine les possibilités qu'elles déterminent. Ainsi, la basse fondamentale est-elle « sentie » avant d'être connue.

« (...) cette basse fondamentale, l'unique boussole de l'oreille, ce guide invisible du musicien, qui l'a toujours conduit dans toutes ses productions, sans qu'il s'en soit encore

¹⁴⁷ GH, v / IOT, II, 16.

¹⁴⁸ Lettre au R. P. Castel, au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la musique, Journal des sciences et des Beaux-Arts, Juillet 1736, p. 1693 / IOT, I, 267.

¹⁴⁹ *La tonalité harmonique*, op. cit., p. 23.

¹⁵⁰ Louis Bertrand Castel, *Suite et seconde partie des nouvelles expériences d'optique et d'acoustique, adressée à M. le Président de Montesquieu. Par le P. Castel, Jésuite*. op. cit., p. 1634-35.

¹⁵¹ Lettre au R. P. Castel, au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la musique, Journal des sciences et des Beaux-Arts, Juillet 1736, p. 1693 / IOT, 267.

aperçu, mais dont il n'a pas plutôt ouï parler, qu'il l'a regardé comme son propre bien ; je connaissais déjà cette basse fondamentale, a-t-il dit ; cependant, s'il se fût bien examiné, il aurait dit simplement, je la sentais : c'est effectivement un de ces sentiments naturels auxquels on peut fort bien ne pas penser, mais qui se développent en nous au moment qu'on nous les rappelle¹⁵² ».

Avec Rameau naît conception de la musique comme espace sonore hiérarchisé dans lequel l'oreille se repère et se reconnaît spontanément. La résonance définit un horizon, une structure d'anticipation, au sein de laquelle seule la musique prend son sens. Mais l'expérience musicale est en réalité une succession d'opérations spécifiques de l'écoute qui, à partir des indications de la basse fondamentale, actualise des structures théoriquement explicitées par Rameau. L'oreille musicienne se trouve au cœur d'une machine sonore, non au sens où la machine détermine toutes les opérations de l'oreille, mais au sens où elle oriente et structure les opérations d'une oreille elle-même spontanément musicale.

« *Notre instinct pour l'harmonie* ».

Au début de la *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), le traité le plus abouti du compositeur, Rameau reconstruit une chronologie fictive (et passablement naïve) de la découverte du principe de l'harmonie, sur le modèle du *Discours de la méthode*. En voici les étapes.

1. « Éclairé par la méthode de Descartes », Rameau « descend en (lui)-même », et cherche à réaliser une sorte de cogito musical. Il veut d'abord fonder l'harmonie sur quelque certitude immédiate et indubitable de la subjectivité musicale. Il essaie des chants et remarque une prédilection spontanée pour certains intervalles : la tierce et la quinte.
2. Par précaution, il attribue néanmoins cette prédilection à « une pure affaire d'habitude ». Une sorte de malin génie de l'habitude, ou de la culture, pourrait lui avoir fait percevoir comme justes des intervalles arbitraires. Il remarque que les rapports qui expriment ces intervalles sont relativement simples, mais avoue que cette simplicité n'explique pas vraiment leur consonance.

¹⁵² GH, iii / IOT, II, 15.

3. Rameau tâche alors de faire abstraction, ou « table rase », de toute expérience et de toute habitude acquise en termes d'imagination musicale. Il se détourne de lui-même (comme lieu d'habitudes) et se tourne vers la nature même du son.
4. Rameau entend résonner les harmoniques dans le son naturel. Il découvre, comme une chose *objective* et *distincte* de lui-même, la différence entre le *bruit*, le *son* et les *harmoniques*.

« Toute cause qui produit sur mon oreille une impression une et simple, me fait entendre du *bruit*; toute cause qui produit sur mon oreille une impression composée de plusieurs autres, me fait entendre du *son*. J'appelai le son primitif, ou générateur, *son fondamental*, ses concomitants *sons harmoniques*, et j'eus trois choses très distinguées dans la nature, indépendantes de mon organe, et très sensiblement différentes pour lui : du bruit, des *sons fondamentaux*, et des *sons harmoniques* ¹⁵³».

5. Rameau voit dans cette expérience les raisons de la sensibilité plus ou moins grande à la musique. Pour les oreilles incapables de percevoir les sons harmoniques, la musique ne sera « que du bruit ». « Voilà des hommes pour qui la musique ne sera que du bruit, ceux qui ne seront frappés que du son fondamental, ceux pour qui tous les harmoniques seront perdus¹⁵⁴ ».
6. Rameau s'aperçoit que les sons harmoniques correspondent à l'octave de la quinte (la douzième) et la double octave de la tierce (la dix-septième). L'expérience acoustique vient ainsi valider l'instinct musical immédiat de Rameau, qui entonnait spontanément des tierces et des quintes. L'accord parfait majeur est fondé dans la nature du son.
7. Rameau peut conclure : « le corps sonore, que j'appelle, à juste titre, *son fondamental*, ce principe unique, générateur et ordonnateur de toute la musique, cette cause immédiate de tous ses effets, le corps sonore, dis-je, ne résonne pas plutôt qu'il engendre en même temps toutes les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la mélodie, les modes, les genres, et jusqu'aux moindres règles nécessaires à la pratique¹⁵⁵ ».

On regarde aujourd'hui avec quelque amusement cette appropriation, pour le moins approximative, de la méthode cartésienne. Ce texte paraît nous livrer plutôt l'image idéale que le compositeur se

¹⁵³ DPH, 13 / IOT, II, 134.

¹⁵⁴ DPH, 14 / IOT, II, 134.

¹⁵⁵ DPH, 20 / IOT, II, 136.

faisait de lui-même, comme « musicien-philosophe », qu'une description réaliste des étapes de la découverte. De Descartes, Rameau semble surtout retenir l'exigence d'un fondement indubitable pour la science musicale. Or, le premier fondement envisagé, c'est l'*instinct du musicien* qui entonne spontanément les tierces et les quintes. Ce rapprochement est spécieux, puisque l'imagination musicale, en termes cartésiens, n'est qu'une conscience prise des *sensations*, et elle n'a pas la transparence à soi-même de la conscience de soi cartésienne. A supposer qu'un « audio » puisse venir jouer le rôle du « cogito »¹⁵⁶, on ne voit pas comment la subjectivité musicale pourrait s'assurer d'elle-même comme la conscience cartésienne le fait par le doute. En réalité, Rameau en appelle moins à un « doute hyperbolique » de type cartésien qu'à une mise entre parenthèse des habitudes musicales incorporées, ou des idées préformées, pour régresser vers une manière d'instinct sonore fondamental. Cette confiance dans la justesse de l'instinct musical constitue un trait hautement caractéristique de la pensée de Rameau. « Sans une certaine sensibilité qui nous est naturelle pour l'harmonie, dit Rameau, on n'est jamais parfait musicien¹⁵⁷ ». L'« instinct » pour l'harmonie, qui « nous meut dans toutes nos opérations musicales¹⁵⁸ », est inscrit au cœur de la nature humaine.

L'expérimentation acoustique, en montrant que la nature fournit d'elle-même les intervalles spontanément entonnés, vient *valider* les opérations instinctives de l'oreille, dans une forme de circularité tout à fait caractéristique. Comme le soutient André Charrak, à l'interprétation de qui nous souscrivons, « l'acoustique intervient pour justifier le témoignage d'une oreille savante (tonale), qui serait fondé en nature¹⁵⁹ ». L'éclectisme de Rameau, qui emprunte souvent à ses contemporains des philosophèmes mal digérés, ne doit pas dissimuler sa position fondamentale quant au problème de la perception musicale : nous sommes « passivement harmoniques¹⁶⁰ » - autrement dit, nous sommes saisis par des rapports harmoniques objectifs, et l'émotion musicale tient à la possibilité innée, pour nos corps, de manifester ces structures physico-mathématiques. Cette conduite, nous dit Rameau, est « purement machinale¹⁶¹ ». Cela ne signifie pas que nous ayons tous, initialement, le même degré de sensibilité à l'harmonie, du fait de la seule constitution

¹⁵⁶ Charles Lalo, *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, 1939, p. 80. Cité dans Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, p. 32.

¹⁵⁷ DPH, 20 / IOT, II, 136.

¹⁵⁸ OIM, iii / IOT, II, 240.

¹⁵⁹ André Charrak, *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, op. cit., p. 13.

¹⁶⁰ CMP, 217 / IOT, III, 147.

¹⁶¹ OIM, 15 / IOT, II, 247.

physique de notre organisme. Si notre corps est équipé pour percevoir les rapports harmoniques élémentaires – encore faut-il éduquer cette sensibilité. La disposition harmonique du sujet est donc une virtualité, fondée en nature, dans une capacité sensible ajustée aux propriétés de l'objet. Les raisons qui organisent le plaisir et fondent le témoignage de cette capacité sensible sont susceptibles d'être découvertes et exposées par une analyse qui, en retour, aiguise et éduque cette sensibilité.

C- Les conséquences esthétiques de la théorie de Rameau : poétique de l'expression ou autonomie du langage musical ?

La Lettre à Houdart de la Motte : raisonner l'expression des passions.

Bien que, comme nous l'avons suggéré, sa conception des rapports internes à la machine sonore fraie la voie à un concept plus formaliste de l'œuvre musicale, Rameau n'abandonne jamais la conception imitative de la musique, essentielle dans la poétique de l'opéra français. C'est qu'il conçoit tout à la fois l'harmonie comme un langage intrinsèque sous-jacent, et comme un véhicule expressif privilégié dans les grands tableaux musicaux dramatiques auxquels il aspire, et qui constitueront en définitive ses chefs-d'œuvre. La conception ramiste des rapports entre harmonie et expression se manifeste en particulier dans la *Lettre à Houdart de la Motte*, datée de 1727. Dans ce texte fondateur, Rameau, alors essentiellement connu pour ses traités théoriques et quelques pièces de clavecin, cherche à convaincre Houdart de la Motte de rédiger pour lui un livret d'Opéra. On y découvre un Rameau souhaitant se défaire d'une réputation de « savant », auteur d'une musique aride destinée à démontrer des principes plus que réellement capable d'exprimer les passions. La lettre navigue entre les réquisits d'une esthétique du sentiment qui gagne en importance dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle¹⁶² (esthétique pour laquelle l'effet sensible sur les gens dits de goût garantit la valeur d'un ouvrage) et ceux d'une conception rationaliste du plaisir esthétique, qui prétend dégager l'intelligibilité des effets à un niveau plus technique. Rameau veut démontrer que la connaissance des principes rationnels de l'harmonie n'a pas

¹⁶² Les nombreuses rééditions des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Dubos (1715) en fournissent un bon témoignage.

seulement pour objectif la simplification des méthodes d'exposition et de composition, mais qu'elle permet aussi de rendre raison des effets sensibles de la musique sur l'auditeur. « Il ne suffit pas de sentir les effets d'une science ou d'un art, il faut de plus les concevoir d'une façon qu'on puisse les rendre intelligibles¹⁶³ ». Il condamne ainsi deux attitudes opposées : celle du « musicien de l'école », « tellement absorbé dans (l)es combinaisons de notes, qu'il y sacrifie tout : le bon sens, le sentiment, l'esprit, la raison », et celle du musicien dont « le goût n'est formé que par des comparaisons à la portée de ses sensations » et qui dès lors, « ne peut exceller que dans de certains genres, je veux dire dans les genres relatifs à son tempérament¹⁶⁴ ». La musique des uns n'est qu'une construction intellectuelle, coupée de tout critère d'appréciation sensible. Celle des autres n'est qu'un prolongement immédiat des affections dominantes de leur constitution psychophysique. Pour Rameau, ces deux défauts ne compromettent rien moins que l'*expression*, entendue comme capacité d'attribuer aux objets variés du drame (passions, caractères, événements) les instanciations musicales qui leur conviennent naturellement. Ainsi, prétend Rameau, la maîtrise des lois de la combinatoire harmonique n'est jamais une fin en soi, elle est toujours un moyen au service de l'expression ou, comme les termes se valent ici, de l'imitation de la « nature » :

« Il serait donc à souhaiter qu'il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiât la nature avant que de la peindre, et qui par sa science sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires¹⁶⁵ ».

Il cite des morceaux de musique imitative de son cru, qui doivent témoigner de sa capacité à produire une musique « expressive ». Pour savoir attribuer le bon « degré de colère » à une expression ou « caractériser le chant » qui convient à telle plainte, ou même pour peindre correctement un tourbillon, le « goût » et « l'imagination » ne suffisent pas. Ces deux facultés garantissent certainement la convenance des expressions choisies, mais i) leur valeur ne repose que sur la quantité finie des expériences reçues (« le tout borné dans le réservoir de leur sensations »), ce qui les condamne à s'user en « redites » et en « platitude » et ii) les raisons de leur convenance à l'objet leur demeurant inintelligibles, leurs succès reposent sur le « hasard ». La maîtrise des

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Lettre à Houdart de la Motte, *Mercure de France*, 1765, 37 / IOT, 191. (Descartes notait déjà que le plaisir musical était fonction du « tempérament », remarque qui l'orientait vers une esthétique musicale relativement subjectiviste (voir supra)).

¹⁶⁵ Lettre à Houdart de la Motte, *Mercure de France*, 1765, 38 / IOT, 191.

règles théoriques, dont Rameau peut se prévaloir (il est alors connu surtout comme l'auteur du *Traité de l'harmonie*), est donc une condition nécessaire pour garantir à la fois la précision, la convenance et la variété des moyens expressifs. Encore faut-il préciser que les règles ne sont pas faites pour être exposées ou développées pour elles-mêmes, dans une musique qui ne parlerait qu'aux savants (Houdart craint cette tendance chez Rameau, et de nombreux critiques le lui reprocheront) mais bien pour s'effacer derrière l'effet : il faut « cacher l'art par l'art même¹⁶⁶ ».

Le primat de l'harmonie sur la mélodie.

Pour bien comprendre en quel sens l'harmonie est responsable des effets expressifs chez Rameau, il sera utile de revenir sur l'un des thèmes les plus connus de la querelle entre Rameau et Rousseau : celui du primat de l'harmonie sur la mélodie. Il est bien connu que Rameau affirme, à l'inverse de Rousseau, le primat de l'harmonie sur la mélodie. Mais quel sens donner à cette thèse ? Pour en saisir la mesure, il faut rappeler qu'elle prend le contrepied des idées largement reçues à son époque, dans un contexte où le genre opéra, et l'expressivité vocale qu'elle met en scène, jouissent d'une position hégémonique dans l'échelle des valeurs esthétiques. Bien avant Rousseau, l'on se représente le chant comme une langue originaire et naturelle des passions (voir infra). Il apparaît évident que la *déclamation naturelle*, son ancêtre, a dû précéder historiquement les systèmes harmoniques, artificiels et complexes, qui la soutiennent désormais dans toute composition musicale achevée. Aussi se représente-t-on généralement l'harmonie comme une *auxiliaire* de la mélodie, faite pour en accentuer les effets.

Rameau prétend renverser cette conception, et affirmer la préséance de l'harmonie. D'abord, l'harmonie détermine la mélodie du point de vue de la *genèse rationnelle* du matériau musical. Ensuite, et pour cette raison même, elle supprime la mélodie du point de vue des *effets sur le*

¹⁶⁶ Ibid. L'idée est courante à l'époque. Par exemple : « La nature est un modèle, plutôt qu'une loi : on doit l'imiter plutôt que la copier ; et l'unique précepte essentiel de tous les arts, est de cacher l'art, mais jamais de le retrancher. Telle est la règle du beau, de l'agréable, de l'utile même ; d'employer beaucoup d'art, et d'en montrer très peu ». Louis Bertrand Castel, *Suite et seconde partie des nouvelles expériences d'optique et d'acoustique*, op. cit., p. 1624.

spectateur, dont elle est principalement responsable. Envisageons successivement ces deux points de vue.

a) Le point de vue rationnel

Il est vrai qu'en première écoute, et aussi bien dans l'intuition du compositeur, le chant mélodique se présente souvent en premier. Néanmoins, Rameau exige que l'on régresse vers l'ordre des raisons, de l'effet à la cause.

« Il semble d'abord que l'harmonie provienne de la mélodie, en ce que la mélodie que chaque voix produit, devient harmonie par leur union ; mais il a fallu déterminer auparavant une route à chacune de ces voix, pour qu'elles pussent s'accorder ensemble¹⁶⁷ ».

D'un point de vue strictement logique, la mélodie est, comme d'ailleurs toutes les ressources musicales, le produit de relations harmoniques. Elle s'inscrit dans une série de relations qui sont elles-mêmes déterminées de manière rationnelle, c'est-à-dire générées à partir du principe fondamental du monocorde et de ses divisions. De ce point de vue, la mélodie apparaît « un résultat, un effet dernier, le dérivé d'une combinatoire élémentaire¹⁶⁸ ». C'est ce que prétend montrer Rameau, lorsqu'il s'emploie à « générer » les degrés de la gamme diatonique majeure par un enchaînement de quintes justes ascendantes, ramenées par transposition à l'état de degrés conjoints. Cette genèse rationnelle de la gamme ne signifie évidemment pas que, du point de vue de la composition effective, une harmonie donnée prescrive une mélodie donnée car, comme le remarque d'Alembert à l'article « fondamental », la basse fondamentale *prescrit* moins qu'elle ne *proscrit* certains intervalles mélodiques. C'est plutôt, dirons-nous, la *réalité* harmonique (comme ensemble hiérarchisé de rapports abstraits constitutifs du son musical) qui détermine l'ensemble des *possibilités* de la mélodie. On peut en effet, selon Rameau, « trouver tous les chants possibles sur une basse fondamentale donnée¹⁶⁹ ». De ce point de vue, ceux qui affirment le primat de la mélodie en musique prennent le conditionné pour la condition. Cette subordination vaut également au plan psychoacoustique. D'Alembert, à d'autres égards fort critiques à l'endroit de Rameau, est d'avis que la mélodie formée par la gamme diatonique, que l'on est naturellement porté à entonner, tout comme son altération mineure, est suggérée par la basse fondamentale (« la basse fondamentale

¹⁶⁷ TH, 138 / IOT, 56. Voir aussi le chapitre XIX, « Suite du chapitre précédent, où il paraît que la mélodie provient de l'harmonie ».

¹⁶⁸ Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, op. cit., p. 334.

¹⁶⁹ DPH, 156 / IOT, II, 156-7.

est en effet le vrai guide secret de l'oreille dans l'intonation de ces gammes¹⁷⁰ »). Il refusera néanmoins de trancher pour les cas (les plus nombreux dans les faits) où la mélodie ne suit pas l'ordre diatonique.

b) Point de vue de l'effet

Le primat de l'harmonie est d'abord celui d'une réalité sur les possibilités qu'elle détermine – relation hiérarchique qui ne peut faire l'objet que d'une démonstration rationnelle. Néanmoins, il est possible de vérifier empiriquement ce principe, qui fait également l'objet d'une preuve *par les effets*. Comme nous l'avons déjà noté, la valeur harmonique des configurations d'accord (souvent indécise en elle-même) est déterminée par la basse fondamentale qui les accompagne. La valeur du son musical, de manière générale, est *relative* pour Rameau, et prend sens *en contexte harmonique*. Ce principe s'applique aussi bien pour les mélodies. Il suffit en effet de changer la basse fondamentale qui accompagne une mélodie, pour en changer le caractère¹⁷¹. Si cet argument revient souvent sous la plume de Rameau, l'« expérience » musicale la plus célèbre du corpus est sans doute celle qui lui permet, dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique*, de réfuter les accusations portées par Rousseau contre le récitatif Lulliste. Dans la *Lettre sur la musique moderne*, Rousseau se livre en effet à une critique systématique du Monologue d'Armide¹⁷², considéré alors comme « le modèle le plus parfait du vrai récitatif français¹⁷³ ». Rousseau entend évaluer le récitatif lulliste selon ses propres critères esthétiques. En principe, il doit illustrer l'habileté du compositeur à mettre l'expression musicale au service de l'expression poétique. Or, soutient Rousseau, en l'occurrence, la musique ne cesse de faire « *contresens*¹⁷⁴ » avec le texte. Ceci s'explique notamment par un mésusage de ce qui constitue, pour Rousseau, la ressource expressive par excellence : la mélodie. D'une part, Lully a conclu son monologue « sans avoir mis une seule fois dans la déclamation de l'actrice la moindre inflexion extraordinaire qui fit foi de l'agitation de son

¹⁷⁰ ENC, VII, 60, art. « Fondamental ».

¹⁷¹ D'Alembert, à l'article « Fondamental », résume ainsi les choses : « La question *si l'accompagnement représente le corps sonore*, produit naturellement celle-ci, *si la mélodie est suggérée par l'harmonie*. Voici quelques réflexions à ce sujet. Quel parti qu'on prenne sur la question proposée, nous croyons (et sans doute il n'y aura pas là-dessus deux avis) que l'expression de la mélodie dépend en grande partie de l'harmonie qui y est jointe, et qu'un même chant nous affectera différemment, suivant la différence des basses qu'on y adaptera (...). M. Rameau a prouvé que ce chant *sol ut* peut avoir vingt basses fondamentales différentes, et par conséquent un nombre beaucoup plus grand de basses continues ». (ENC, VII, 59-60, art. « Fondamental »).

¹⁷² Lully - Armide : Acte II, scène 5 : « Enfin, il est en ma puissance ».

¹⁷³ OC, V, 322.

¹⁷⁴ OC, V, 327.

âme¹⁷⁵ ». D'autre part, Lully a sacrifié les effets d'expression authentiques qu'il aurait dû tirer de la mélodie, aux formules convenues du pictorialisme musical. Ainsi, lorsqu'une chute mélodique de la voix eût été prescrite pour traduire l'affliction du personnage, Lully a préféré utiliser une mélodie ascendante pour peindre le lever du jour¹⁷⁶. Rameau cherche à réfuter la critique de Rousseau sur le terrain des principes. Pour ce faire, il applique à la musique un procédé directement emprunté aux méthodes de la science expérimentale. Pour prouver que le contour mélodique (« la différence du haut et du bas ») n'est pas le paramètre déterminant de l'expression, Rameau fait une « expérience » esthétique au sens scientifique du terme¹⁷⁷. A la mélodie ascendante, il substitue une mélodie descendante sans changer l'harmonie du passage. Le résultat de cette expérience est clair à ses oreilles : on ne note aucun changement dans l'effet. Dans un deuxième temps, Rameau maintient la mélodie ascendante tout en altérant le fonds harmonique exprimé par la basse fondamentale. Cette fois, le caractère expressif du passage est transformé. La conclusion coule alors de source :

« C'est à l'harmonie seulement qu'il appartient de remuer les passions, la mélodie ne tire sa force que de cette source, dont elle émane directement : et quant aux différences du grave à l'aigu, et qui ne sont que des modifications superficielles de la mélodie, elles n'y ajoutent pour lors presque rien¹⁷⁸ ».

Cette application des méthodes de la science expérimentale à la musique est tout à fait intéressante. L'hypothèse est simple : si un paramètre expressif est structurel, une variation dans ce paramètre doit induire une variation dans l'effet. Or c'est bien l'oreille qui mesure la valeur structurelle d'un paramètre, de sorte que « le principe se vérifie par notre instinct, et cet instinct par son principe, c'est-à-dire (que) la cause se vérifie par l'effet qu'on en éprouve¹⁷⁹ ».

¹⁷⁵ OC, V, 327.

¹⁷⁶ Les objections techniques de Rousseau ne restent pas sans écho. Le chevalier Glück en tiendra compte pour récrire la musique du monologue, et l'historien de la musique Charles Burney considèrera ce passage de la *Lettre sur la musique française* comme la preuve explicite des capacités d'analyse du philosophe.

¹⁷⁷ « Les relations entre l'oreille et la raison sont exactement comparables aux rapports entre l'observation et l'expérimentation dans la science classique. L'observation apporte la matière, occasion de la réflexion, c'est le rôle de l'oreille de fournir la référence empirique, la donnée brute et immédiate. La raison se saisit ensuite des faits, elle les analyse, se porte au-delà du « sentiment naturel », propose des hypothèses et donne à comprendre l'agencement des phénomènes. Une fois l'aspect théorique éclairci, la voie empirique peut à nouveau reprendre ses droits : l'expérimentation montre aux yeux du corps ce que les yeux de l'esprit avaient vu ; l'oreille contrôle de façon sensible les constructions a priori établies par la raison » (Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau, op. cit.*, p. 23).

¹⁷⁸ OIM, préface, vi-vii / IOT, II, 241.

¹⁷⁹ *Ibid.*

On notera au passage qu'il est possible d'accorder le primat logique de l'harmonie sans accepter son primat esthétique. Dans l'article *Fondamental*, rédigé largement contre Rameau, d'Alembert semble prêt à admettre que, d'un point de vue physique et logique, l'harmonie prime sur la mélodie (ou plutôt que « tout chant paraît donc avoir un guide secret dans la basse fondamentale »). En revanche, il refuse d'en tirer la conséquence esthétique ramiste, selon laquelle la musique produit principalement ses effets par l'harmonie :

« Mais parce que la mélodie a son fondement dans l'harmonie, faut-il avec certains auteurs modernes donner tout à l'harmonie, & préférer son effet à celui de la mélodie ? Il s'en faut bien que je le pense : pour une oreille que l'harmonie affecte, il y en a cent que la mélodie touche préférablement ; c'est une vérité d'expérience incontestable¹⁸⁰ ».

Dans l'ordre de la composition, l'intuition mélodique vient en premier (« il me paraît difficile, je l'avoue, de produire une musique de génie et d'enthousiasme, en commençant ainsi par la basse¹⁸¹ »). De même, dans l'ordre de la perception musicale, on est d'abord touché par la mélodie : (« pour une oreille que l'harmonie affecte, il y en a cent que la mélodie touche préférablement »). La basse chiffrée d'un chant, jouée sans celui-ci, ne produit pas de grands effets, quoiqu'elle le « contienne ». En s'autorisant du principe rousseauiste selon lequel « l'attention s'évanouit en se partageant¹⁸² », D'Alembert conclut qu'une basse ne doit pas diviser l'attention, et qu'elle est d'autant meilleure qu'elle ne demande pas une aperception particulière, mais qu'elle *renforce* les impressions données mélodiquement.

¹⁸⁰ ENC, VII, 61, art. « Fondamental ».

¹⁸¹ ENC, VII, 60, art. « Fondamental ».

¹⁸² Pour Rousseau en effet le principe ramiste selon lequel il faut « remplir l'harmonie » d'un chant, conduit à diviser l'attention et donc à détruire l'intérêt. Il y oppose le principe d'unité de mélodie, exposé dans la *Lettre sur la musique française*. « Comment le Musicien vient-il à bout de produire ces grands effets ? Est-ce à force de contraster les mouvements, de multiplier les accords, les notes, les parties ? Est-ce à force d'entasser dessus sur dessus, instruments sur instruments ? Tout ce fracas, qui n'est qu'un mauvais supplément où le génie manque, étoufferait le chant loin de l'animer, et *détruirait l'intérêt en partageant l'attention*. [importante distinction entre intérêt et attention]. Quelque harmonie que puissent faire ensemble plusieurs parties toutes bien chantantes, l'effet de ces beaux chants s'évanouit aussitôt qu'ils se font entendre à la fois, et il ne reste que celui d'une suite d'accords, qui, quoiqu'on puisse dire, est toujours froide quand la mélodie ne l'anime pas ; de sorte que plus on entasse des chants mal à propos, et moins la musique est agréable et chantante, *parce qu'il est impossible à l'oreille de se prêter au même instant à plusieurs mélodies*, et que l'une effaçant l'impression de l'autre, il ne résulte du tout que de la confusion et du bruit. Pour qu'une musique devienne intéressante, pour qu'elle porte à l'âme les sentiments qu'on y veut exciter, il faut que toutes les parties concourent à fortifier l'expression du sujet ; que l'harmonie ne serve qu'à le rendre plus énergique ; que l'accompagnement l'embellisse, sans le couvrir ni le défigurer ; que la Basse, par une marche informe et simple, guide en quelque sorte celui qui chante et celui qui écoute, sans que ni l'un ni l'autre s'en aperçoive ; il faut, en un mot, que le tout ensemble ne porte à la fois qu'une mélodie à l'oreille et qu'une idée à l'esprit ». (OC, V, p. 305)

Les « tableaux d'harmonie ».

Dans la pratique, Rameau attribue aux différentes tonalités, des caractères expressifs spécifiques (i.e. do ou ré majeur sont des tonalités de triomphe, par exemple ; ré mineur est une tonalité de tristesse ou de plainte), et il est d'ailleurs possible de suivre précisément, dans ses opéras, des stratégies harmoniques expressives, en faisant correspondre, à la mesure près, les variations harmoniques et les modifications affectives des personnages¹⁸³. On peut alors véritablement parler, avec d'Alembert, de « tableaux d'harmonie ». Après avoir classé la musique au dernier rang parmi les arts d'imitation, l'auteur du *Discours préliminaire* attribue cette faiblesse à un double défaut dans la composition *et* dans l'écoute.

« Il est vrai qu'un musicien attentif à tout peindre, nous présenterait dans plusieurs circonstances des *tableaux d'harmonie* qui ne seraient point faits pour des sens vulgaires ; mais tout ce qu'on en doit conclure, c'est qu'après avoir fait un art de composer la musique, on devrait bien en faire un de l'écouter¹⁸⁴ »

Cette remarque postule que les « tableaux d'harmonie » sont en réalité manifestés, ou mis en lumière par une activité propre de l'auditeur qui perçoit l'harmonie au-delà des configurations sensibles actuelles. La référence à un « art d'écouter », et en l'occurrence d'écouter l'harmonie, permet ici de nuancer l'idée d'une passivité complète dans la perception d'une harmonie, durcie par Rousseau à des fins polémiques contre Rameau. Comme nous l'avons souligné, la perception musicale vise toujours une structure qui peut ne pas être actuellement donnée, une tonalité explicite ou sous-entendue, qu'une oreille entraînée peut rétablir spontanément. On voit qu'il faut nuancer l'idée de Rousseau selon laquelle la perception de l'harmonie, rivée à l'actualité sensible, échapperait à toute structure de renvoi¹⁸⁵. Au contraire, comme le soutient André Charrak dans son étude de référence sur la question, même au niveau de la perception de l'harmonie, il y a pour Rameau, une espèce de « représentation » :

¹⁸³ Voir Cynthia Verba, *Dramatic expression in Rameau's Tragédie en Musique*, chapitre 2, « Rameau's concept of musical expression », Cambridge University Press, 2013.

¹⁸⁴ ENC, I, xi, *Discours préliminaire*.

¹⁸⁵ « Quand on calculerait mille ans les rapports des sons et les lois de l'harmonie, comment fera-t-on jamais de cet art un art d'imitation, où est le principe de cette imitation prétendue, de quoi l'harmonie est-elle le signe, et qu'y a-t-il de commun entre des accords et nos passions ? » (*Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 416).

« La représentation manifeste donc l'élément essentiel d'une configuration harmonique, puisqu'elle impose de distinguer entre la structure de cette configuration et son ordre factuel et contingent. Il faut alors se persuader qu'en contexte ramiste, la perception musicale elle-même est foncièrement une représentation, puisqu'elle s'organise selon une structure dont la disposition actuelle des notes n'est que le tenant-lieu¹⁸⁶ ».

Les contemporains de Rameau se posent en effet la question de savoir si l'accompagnement « représente » le corps sonore ou, autrement dit, si le remplissage harmonique « représente » à l'ouïe de configurations virtuellement contenues dans la basse fondamentale, thèse soutenue par Rameau et longuement discutée par d'Alembert à l'article « fondamental ». On remarquera que ce débat consacre une certaine ambiguïté dans l'usage même de la notion de *représentation* : il semble que, pour que l'harmonie puisse fonctionner comme tableau (représenter telle ou telle passion), elle doit d'abord se représenter elle-même (expliciter les propriétés acoustiques fondamentales du corps sonore). C'est dans le maniement de deux versions concurrentes, et parallèles, de la notion de « représentation » en musique, que réside l'ambiguïté de la poétique ramiste.

De la « machine » au « système » ?

La représentation « interne » de la musique par elle-même (l'accompagnement représente le corps sonore) côtoie ainsi la représentation « externe » des caractères et des passions par la musique. Imiter musicalement la nature, cela consiste aussi bien pour Rameau à peindre harmoniquement des passions, qu'à déplier dans la diachronie du temps musical et dans la synchronie de l'accompagnement, la structure physico-acoustique « naturelle » du son. Comme nous l'avons montré, Rameau n'a pas la naïveté de croire que l'harmonie entière est une réplique rigoureuse de la structure physique du son. Les données acoustiques fournissent des indications pour l'écoute, en plus de produire directement certaines structures, comme l'accord parfait. Cette approche structurale de la musique permet de concevoir l'œuvre musicale comme une totalité où les rapports internes ont au moins autant, sinon plus d'importance que les rapports de signification externes.

¹⁸⁶ André Chartrak, *Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle, op. cit.*, p. 121

Pour cette raison, nous sommes d'accord avec John Neubauer¹⁸⁷, ou encore Catherine Kintzler¹⁸⁸, pour voir se développer chez Rameau les *conditions* de l'élaboration d'une approche formaliste de la musique, comme celles du déclin progressif des théories de l'imitation musicale et des conceptions transitives de la musique qui a lieu dans le courant du XVIIIème siècle. Ce n'est pas un hasard si la théorie diderotienne de rapports, élaborée dans les *Principes généraux d'acoustique*, prend sa source dans une réflexion sur la musique, à un moment où Diderot et Rameau se connaissent et collaborent, car c'est bien Rameau qui montre que le son musical est fait d'un « ensemble de relations vibratoires hiérarchisables, déductibles les unes des autres et exprimables par une série de progressions mathématiques, un ensemble ordonné¹⁸⁹ ». Ce n'est pas non plus un hasard si Chabanon, premier théoricien d'une langue musicale autonome, se réclame de Rameau. On peut établir une chaîne théorique qui va de Descartes à Smith en passant par Rameau, de la « machine » au « système » sonore : le formalisme est rendu possible par l'idée du son comme phénomène physique quantifiable, défini par sa position dans un système de relations abstraites (et non plus par ses propriétés individuelles ou par ses qualités perçues).

Le parallélisme.

Il demeure néanmoins impossible d'attribuer à Rameau lui-même une position formaliste. A vrai dire, Rameau occupe une situation singulière dans la série des positions esthétiques sur la musique au XVIIIème siècle : d'un côté, il explicite les principales lois structurales qui permettraient d'envisager cette dernière comme un système sonore « désindexicalisé¹⁹⁰ » ou comme un ordre

¹⁸⁷ John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language : Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁸ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, op. cit., p. 324.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 329.

¹⁹⁰ Dans *Pourquoi la musique*, Francis Wolff emprunte à la philosophie du langage ordinaire la notion d'« indexicalité » pour caractériser le son musical. Les « indexicaux » sont des mots, comme « ici », « je », « là-bas », dont on ne peut percevoir le sens qu'en fonction de leur contexte d'énonciation. Wolff définit les sons musicaux comme des sons *désindexicalisés*, voulant dire par là que, contrairement à un éclat de tonnerre ou à un cri de douleur, ils ne sont pas perçus par référence à leur source : ils n'indiquent pas cette source. Or, cette définition, qui engage une décision philosophique forte de la part de l'auteur, ne vaut précisément pas pour la plupart des sons entendus à l'opéra français au XVIIIème siècle, dont la signification est systématiquement perçue en fonction du contexte. Selon Catherine Kintzler, qui reprend ce concept, la conception structurale de l'harmonie présentée par Rameau constitue un premier pas vers une telle idée abstraite de la musique.

discursif artificiel « émancipé du langage¹⁹¹ » ; d'un autre côté, il n'abandonne jamais la conception représentative et expressive de la musique comme peinture dramatique des passions et du discours. Rameau consacre en effet les efforts d'une vie à illustrer le genre de la *Tragédie en musique*. Il n'abandonne jamais le récitatif à la française. Plusieurs commentateurs ont adopté le terme de « parallélisme » pour désigner cette voie originale. Chez Catherine Kintzler, cette expression désigne le compromis ramiste entre la musique et la langue qui, contrairement à ce qui se passe chez Lully, se déploient selon des logiques parallèles et indépendante, bien qu'elles convergent ponctuellement dans la forme du récitatif¹⁹². Chez Cynthia Verba, le parallélisme désigne plutôt l'articulation entre la logique des progressions harmoniques et celle des passions dramatiques. Le drame ramiste met en œuvre un « processus de négociation entre le rationnel et l'esthétique », qui se caractérise par un « parallélisme extraordinaire entre les progressions harmoniques dans le contexte musical et la progression des émotions du texte, alors que la musique suit ses propres règles, sa propre logique et sa propre syntaxe tonales¹⁹³ ». La poétique ramiste repose sur le postulat suivant : l'univers passionnel peut être décomposé et segmenté comme la structure harmonique d'un morceau, de modulation en modulation ; la « machine sonore » organise en fait une série d'événements harmoniques (modulations, dissonances, cadences) qui visent à *souligner*, sur le mode *intensif*, des événements psychiques, et en même temps à les isoler en les stylisant¹⁹⁴. Cette *analyse* des passions peut être pensée, avec Descartes, comme la condition de leur identification et de leur maîtrise. Ces « peintures vives dont l'harmonie est seule capable¹⁹⁵ » sont donc mises au service d'une esthétique du choc et de la segmentation des passions. Cette vision s'accorde avec l'analyse cartésienne des passions, comme unités discrètes (ou « états d'âme » ponctuels)

¹⁹¹ Nous faisons référence à la thèse de John Neubauer qui voit dans la pensée musicale des Lumières une « émancipation de la musique par rapport au langage ».

¹⁹² Catherine Kintzler souligne la fidélité de Rameau à la poétique classique de l'opéra français en notant : 1) la défense du récitatif lullyste contre Rousseau et 2) l'échec de la collaboration avec Voltaire pour *Samson*, ce dernier ayant proposé une réforme du genre qui donnait plus d'autonomie à la musique. Rameau aurait refusé par fidélité au genre classique français (*Poétique de l'opéra français, op. cit.*, p. 328).

¹⁹³ Cynthia Verba, *Dramatic expression in Rameau's Tragédie en Musique, op. cit.*, p. 26. L'auteur parle d'un "process of negotiation between the rational and the aesthetic" ou encore d'un "extraordinary parallelism between the harmonic progressions in the musical setting and the emotional progressions in the text, even as music follows its own rules of tonal logic and syntax".

¹⁹⁴ « L'imitation n'est pas l'instrument d'une simple copie, elle ne donne pas de son objet une reproduction qui, en quelque sorte, la diffuserait sur un mode extensif sans rien modifier à la nature des termes entre lesquels elle s'institue. Elle produit bien au contraire, dans le sujet qui imite, un accroissement interne en perfection : fondamentalement, elle consiste en un *processus intensif*. L'imitation constitue, pour l'homme, le moyen d'une amélioration – cette perspective requiert corrélativement l'élection de certains motifs, dignes d'être imités ». Charrak, *Musique et philosophie à l'âge classique, op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁵ OIM, iv / IOT, II, 240.

correspondant à des types primitifs (joie, colère, tristesse, etc...). Rameau voudra mettre l'analyse harmonique au service de la peinture des passions-états-d'âme, Rousseau voudra mettre le continuum mélodique au service de l'expression de passions-mouvements.

D- La cosmologie du dernier Rameau : un délire théorique ?

Le tournant polémique.

Au début des années 1750, Rameau est à l'apogée de sa carrière. Sur le plan artistique, ses grandes « Tragédies en musique » comme *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739) ou *Zoroastre* (1749), mas aussi ses ballets comme *Les Indes Galantes* (1735) ou *Pygmalion* (1748) sont désormais reconnus comme des chefs-d'œuvre. Sur le plan théorique, l'Académie royale des sciences a validé les résultats exposés dans la *Démonstration du principe de l'harmonie* et les éditeurs de *l'Encyclopédie* l'ont consacré, à travers le *Discours préliminaire*, comme un des grands découvreurs de son temps. Notons que Rameau a refusé de prendre en charge les parties de l'ouvrage consacrées à la musique. Toutefois, les articles rédigés principalement par Rousseau relaient largement ses théories, en dépit de quelques réserves émises. On sait d'ailleurs aujourd'hui que d'Alembert a censuré les passages des articles de Rousseau qu'il jugeait trop critiques à l'égard de Rameau. D'Alembert, alors l'un des savants européens les plus influents, s'est par ailleurs engagé dans une entreprise de simplification et de réexposition des théories de Rameau, dont les œuvres ont la réputation (fondée) d'être rédigées dans un style indigeste et entortillé. En juin 1752 paraissent ainsi les *Éléments de musique selon les principes de M. Rameau*, chef-d'œuvre de « vulgarisation¹⁹⁶ » théorique et succès de librairie qui va assurer une très large diffusion à la pensée musicale de Rameau à l'échelle européenne. Les encyclopédistes voient certainement dans le système de Rameau une preuve des pouvoirs explicatifs de la raison appuyée sur l'expérience : même la musique, qu'on croyait du domaine du pur sentiment, art procédant d'une sorte de

¹⁹⁶ Selon Christensen et Duchez, les exigences logiques cultivées par d'Alembert et sa volonté de simplifier et clarifier conduisent à un appauvrissement des intuitions musicales du compositeur. Rameau a une connaissance empirique, qu'il cherche maladroitement à insérer dans un système logico-déductif ; d'Alembert a une rigueur géométrique mais manque d'une connaissance empirique de la composition et corsette celle-ci dans celle-là. Voir Marie-Élizabeth Duchez, « D'Alembert diffuseur de la théorie harmonique de Rameau », *Colloque d'Alembert*, 1989, pp. 475-496 et Françoise Escal, « D'Alembert et la théorie harmonique de Rameau », *Dix-huitième siècle*, no XVI, 1984, pp. 151-162.

métaphysique insondable du goût, est justifiable d'une explication rationnelle, physique et expérimentale. Pour quelqu'un comme d'Alembert, vulgariser Rameau est une manière de promouvoir sa propre méthodologie et son épistémologie empirico-déductive¹⁹⁷. Toutefois, à partir du milieu des années 1750 et notamment avec la publication des « Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie », Rameau s'engage dans une polémique acrimonieuse et durable avec les encyclopédistes, en particulier avec Rousseau et d'Alembert. En plus d'assurer au compositeur la réputation de misanthropie dont Diderot fera classiquement état dans le *Neveu de Rameau*, ces polémiques mettront en lumière d'importantes différences d'interprétation chez ces penseurs, notamment en ce qui concerne la question des fondements du plaisir et de l'émotion musicale. C'est sous cet angle que nous nous y intéresserons.

Les spéculations du dernier Rameau

En qualité d'éditeur, d'Alembert est agacé par les attaques portées contre l'ouvrage par Rameau dans les « Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie ». Aussi s'empresse-t-il de défendre la compétence de Rousseau dans l' « avertissement des éditeurs » joint au 6^{ème} volume de l'*Encyclopédie* en 1756. Rameau rétorque dans une « Réponse de M. Rameau à MM. Les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement » (1757). Piqué au vif, d'Alembert prend cette fois l'offensive et attaque le contenu de la théorie ramiste dans deux articles du 7^{ème} volume de l'*Encyclopédie* (1757). A l'article « fondamental », d'Alembert met en doute la thèse selon laquelle « l'accompagnement représente le corps sonore » :

« M. Rameau a déduit sans doute avec vraisemblance de la résonance du corps sonore, les principales règles de l'harmonie ; mais la plupart de ces règles sont uniquement l'ouvrage de la réflexion qui a tiré de cette résonance des conclusions plus ou moins directes, plus ou moins détournées, plus ou moins rigoureuses, et nullement l'ouvrage de la nature : ainsi ce serait parler très incorrectement, pour ne rien dire de plus, que de prétendre que l'accompagnement représente le corps sonore, surtout quand l'accord est chargé de dissonances¹⁹⁸ ».

¹⁹⁷ Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, op. cit., p. 268.

¹⁹⁸ ENC, VII, 59, art. « Fondamental ».

D'Alembert attaque ici une version passablement caricaturée de la théorie de Rameau qui, comme nous l'avons vu, ne soutient pas que les composantes harmoniques sont toujours des répliques exactes du corps sonore, mais plutôt que l'organisation et la perception des matériaux harmoniques s'agence à partir d'indications acoustiques interprétées par l'oreille musicienne. A l'article « Gamme », le géomètre revient sur la prétention qu'a pu nourrir Rameau d'avoir « démontré » le principe de l'harmonie, prétention explicite dans le titre de son célèbre ouvrage de 1750. On doit préciser qu'entre le moment où l'académie présidée par d'Alembert approuve le mémoire (1749) et la publication de celui-ci, l'auteur en modifie le titre pour *Démonstration du principe de l'harmonie*. D'Alembert cherche à restituer le point de vue officiel de l'Académie des Sciences :

« Cette compagnie n'a jamais prétendu approuver le système de Musique de M. Rameau, comme renfermant une science démontrée, mais seulement comme un système beaucoup mieux fondé, plus clair, plus simple, mieux lié, et plus étendu qu'aucun de ceux qui avaient précédé ; mérite d'autant plus grand, qu'il est le seul auquel on puisse prétendre dans cette matière, où il ne paraît pas possible de s'élever jusqu'à la démonstration¹⁹⁹ ».

Rameau répond dans une « Lettre à M. D'Alembert sur ses opinions en musique, insérées dans les articles Fondamental et Gamme de l'Encyclopédie », attachée au Code de musique pratique (1760). C'est également en appendice du *Code* que Rameau fait paraître ses *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, texte étrange où l'auteur prend pour cible la figure de Pythagore, à travers laquelle il paraît vouloir s'attaquer à « tous les géomètres ». La thèse extravagante développée par le dernier Rameau se décompose en trois énoncés principaux :

- 1) **Seule l'oreille perçoit directement les proportions mathématiques.** L'ouïe est le seul sens qui discrimine et perçoit réellement les proportions ; les proportions visuelles, au nombre desquelles Rameau inclut les proportions géométriques, ne sont, en regard, que des analogies. La musique est « la seule chose où vivent les proportions ; car dans les objets de tout autre sens que celui de l'ouïe, elles n'en sont, à proprement parler, que l'image : le mouvement, l'action, la vie des rapports et des analogies n'appartiennent qu'aux types acoustiques²⁰⁰ ».

¹⁹⁹ ENC, VII, 465, art. « Gamme ».

²⁰⁰ CMP, 189-190 / IOT, III, 140.

2) **Pythagore a inversé les raisons.** « Le nombre a-t-il quelque empire sur l'oreille ? Est-ce par lui que naît en nous le sentiment des consonances et du plus ou moins de perfection entre elles ?²⁰¹ ». A cette « question décisive », Rameau répond par la négative. Pythagore s'est trompé en traitant le nombre comme une cause des rapports audibles ; au contraire, les rapports se donnent d'abord à l'oreille, qui reçoit naturellement les proportions, et c'est seulement ensuite que ces proportions audibles sont « représentées » par les nombres ou les mesures de corde. Autrement dit, « ce philosophe (Pythagore) a renversé tout l'ordre établi dans le corps sonore par la nature même : c'est ainsi pareillement que se sont conduits et se conduisent encore tous les géomètres²⁰² ».

3) **La musique est au fondement des sciences mathématiques.** Dans une sorte d'hubris théorique, reflet de son animosité nouvelle à l'égard de d'Alembert, Rameau veut soumettre les mathématiques à la musique.

A) Dans l'ordre logique, les proportions mathématiques sont dérivées des proportions musicales ; elles ne sont pas des rapports généraux capables de décrire la musique, entre autres choses. « Toujours sourd à la voix de la nature, qui cependant a précisément choisi le son pour mieux se faire entendre, le géomètre a prétendu jusqu'à présent, le compas à la main, déterminer les rapports harmoniques, lorsqu'au contraire c'est à ces rapports de déterminer les ouvertures de ce compas²⁰³ ».

B) Dans l'ordre chronologique, la donation immédiate des proportions dans la résonance du corps sonore a rendu possible la découverte des mathématiques. Cette thèse sera développée dans l'opuscule intitulé « Origine des sciences », publié dans le *Mercur de France* en 1762. Rameau développe l'opinion selon laquelle l'expérience primitive de la résonance du corps sonore, notamment chez les prêtres Égyptiens et les philosophes Grecs, a permis la découverte des proportions et la fondation des mathématiques²⁰⁴ (et ainsi rendu possible l'ensemble des sciences étayées sur des proportions, comme l'astronomie). Ainsi, pour le dernier Rameau, qui renoue avec une pensée spéculative, la musique redevient un outil de médiation cognitive, et le phénomène sonore, le lieu où se donnent

²⁰¹ CMP, 228 / IOT, III, 150.

²⁰² CMP, 230 / IOT, III, 150.

²⁰³ CMP, 213 / IOT, III, 146.

²⁰⁴ Lettre à d'Alembert sur ses opinions en musique, 14 / IOT, 71.

des rapports universels transcendants. « A travers le corps sonore, dit justement Catherine Kintzler, l'oreille se trouve saisie par le langage universel de la nature²⁰⁵ ».

La critique de d'Alembert.

On peut imaginer les réactions provoquées par les spéculations d'un Rameau malcommode et âgé dans le sein du parti philosophique : esclaffement ou sidération... D'Alembert refuse de s'abaisser à réfuter l'extravagante assertion de Rameau selon laquelle : « la Géométrie est fondée sur la résonance du corps sonore ; parce que la Géométrie est, dit-on, fondée sur les proportions, & que le corps sonore les engendre toutes²⁰⁶ ». Après un dernier échange de lettres avec Rameau dans le *Mercure de France* entre avril 1761 et mars 1762, d'Alembert s'emploie à rééditer les *Éléments de musique* (1762). Le *Discours préliminaire* de cette seconde édition constitue la dernière pièce, et peut-être la plus importante, de la querelle avec Rameau, notamment parce que ce texte cherche à dépasser le registre polémique. A partir d'une épistémologie restrictive et exigeante, il cherche : 1) à circonscrire la valeur scientifique du système de Rameau en assignant leur juste place aux expériences acoustiques et en distinguant ce qui, dans l'œuvre du « musicien-philosophe », relève de la science de ce qui relève de l'extrapolation spéculative, voire du délire épistémique 2) à définir les conditions de validité générales auxquelles une théorie musicale peut prétendre.

Rameau a bel et bien « trouvé dans la résonance du corps sonore l'origine *la plus vraisemblable* de l'harmonie, et du plaisir qu'elle nous cause²⁰⁷ ». Malgré toutes les restrictions qu'il s'apprête à apporter, d'Alembert estime que la gloire de Rameau est définitivement assurée, pour avoir simplifié et systématisé les règles de la musique et l'avoir fait passer au rang de science expérimentale. La théorie du corps sonore clarifie bien des choses en musique, et d'Alembert reprend toujours à son compte la plupart des explications acoustiques de Rameau. Toutefois, la résonance du corps sonore ne peut valoir ni comme un principe démontré, ni comme un principe définitif ou unique de l'harmonie, pour au moins deux raisons.

- a) La première a trait aux problèmes internes de la théorie de Rameau.

²⁰⁵ Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français*, op. cit., p. 337-343. Contrairement aux proportions visuelles, les proportions sonores sont « propres à fixer l'attention » puisqu'elles s'accompagnent de plaisir.

²⁰⁶ ENC, VII, 62, art. « Fondamental ».

²⁰⁷ Jean le Rond d'Alembert, *Éléments de musique*, op. cit., p. vii.

En effet, toutes les données musicales ne se déduisent pas aussi facilement de l'expérience de la résonance du corps sonore. Certaines d'entre elles, comme l'échelle du mode mineur ou l'accord de sixte augmentée, ne semblent pas pouvoir se déduire de la résonance. En outre, parmi les phénomènes qui s'en déduisent, certains émanent directement de la résonance (l'accord majeur) tandis que d'autres y entretiennent des rapports plus éloignés (l'ordre diatonique, l'accord de septième). Il faut alors admettre que le rapport de ce fondement empirique aux lois qui peuvent s'en déduire n'est parfois qu'un rapport d' « analogie » et de « convenance », relativement souple, entrant dans le domaine du probable plutôt que du certain. Prudent, d'Alembert envisage trois possibilités pour l'avenir de la science musicale : ou bien l'on parviendra éventuellement à tout ramener au principe de la résonance du corps sonore ; ou l'on découvrira un principe plus général ; ou bien la musique admet plusieurs principes, dont certains sont encore inconnus.

b) La seconde a trait à l'épistémologie générale de d'Alembert.

Seuls les théorèmes mathématiques peuvent prétendre à la démonstration au sens strict. Les domaines « où la physique se mêle » sont irréductiblement associés à la confusion et assignés à un régime de vraisemblance.

« Il ne faut point chercher ici cette évidence frappante, qui est le propre des seuls ouvrages de géométrie, et qui se rencontre si rarement dans ceux où la physique se mêle. *Il entrera toujours dans la théorie des phénomènes musicaux une sorte de Métaphysique, que ces phénomènes supposent implicitement, et qui y porte son obscurité naturelle ; on ne doit point s'attendre en cette matière à ce qu'on appelle démonstration²⁰⁸ ».*

L'invocation d'un champ « métaphysique » équivaut ici à une restriction, à une exhortation à la prudence. L'auteur plaide pour une approche résolument expérimentale de la science musicale. L'objectif des théoriciens de la musique doit se borner à réduire la quantité des faits observés à un petit nombre de faits fondamentaux. En revanche, elle doit se garder d'admettre au rang de principes des hypothèses physiques et métaphysiques indémonstrables. Ainsi les explications matérielles de la propagation du son, comme celle de Mairan, demeurent de pures hypothèses vraisemblables. A plus forte raison, les spéculations métaphysiques sur les causes physiques du plaisir musical relèvent de raisonnements gratuits. Les philosophes, qui ont une tendance naturelle

²⁰⁸ *Ibid.*, p. xiii.

à expliquer par analogie des phénomènes qu'ils ne comprennent pas, doivent se garder d'entrer dans ces domaines :

« Si les musiciens philosophes ne doivent pas perdre leur temps à chercher des explications physiques de phénomènes musicaux, explications toujours vagues et insuffisantes, ils doivent encore moins se consumer en efforts pour s'élever dans une région plus éloignée de leurs regards, et pour se perdre dans un labyrinthe de *spéculations métaphysiques sur les causes du plaisir que l'harmonie nous fait éprouver*. En vain entasseraient-ils hypothèses sur hypothèses, pour expliquer pourquoi certains accords nous plaisent plus que d'autres ²⁰⁹ ».

Ainsi, pour d'Alembert (que rejoint sur ce point le Rousseau de l'article « consonance »), les explications habituelles du plaisir pris aux consonances (coïncidence des coups et coïncidence des vibrations), examinées dans le détail, postulent gratuitement une continuité entre deux ordres hétérogènes (la régularité des battements et le plaisir). L'auteur émet une série d'objections contre la théorie de la coïncidence des coups et émet de sérieux doutes sur la capacité des futurs philosophes à faire, sur la « métaphysique de l'ouïe », plus de progrès que leurs prédécesseurs. Entre le niveau du sentiment, et le niveau physique, l'écart est tel qu'il ne peut pas être comblé par l'entendement. Sur ce point, d'Alembert est strictement cartésien, et l'on mesure ici la distance réelle entre Rameau et Descartes.

Ayant contribué à diffuser la pensée de Rameau et à accréditer son système en tant que membre de l'Académie des sciences, on peut penser que d'Alembert se sentait responsable d'assigner sa juste valeur à une œuvre qui prenait à ses yeux un tour spéculatif et antiscientifique. Il est tout à fait intéressant de voir *jusqu'où* d'Alembert peut suivre Rameau, parce que cela nous renseigne sur l'adhésion assez unanime des philosophes (y compris les grands empiristes, comme Condillac ou Diderot) aux principes ramistes. Comme Rameau, d'Alembert est prêt à dire qu'une partie des ressources musicales reproduisent ou « représentent » le corps sonore ; comme lui, il est prêt à dire que l'organisation harmonique d'une pièce musicale s'explique en partie par la structuration acoustique du son. En revanche, d'Alembert, souhaitant réserver aux idéalités mathématiques un

²⁰⁹ *Ibid.*, p. xxiii.

type d'appréhension intellectuelle particulier²¹⁰, refuse de considérer l'expérience de l'harmonie comme une donation sensible de proportions idéales. Il refuse de fonder le plaisir musical sur l'existence de rapports objectifs et extérieurs à la perception elle-même. L'idée d'une disposition perceptive innée pour l'harmonie ne peut enfin paraître qu'une hypothèse gratuite. Ce que d'Alembert rejette dessine en creux la métaphysique et l'anthropologie musicales qui, chez Rameau, fonde l'expérience de cet art (et remplace ainsi les anciennes cosmologies pythagoriciennes). On aurait cependant tort de jeter sur Rameau lui-même un regard rétrospectivement épuré par les restrictions de d'Alembert. La pensée du dernier Rameau prend un tour panthéiste et mystique²¹¹, mais il ne s'agit pas là d'un délire théorique, ou d'une dénaturation fondamentale de la pensée d'un Rameau initialement raisonnable, ou « cartésien ». L'idée d'une saisie musicale immédiate de rapport harmoniques objectifs appartient en propre à la conception ramiste. L'appréhension des rapports est elle-même fonction d'une « jouissance » qui s'éprouve dans l'abandon de soi²¹² : « Pour jouir pleinement des effets de la musique, il faut être dans un pur abandon de soi-même, et pour en juger, c'est au principe par lequel on est affecté qu'il faut s'en rapporter²¹³ ». Les rapports innervent et organisent *directement* les sensations auditives et, partant, l'instinct du compositeur averti, de sorte qu'il est inutile d'opposer cet instinct au calcul.

Conclusion du chapitre 2

D'Alembert accuse Rameau d'avoir élaboré des « spéculations métaphysiques sur les causes du plaisir que l'harmonie nous fait éprouver ». Rousseau accuse le même Rameau de n'avoir pas suffisamment étudié la « métaphysique de son art²¹⁴ ». Prendre ces accusations au sérieux, c'est reconnaître qu'il y a bien, chez Rameau, une certaine métaphysique de l'Homme musical. C'est

²¹⁰ *Ibid.*, p. 213-214. Voir aussi sur ce point Thomas Christensen, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, *op. cit.*, p. 270.

²¹¹ Dans son dernier manuscrit, « vérités également ignorées et intéressantes tirées du sein de la nature », Rameau compare le corps sonore à un soleil suspendu au-dessus de nos têtes pour nous illuminer et à une « cause première » des arts et des sciences.

²¹² « Je ne viens point prouver que la musique doit plaire, c'est une de ces vérités de la nature dont chacun porte la preuve écrite dans son âme ; je ne viens point expliquer comment elle plaît, c'est un de ces plaisirs intimes, dont il faut jouir avec transport sans analyser froidement ses causes » (*Discours sur l'harmonie*, 2 / IOT, 267).

²¹³ OIM, iii / IOT, II, 240.

²¹⁴ « Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût mieux étudié la métaphysique de son art, il est à croire que le feu naturel de ce savant artiste aût produit des prodiges, dont le germe était dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffé ». *Dictionnaire de musique*, art. « Enharmonique », OC, V, 807.

reconnaître qu'une conception de l'homme, ou si l'on préfère, du sujet musical, se dessine en creux dans l'œuvre théorique de Rameau. Cette anthropologie musicale correspond d'abord à la faculté innée d'appréhender immédiatement des structures harmoniques complexes conçues comme naturelles, et d'en éprouver de la « jouissance ». L'élucidation de ces structures doit permettre – c'est le beau paradoxe ramiste – de raisonner l'excitation des passions ou, si l'on veut, d'ajuster les rouages de la machine sonore sur les finalités esthétiques escomptées (le plaisir et l'expression des passions dramatiques). L'anthropologie ramiste se définit ensuite par l'ensemble des « opérations » que l'oreille et l'imagination de l'Homme réalisent instinctivement en présence d'indications acoustiques. Il est tout à fait saisissant de voir que Rameau reprend la notion empiriste d'« opération », conçue précisément par Condillac pour écarter toute forme d'anthropologie innéiste, en lui donnant un sens radicalement non condillacien (chez Rameau, le sujet musical est capable, à l'état inné, d'opérations complexes, aussi bien du sens que de l'imagination ; chez Condillac, toutes les opérations de l'esprit doivent faire l'objet d'une genèse, parce qu'elles sont acquises). On peut avoir l'impression que la théorie ramiste des facultés musicales est développée *ad hoc* par un musicien qui a tendance à inscrire dans la nature (celle du son et celle de l'Homme) les relations caractéristiques de la musique qu'il connaît : la musique occidentale tonale. Une grande partie du travail critique d'un Rousseau consistera à réinscrire dans *l'histoire de l'Homme* cette anthropologie musicale anhistorique de Rameau. Néanmoins, au-delà des défauts et des naïvetés propres à la conception ramiste, c'est toute une théorie de l'écoute, comme appréhension spontanée des rapports naturels entretenus par les sons, qui se dessine en creux dans son système. Les germes de l'appréhension esthétique de la musique comme système sonore sont présents ici, quoique Rameau n'aille pas dans cette direction, et préfère spéculer sur les causes naturelles du plaisir.

II^{ème} partie : La voix et le système

Introduction de la IIème partie : la voix et le système

Nous avons vu au chapitre précédent comment Rameau a puissamment mis de l'avant une conception de la musique comme *système de rapports sonores abstraits, hiérarchisés, obéissant à une logique intrinsèque et autonome par rapport à la logique de la parole*. Dans l'objet complexe que représente l'opéra ramiste, la musique n'est pas un simple appendice de la parole déclamée : elle se déploie selon une logique autonome, parallèlement à celle du discours. Les deux logiques ne fusionnent qu'au moment du récitatif. Non seulement la musique jouit d'une autonomie ontologique et esthétique par rapport à la parole, mais plus fondamentalement, dans l'esprit de Rameau, la parole n'est qu'un corps sonore, soumis aux mêmes lois acoustiques que n'importe quel instrument de musique. La théorie harmonique de Rameau a par ailleurs dégagé les conditions sous lesquelles la mélodie, le chant, peuvent apparaître comme de purs sous-produits des relations harmoniques, renversant ainsi la subordination classique de l'une à l'autre.

Cette vision Ramiste a pourtant mis du temps à s'imposer et à déployer toutes ses conséquences dans le discours esthétique. Pour le public du XVIIIème siècle, le réquisit principal pour une œuvre musicale est l'expressivité, or le phénomène sonore expressif par excellence demeure la voix humaine. En 1733, à l'occasion de la représentation du premier grand opéra de Rameau : *Hippolyte et Aricie*, les lullystes comme Rémond de Saint-Mard ou Bollioud de Mermet accusent Rameau de donner trop d'autonomie à la musique par rapport à la parole, trop d'importance à l'accompagnement par rapport aux voix, et de sacrifier la clarté des lignes vocales à l'expérimentation harmonique²¹⁵. Rameau est obligé de retirer le *Trio des Parques*, l'un des passages les plus audacieux du spectacle en termes harmoniques²¹⁶. Pour le public d'alors, il est encore très difficile de concevoir comment des sons artificiels, machinalement agencés, peuvent *exprimer* quoi que ce soit. Particulièrement en France, on considère la musique purement instrumentale comme une chose peu sérieuse, suspecte de manquer de signification ou de n'être

²¹⁵ Sur la querelle des Ramistes et des Lullystes, voir *Poétique de l'opéra français*, *op. cit.*, p. 324.

²¹⁶ On pourra se référer à l'étude exhaustive des stratégies expressives du *Trio des Parques* dans Cynthia Verba, *Dramatic expression in Rameau's Tragédie en Musique*, *op. cit.*, « Rameau's concept of musical expression ».

qu'un divertissement agréable à l'oreille. On conçoit volontiers que les sons puissent avoir un impact sur le sens de l'ouïe, provoquer des effets physiologiques, mais on a peine à concevoir comment un agencement machinal de sons instrumentaux peut produire un effet de sens, sinon en imitant la voix humaine.

On peut en effet se poser légitimement la question suivante : qu'est-ce qui transforme un simple *bruit* en *son musical* ? Est-ce son inscription dans un système de rapports hiérarchisés, ou plutôt son origine affective, sa provenance humaine ? Les deux réponses ne sont pas mutuellement exclusives, et il s'agit, bien entendu, d'une alternative trop grossière pour permettre une discrimination fine des positions théoriques, mais elle définit néanmoins deux grandes orientations pour la « métaphysique », c'est-à-dire l'ontologie de l'œuvre musicale. La pensée musicale française du XVIIIème siècle oscille en effet entre une esthétique du choc et des rapports harmoniques, qui cherche à se donner des fondements physico-acoustiques et psychophysiologiques, et une esthétique de l'*expressivité vocale*, qui cherche à se donner des fondements anthropologiques et historiques. Après avoir étudié les fondements de la théorie harmonique ramiste et les orientations esthétiques principales qui en découlent, il convient donc d'aborder le problème fondamental des rapports entre *musique*, *parole* et *expressivité vocale* dans la pensée musicale des Lumières.

On parlera d'une triple subordination : physiologique, historique et sémantique de la musique par rapport à la voix :

a) Physiologique : la musique est une propriété de la voix humaine avant d'être une modalité expressive indépendante, mécaniquement produite par les instruments qui ne simulent qu'imparfaitement la voix. De Mersenne à Rousseau en passant par Dodart, la perfection de la voix humaine et sa préséance sur les autres instruments est affirmée. La musique est musique *de l'Homme* avant d'être musique des instruments, phénomène humain avant d'être phénomène mécanique.

b) Historique : L'expression musicale est historiquement dérivée de l'expression vocale. C'est ce qu'exprime Condillac de manière exemplaire, lorsqu'il fait l'histoire de la musique « en tant que cet art fait partie du langage »²¹⁷. Dans l'histoire Condillacienne de la musique,

²¹⁷ E. B. de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, op. cit., p. 228.

les consonances et les rapports harmoniques sont découverts sur et entre les inflexions oratoires très marquées des premières langues, dont elles apparaissent d'abord comme des propriétés. La musique est découverte et constituée sur les inflexions variées de la parole. Une autre formulation très claire de cette subordination historique (parmi de nombreuses) figure à l'article « déclamation théâtrale » de Marmontel dans l'*Encyclopédie* : « La déclamation naturelle donna naissance à la musique, la musique à la poésie ; la musique et la poésie, à leur tour, firent un art de la déclamation²¹⁸ ».

c) Sémantique : Cette dérivation historique accompagne et fonde une dépendance logique de l'expression musicale par rapport à la déclamation naturelle. Elle autorise à penser les effets de sens des intonations musicales par homologie avec ceux des inflexions oratoires, et place l'expression musicale dans l'horizon d'une relation de communication et d'adresse. « La voix, énonce le violiste Jean Rousseau en 1687, est l'unique modèle de tous les instruments²¹⁹ ». Les variations et rapports de hauteur sont censés imiter et conserver dans la musique le sens qu'ils ont dans l'expression orale spontanée.

L'objectif de cette partie est de montrer comment s'établissent ces systèmes de dépendance aux trois niveaux définis et comment leur mise en cause contribue à établir progressivement l'autonomie de la musique par rapport à la voix. Dans ce schéma général, on distinguera trois moments :

1. Tentative d'assimilation musique-parole (Dodart, Batteux, Dubos)
2. Prise de conscience d'une tension au sein du système opératique (Rousseau, Duclos, Condillac)
3. Séparation effective des sémiotiques de la musique et de la parole (Chabanon, Smith)

De cette perspective générale découle l'organisation des chapitres 3-4-5-6-7. On en dira ici quelques mots, qui permettront du même coup d'esquisser les thèses de chacun de ces chapitres et d'articuler entre elles les perspectives qu'ils assument.

Bien plus que la réflexion sur la poésie, l'esthétique musicale de la première moitié du XVIIIème siècle se situe à l'intersection des démarches scientifique et artistique. S'y exprime de manière

²¹⁸ *ENC*, vol. 4, p. 680, art. « Déclamation ».

²¹⁹ Cité dans Jacques Chailley, *Cours d'Histoire de la musique*, Paris, Alphonse Leduc, 1978, II, 1, p. 137.

particulièrement évidente une tension propre à l'esthétique classique. D'un côté, on trouve le postulat selon lequel les raisons de l'art, comme ses effets, se trouvent dans la nature, de sorte qu'une analyse adéquate de celle-ci permet de rendre compte de ceux-là. De ce point de vue, les causes proprement morales et les propriétés expressives de la parole, comme de la musique, doivent être susceptibles d'une description dans les termes de l'acoustique musicale. D'un autre côté, et souvent en même temps, on pose l'irréductibilité des effets esthétiques les plus subtils à un système de règles prescrites et de causes naturelles. On valorise la reconnaissance d'un indescriptible, d'un « je ne sais quoi », d'une raison au-delà des raisons qui habite toute véritable œuvre ou performance de génie. Le phénomène de l'*intonation vocale* se situe précisément à l'intersection de ces deux types de raisons. D'un côté, on commence à pouvoir la décrire dans les termes rigoureux de la physique acoustique. De l'autre, l'intonation vocale exquise indexée sur la « déclamation naturelle » continue de jouer, et acquiert même plus que jamais le rôle d'un intraduisible, d'un inarticulable dans les théories de l'expression linguistique et musicale. La voix humaine est donc marquée par un paradoxe : reconnaître sa musicalité essentielle, c'est aussi reconnaître que la musique réelle ne peut jamais parfaitement la traduire. **Notre étude détaillée d'un texte fondateur et méconnu de l'anthropologie musicale des Lumières, le *Mémoire sur les causes de la voix* de Denis Dodart (1700), vise à éclairer ces antinomies tout en posant le cadre général au sein duquel l'anthropologie musicale de la voix se déploie au XVIIIème siècle (chapitre 3).**

Dans les premières décennies du siècle, on assiste au développement de deux projets parallèles. D'un côté, le projet « phoniscopique », qu'on définira comme visant à produire une description acoustique quantitative des propriétés expressives ou qualitatives de la voix humaine²²⁰ ; de l'autre, les expérimentations artistiques qui cherchent à donner une forme musicale aux inflexions passionnées de la voix humaine (ce qui signifie nécessairement : inscrire un phénomène d'ordre *continu* dans un système de rapports *discrets*). Certains cherchent à fonder l'entreprise de l'opéra dans la phoniscopie : des penseurs comme Mersenne, Dodart et Dubos estiment en effet que le progrès de l'art oratoire, comme ceux de l'art musical, dépendent du raffinement progressif dans l'appréciation physico-acoustique des intonations vocales, dans leur rapport aux affects exprimés.

²²⁰ L'idée d'une « phoniscopie » apparaît chez Mersenne, au livre des voix de l'*Harmonie universelle*. Le terme y prend le sens général d'une science de la voix. Le premier à avoir mis l'accent sur cette notion est Patrick Dandrey, dans "La phoniscopie, c'est-à-dire la science de la voix", dans *Littératures classiques*, n°12, janvier 1990, « La voix au XVIIe siècle », pp. 13-76. Nous donnons ici à la notion de « projet phoniscopique » un sens plus précis : il recoupe toutes les tentatives qui s'inscrivent dans l'ambition générale de fournir une traduction physico-acoustique des propriétés expressives ou « morales » de la voix humaine.

L'acoustique musicale apparaît comme un outil d'analyse prometteur, annonçant des progrès dans l'art de la déclamation et du chant, et la possibilité d'une convergence plus serrée entre ce qui, dans le champ rhétorique, relève de la prononciation, et les rapports harmoniques observés en musique. Le projet phonoscopique appartient fondamentalement au rationalisme de la fin du XVII^{ème} et de la première moitié du XVIII^{ème}, en ce qu'il postule une explication physique des phénomènes moraux et, du fait même, une explication scientifique des effets esthétique. **Notre étude détaillée du problème de la notation musicale de la déclamation (principalement chez Mersenne, Dubos, Duclos et Condillac) vise à éclairer la nature et à retracer les principales étapes du projet phonoscopique, de sa formulation par Mersenne à la critique décisive dont il fait l'objet dans l'*Encyclopédie* par Charles Duclos (chapitre 4).**

On se rendra alors d'autant plus sensible aux glissements qui s'opèrent par rapport à ce projet, dans les textes plus tardifs et souvent mieux connus concernant **les rapports entre musique et langage que sont l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* de Condillac et l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau (auxquels sont respectivement consacrés les chapitres 5 et 6).** On considère généralement que Condillac et Rousseau rabattent la sémiotique musicale sur celle de la parole²²¹. Mais plus finement, ce qui se répercute dans leurs écrits, c'est l'échec du projet phonoscopique de leurs prédécesseurs. Tous deux marqués par les œuvres et les écrits de Rameau, Condillac et Rousseau prennent acte, sinon de réelles contradictions entre la logique harmonique et la logique vocale (Rousseau), du moins de l'existence de logiques distinctes et croisées dans la musique moderne (Condillac). Il est vrai qu'au lieu de tenir cet état de fait pour primitif, ils cherchent à le penser comme un résultat historique. L'idéal phonoscopique que représentait la convergence effective entre théorie acoustique, grammaire musicale et expressivité vocale perd sa valeur d'horizon artistique et scientifique concret, pour être déplacé dans un point d'origine hypothétique. Ce point d'indistinction conserve une valeur purement heuristique : il permet de comprendre la double évolution historique du langage et de la musique, ainsi que de fonder les effets de cette dernière. A leur manière, Condillac et Rousseau pensent donc déjà la contradiction effective entre musique et langage, mais ils n'en tirent aucune conséquence de type formaliste (chez eux, aucune autonomie ontologique des rapports sonores, seulement une indépendance de fait).

²²¹ Voir notamment John Neubauer, *The emancipation of music from language*, *op. cit.*

Il reviendra plutôt à M. P. G. de Chabanon, puis à Adam Smith de montrer qu'au-delà d'une contradiction effective réconciliée ponctuellement dans le récitatif, parole et musique déploient des logiques fondamentalement autonomes et séparées, qui demandent donc à être analysées selon des principes distincts. Le rapport entre musique et connaissance morale est alors rompu. **Le chapitre 7 sera consacré à la critique méthodique par Chabanon de ce qu'il nomme lui-même la « métaphysique » dominante de l'art musical, celle qui indexe systématiquement les ressorts, la logique et les effets musicaux sur ceux de la parole et de l'expression vocale. L'analyse du divorce de la voix et de l'instrument chez Chabanon marque à la fois l'enterrement définitif du projet phonoscopique (elle conclut la IIème partie) et l'avènement d'une nouvelle esthétique musicale de type formaliste (elle annonce les analyses du chapitre 9 de la partie III consacré aux critiques de l'imitation et aux nouvelles esthétiques de l'autonomie du sonore).**

Chapitre 3 - Le *Mémoire sur les causes de la voix* de Denis Dodart : une anthropologie musicale de la voix à l'aube du XVIIIème siècle

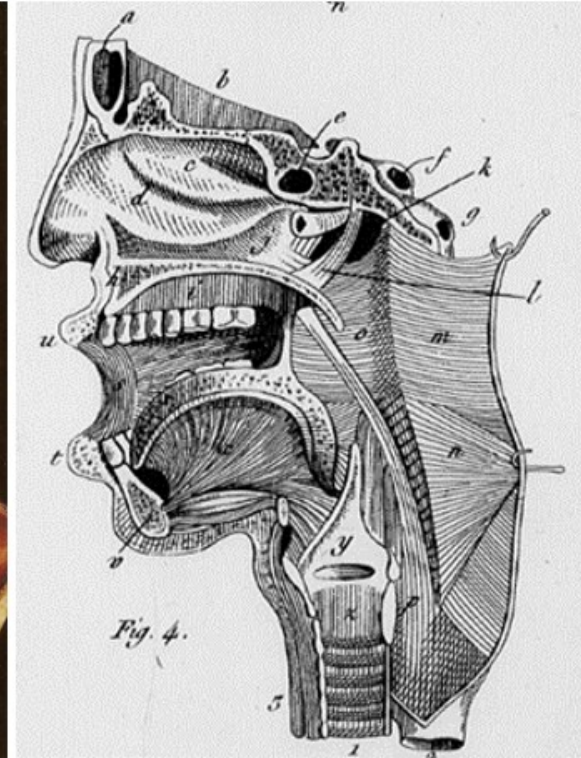
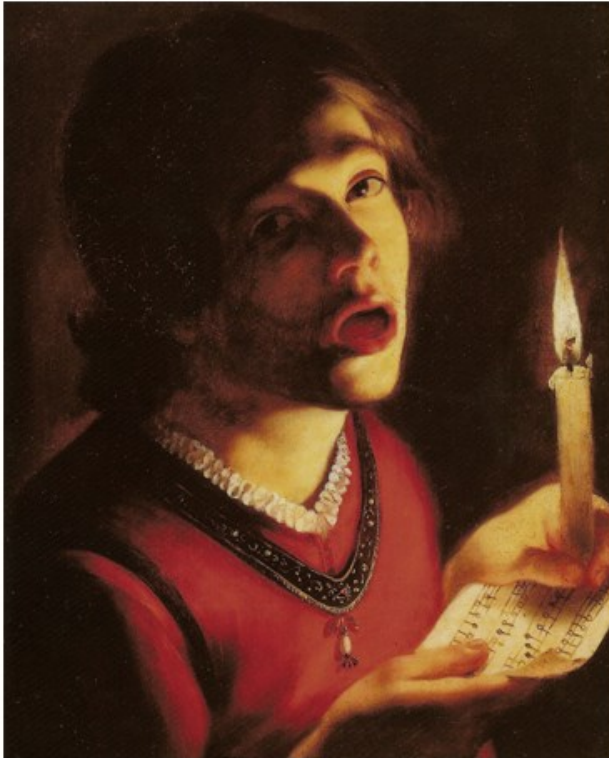
Introduction : Le primat physiologique : la voix est-elle « le plus parfait des instruments de musique » ?

Au tournant du XVIIIème siècle, le problème de la voix se situe au croisement des savoirs. Alors que la nouvelle science physique du son se développe, le registre sonore de la voix commence à faire l'objet de calculs mathématiques précis²²². De leur côté, les anatomistes cherchent à comprendre le mécanisme physique de la phonation sans recourir aux causes finales. Orateurs, musiciens et philosophes cherchent à articuler les problèmes d'*expression* qui les occupent aux nouvelles données scientifiques. Au-delà de la science physique et des techniques d'expression, philosophes et théologiens intègrent le phénomène vocal dans une anthropologie de la créature dont le cœur problématique reste, en France la théorie de l'union de l'âme et du corps (voir le chapitre 3).

Le *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons* du médecin Denis Dodart constitue certainement l'une des plus admirables synthèses des savoirs sur la voix réalisée au tournant du XVIIIème siècle. Lu le 13 novembre 1700 devant l'Académie royale des sciences, cet opuscule qui traite de la voix dans une optique à la fois médicale, esthétique et théologique, parut en 1703, d'abord sous la forme d'un traité, puis dans les archives de l'Académie des sciences. Source principale de Rousseau et des encyclopédistes en ce qui a trait à la physiologie de l'organe vocal,

²²² Dès 1700, les travaux de Sauveur montrent que le son est un phénomène quantifiable d'essence relationnelle, et qu'il se définit d'abord par sa situation dans un système. En introduisant des unités de mesure de hauteur plus précises que les tons et notes en usage (i.e. les mérides, décamérides et heptamérides) et en s'intéressant aux échelles non occidentales (notamment à ce qu'il appelle le « Système des orientaux », Sauveur montre qu'il est possible de réduire la multiplicité des systèmes musicaux à des unités de mesure acoustique universelles et précises. Sa démarche va non pas rendre possible, mais faciliter une série de tentatives pour réduire à des unités calculables le phénomène sonore considéré comme expressif par excellence : la voix humaine.

son importance se mesure à l'influence durable qu'il exerce sur la pensée musicale du XVIIIème siècle. Il est largement repris à l'article « Voice » de la *Cyclopaedia* de Chambers (ouvrage dont la traduction constituait le projet initial de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert), par le chevalier de Jaucourt à l'article « voix » de l'*Encyclopédie*, par Charles Duclos dans l'article « Déclamation des anciens » et enfin par Rousseau à l'article « voix » du *Dictionnaire de musique*.



Trophime Bigot, chanteur à la chandelle, milieu du XVIIème siècle

ENC méthodique (1787-1840), Anatomie, Muscles du pharynx et de la langue

Son auteur, aujourd'hui méconnu, fut en son temps un personnage suffisamment important pour figurer dans les *Mémoires* du duc de Saint-Simon. Né en 1634 d'un père notaire et d'une mère issue d'une famille d'avocat, Dodart est bachelier de la faculté de médecine de Paris en 1658, puis docteur-régent en 1660. En 1666, il est professeur à la Faculté de Pharmacie de Paris où il s'attire les faveurs du doyen Guy Patin. Après avoir refusé, par vocation pour la médecine, d'entrer au ministère des affaires étrangères, il devient premier médecin de la duchesse de Longueville (Anne-Geneviève de Bourbon-Condé, sœur du grand Condé). Il est également médecin de la princesse de

Conti, après la mort de laquelle il demeure proche des princes du sang issus de cette famille. Soutenu par Mme de Maintenon et Colbert, il est nommé conseiller-médecin du roi en 1672 et élu à l'académie des sciences comme botaniste en 1673. Il se rapproche alors de plusieurs Jansénistes et savants de Port-Royal, comme Pierre Nicole. Il est l'ami intime et le médecin de Jean Racine qui, sur son lit de mort, lui confie son *Abrégé de l'Histoire de Port-Royal* (1699). Saint-Simon (comme d'ailleurs Fontenelle dans son éloge funèbre) le décrit comme un homme d'une grande piété et d'apparence si humble qu'il aurait été confondu par la comtesse de Gramont avec un indigent²²³. Chargé par l'Académie de diriger l'*Histoire des plantes*, répertoire botanique à vocation encyclopédique, Dodart en rédigea seulement le cadre directeur.

Le projet de diriger une vaste *Histoire de la musique* sous l'autorité de l'Académie, ouvrage qui aurait constitué la somme des connaissances sur cet art à l'orée du XVIIIème siècle, a dû se manifester dans les années 1695. Dans son éloge funèbre, Fontenelle note : « Il pensait encore à une Histoire de la musique ancienne et moderne, et ce qui a paru de lui dans les Mémoires de cette Académie sur la formation de la Voix, en était un préliminaire²²⁴ ». Ceux qui s'intéressent à l'état des connaissances sur la musique en 1700 peuvent regretter que Dodart soit mort en 1707 avant d'avoir pu réaliser ce projet. Néanmoins, le *Mémoire* devrait retenir d'autant plus l'attention qu'il constitue la seule partie conservée d'un grand ouvrage compréhensif sur la musique n'ayant jamais vu le jour (on cherche en vain une telle synthèse, en France, entre l'*Harmonie universelle* de Mersenne et l'*Encyclopédie*). Nous pouvons faire l'hypothèse qu'il en donne le cadre philosophique général.

On peut ainsi résumer ce cadre : articuler l'ensemble des choses de la musique à une *anthropologie musicale de la créature*. Si, en effet, l'« Histoire de la musique » devait nécessairement commencer par un traité d'anatomie de la voix, c'est parce que l'organe vocal est le seul instrument naturel, c'est-à-dire créé : « *le plus sonore, le plus agréable, le plus parfait et le plus juste des instruments, ou pour mieux dire, le seul juste dans ce grand nombre d'instruments, soit artificiels,*

²²³ Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon, sur le siècle de Louis XIV et de la Régence*, Paris, A. de Boislisle, 1791, p. 301.

²²⁴ Bernard le Bovier de Fontenelle, *Eloge de M. Dodart*, Histoire de l'Académie royale des sciences, Paris, Martin, Coignard, 1707, p. 189.

*soit naturels*²²⁵ ». On a parlé plus haut d'un triple primat de la voix sur l'instrument : primat historique de la déclamation naturelle sur la musique composée ; dépendance sémantique de la musique par rapport aux inflexions naturelles de la voix ; primat mécanique ou physiologique de l'organe vocal humain sur l'instrument artificiel. C'est au troisième niveau, le niveau proprement physique, que le *Mémoire* tâche de démontrer la supériorité de la voix, cette « *espèce inconnue d'instrument à vent, si ancienne dans la nature, puisqu'elle l'est autant que le genre humain, et toutefois si inconnue dans la musique des instruments à vent, et si inimitable à toute l'industrie des Hommes*²²⁶ ». On y trouve une explication physique neuve, élégante et simple du mécanisme de la phonation. Celle-ci s'appuie sur la comparaison systématique de l'organe vocal avec un instrument à vent.

A lire seulement les synthèses de Jaucourt (*Encyclopédie*) ou de Rousseau (*Dictionnaire de musique*), on pourrait néanmoins croire que le mémoire ne contient qu'une leçon d'anatomie. Des travaux plus récents comme ceux de Claudia Schweitzer, insistent sur le rôle de l'analogie instrumentale dans l'élaboration d'une physiologie de la voix²²⁷. Le mémoire, c'est ce que nous voulons montrer, propose néanmoins beaucoup plus qu'une leçon d'anatomie. C'est en réalité une *anthropologie musicale de la créature* d'inspiration cartésienne qui s'y déploie. En effet, l'ancienne comparaison de la voix et de l'instrument de musique, qui remonte au moins à Claude Galien (II^{ème} siècle)²²⁸, y est réinterprétée dans l'horizon de la physiologie et de l'anthropologie de Descartes. Trois thématiques cartésiennes sont ici mobilisées : le paradigme du corps-machine, l'idée de l'union de l'âme et du corps et la thématique des mouvements volontaires. Notons d'emblée que l'analogie du corps (organe vocal) avec la machine (instrument de musique) admet elle-même au moins deux interprétations, selon qu'on place l'accent sur le mécanisme universel de la nature (comme le fera plus tard un La Mettrie) ou si l'on place plutôt l'accent sur la différence irréductible entre les ouvrages de Dieu et ceux des hommes, comme le fait Descartes lui-même

²²⁵ Denis Dodart, *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons*, Histoire de l'Académie royale des sciences, Paris, Martin, Coignard, 1700, p. 261.

²²⁶ Denis Dodart, *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons*, *op. cit.*, p. 259.

²²⁷ Voir Claudia Schweitzer, *Parole et chant. Histoire des théories du son du français à l'âge classique*, thèse de doctorat en sciences du langage soutenue le 22 novembre 2018, sous la direction de Jean-Marie Fournier.

²²⁸ Voir notamment, pour les prédécesseurs de Dodart en la matière, Galien (*De l'utilité des parties du corps humain*, II^{ème} siècle), Vésale (*De Corporis Fabrica*, 1543), Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) ou Fabrice d'Aquapendente (*Opera omnia*, 1687).

dans l'*in fine* du *Discours de la méthode*. Il y compare en effet le corps à « une machine qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée et a en soi des mouvements plus admirables qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes²²⁹ ». Au-delà d'une analogie assez traditionnelle de l'organe vocal avec l'instrument de musique, le mémoire de Dodart permet donc de poser des questions proprement philosophiques. En contexte cartésien, que signifie, pour la voix, d'être au sein du corps l'instrument *de l'Homme* ? Comment comprendre le rapport de l'âme à l'instrument naturel ? Dans quelle mesure la voix n'est-elle pas un simple appareil, à la limite identique à l'instrument artificiel ? Ces questions intéressent d'autant plus qu'elles sont celles qui animeront la pensée de la voix au XVIIIème siècle. A vrai dire, une tension persiste, non-seulement dans le mémoire, mais aussi dans toute la philosophie de la voix au siècle des Lumières, entre ce qu'on pourrait appeler une *organologie mécaniciste de la voix*, caractérisée par un effort inédit pour réduire cette dernière à ses propriétés physiques et acoustiques (Dubos, Diderot), et une *anthropologie musicale de la créature* qui ne cesse de rappeler la transcendance de la voix par rapport aux instruments artificiels (Rousseau, Duclos). Après s'être penché sur la présentation de l'appareil phonatoire comme instrument de musique dans le *Mémoire*, on s'intéressera au thème de la perfection de l'instrument créé et aux raisons pour lesquelles, selon l'auteur, la performance vocale dépasse toujours infiniment la mécanique instrumentale. Il retracera enfin l'héritage de cette tension entre la réduction au mécanisme et la transcendance de la voix chez quelques philosophes du XVIIIème siècle.

A- L'appareil phonatoire comme instrument de musique : une mécanique de la voix

La distribution anatomique des fonctions expressives

L'enjeu d'une explication anatomique rigoureuse de la phonation est triple. Médical, d'abord : une meilleure connaissance anatomique de l'organe vocal doit permettre de mieux traiter les maladies de la voix. Esthétique, ensuite, puisque l'explication physique de la phonation permet de montrer que la voix est le plus parfait, le plus expressif et le plus délicat des instruments de musique.

²²⁹ AT, VI, pp. 55-56.

Théologique, enfin, car la découverte de l'extraordinaire subtilité du mécanisme de la phonation constitue « une des plus fortes preuves que la physique puisse offrir à la théologie naturelle pour rendre sensible, et comme palpable la science et la puissance infinie du créateur²³⁰ ».

L'analyse anatomique de Dodart est à la fois plus précise et plus simple que celle qu'on trouve dans les traités de référence du XVII^{ème} siècle, chez Mersenne ou encore chez Jérôme Fabricé d'Aquapendente. Fabricé attribuait la production des tons à l'ouverture plus ou moins grande de la bouche. Dodart montre que les mouvements de la bouche ne font que s'ajuster aux tons déjà produits par les mouvements de la glotte²³¹. Mersenne, quant à lui, quoiqu'il ait aperçu le rôle de la glotte dans la production des tons, croyait que « les muscles et les nerfs du larynx sont nécessaires pour faire la voix grave et aiguë²³² » (Mersenne, 1986 : I, 4, 6). Dodart montre au contraire que la glotte est dotée de muscles contractiles indépendants qui la rendent capable de proportionner son diamètre à la hauteur des intonations que le sujet veut produire. La phonation fait intervenir quatre moments liés à quatre parties distinctes du corps dont les trois premiers reçoivent un équivalent dans l'organologie.

- 1) La trachée artère, comparée aux porte-vent des orgues, fournit la *matière* de la voix en expulsant l'air des poumons (comparés aux soufflets d'orgue).
- 2) La glotte, comparée à l'anche d'un instrument à vent, transforme le *bruit* de l'air expulsé en un *son* dont la hauteur est appréciable. Elle règle naturellement son diamètre en fonction de la hauteur des tons à produire. Seule la glotte est responsable de la formation des hauteurs.
- 3) Le « canal extérieur » (cavités buccale et nasale) est comparé au résonateur d'un instrument à vent. Par ses mouvements, il « augmente, tempère et modifie le son », ce qui donne d'ailleurs un avantage expressif à la voix sur les instruments à vent dont le corps de résonance est rigide²³³.

²³⁰ Denis Dodart, *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons*, *op. cit.*, p. 246.

²³¹ « La bouche ne fait rien à la production des tons, mais il est évident qu'elle les favorise en s'y proportionnant ». Dodart ajoute que : « Les proportions de la concavité de la bouche avec les tons sont très probablement des proportions harmoniques. Ce ne sont pas les proportions harmoniques prochainement résonnantes à chacun des tons de la Voix, mais des proportions harmoniques éloignées » (*Ibid.*, pp. 245-246).

²³² Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique. Traité de la voix*, Paris, CNRS, 1986, I, 4, p. 6.

²³³ « Toutes les différences consistances des parties de la bouche, même de celles qui sont les plus délicates et les plus flouettes, contribuent au résonnement chacune en leur manière et très différemment, en sorte qu'on peut dire que c'est

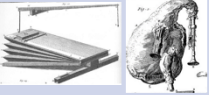
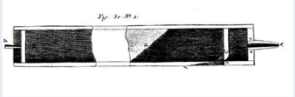



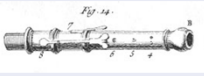
- 4) Le palais, la bouche, les lèvres et des dents contribuent à produire l'articulation, quatrième et dernier niveau qui n'intéresse pas Dodart dans la mesure où il étudie la voix dans l'horizon du chant et non de la parole. A la même époque, le père Lamy dans la *Rhétorique ou l'art de parler* décrit quant à lui « les sons qui composent les paroles » comme des modifications supplémentaires de la voix « selon qu'on dispose le lieu où elle est reçue, que la langue la porte contre différentes parties de la bouche qui s'ouvre ou se ferme différemment par le moyen des dents et des lèvres²³⁴ ».

Cette distribution physiologique répond aux différentes modalités de l'expression humaine : le premier niveau correspond au cri animal ; les deux niveaux intermédiaires correspondent aux phénomènes de la déclamation naturelle, de l'intonation oratoire et du chant ; le dernier niveau correspond à la parole articulée. Selon Patrick Dandrey, le discours médical sur la voix contribue, au XVII^e siècle, à inscrire ces fonctions hautement hiérarchisées dans un continuum et tend à annexer le phénomène essentiellement spirituel de la parole dans le domaine de la chair²³⁵. Le chant a ici une position intermédiaire, puisqu'il est plus précis qu'un cri naturel (ses modulations sont déterminées et appréciables), sans pour autant accéder à la pleine dignité du discours (qu'il doit néanmoins prendre pour modèle).

de cette espèce d'assaisonnement de plusieurs différents résonnements, que résulte tout l'agrément de la voix de l'homme inimitable à tous les instruments de musique » (*Ibid.*, p. 250).

²³⁴ Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler* [1701], Paris, Presses universitaires de France, 1998.

²³⁵ *Op. cit.*, p. 59.

Partie anatomique	Partie de l'instrument	Illustration dans l'Encyclopédie	Fonction physiologique	Fonction expressive associée
Poumon	Soufflet	Orgue et musette 	Fournit la matière de la voix = l'air et forme un bruit	Cri animal
Trachée artère	Porte-vent, tuyau		Conduit l'air vers l'extérieur	
Glotte 	Anche	(hautbois)  (basson) 	Transforme le bruit en son (appréciable) et produit les tons de la voix	Déclamation naturelle, Intonation oratoire, chant
Cavités buccale et nasale	Résonateur, corps	(hautbois) 	« Augmente, tempère et modifie le son »	Ornementation ou « assaisonnement » du son
Palais, bouche, lèvres et dents	-----	-----	Articule les sons	Parole articulée

Parties de l'organe vocale et parties de l'instrument de musique dans le « Mémoire sur les causes de la voix » (1700)

Le rôle de la glotte comme anche naturelle dans la production des tons de la voix

Pour comprendre les phénomènes mécaniques qui règlent la production des différents tons de la voix humaine, la science des instruments de musique, ou l'organologie, peut fournir un modèle, puisqu'elle enseigne à observer la proportion entre les dimensions géométriques des corps sonores et leurs propriétés de résonance. Dodart se montre ici disciple du Descartes des *Principes* :

Je ne reconnais aucune différence entre les machines que font les artisans et les divers corps que la nature seule compose, sinon que les effets des machines ne dépendent que de l'agencement de certains tuyaux, ou ressorts, ou autres instruments, qui, devant avoir quelque proportion avec les mains de ceux qui les font, sont toujours si grandes que leurs

figures et mouvements se peuvent voir, au lieu que les tuyaux ou ressorts qui causent les effets des corps naturels sont originairement trop petits pour être aperçus de nos sens²³⁶.

Dans la mesure où le corps humain est lui-même un corps sonore, expliquer physiquement la production des *tons* de la voix humaine, c'est rendre raison d'une certaine proportion entre les rapports de mouvement qui s'observent dans le corps et la hauteur des sons produits ou, plus précisément, montrer comment le corps humain *se* proportionne lui-même aux intonations (oratoires et musicales) qu'il veut produire.

a) L'analogie de la glotte et de l'anche chez Mersenne

Mersenne indiquait déjà que « la glotte est la cause la plus prochaine, et la plus immédiate de la voix²³⁷ ». Contrairement à la thèse de Galien, généralement admise à la renaissance, qui compare la trachée artère au corps de résonance d'une flûte, ce n'est pas l'allongement ou le rétrécissement de celle-ci (appelée alors « âpre artère ») qui, pour le père minime, produit la variation du grave et de l'aigu (comme on varie la longueur des tuyaux d'orgue, ou porte-vent), mais le degré d'ouverture de la glotte. Pour illustrer le fonctionnement de la glotte, Mersenne le compare à celui de l'anche²³⁸ des régales (petits orgues portatifs composés exclusivement de tuyaux à anche qui donnent leur nom à un certain jeu d'anche sur les orgues de taille normale) :

Mais (Ptolémée) ne parle point de l'ouverture de la glotte, qui fait la voix plus ou moins aigüe, quoi qu'il soit mal aisé d'expliquer comme cette différente ouverture fait toute la diversité des voix, qui sont comprises dans une double ou triple octave, c'est-à-dire dans la quinzième ou dans la vingt-deuxième, à laquelle montent plusieurs voix, qui font tous les sons de la vingt-deuxième. Il n'y a rien qui puisse mieux servir à l'explication de cette difficulté que l'anche des régales, que l'on appelle voix humaines ; car à proportion que l'on ouvre cette anche en retirant le mouvement en haut, la voix devient plus grave : de

²³⁶ AT, IX, p. 321.

²³⁷ *Op. cit.*, I, 3, p. 5.

²³⁸ En organologie, l'anche est une lamelle ou un embout, le plus souvent en métal, qui est mise en vibration par le souffle du musicien (ex : clarinette, hautbois) ou par une soufflerie mécanique (ex : orgue). La glotte est conçue comme une anche bien particulière, puisqu'elle règle naturellement son diamètre en fonction de la hauteur des tons à produire. On trouvera chez Rousseau un écho de cette analogie : « A l'aide de certains pistons semblables à ceux de ces flutes avec lesquelles les enfants imitent les oiseaux, je ne regarderais pas comme une entreprise impossible de faire parler un jeu d'anches, si je voyais les moyens de lui donner les articulations » (*Origine de la mélodie*, OC, V, p. 332).

même quand la glotte s'ouvre davantage, elle fait la voix plus grave, et quand elle se ferme, elle la fait plus aigüe²³⁹.

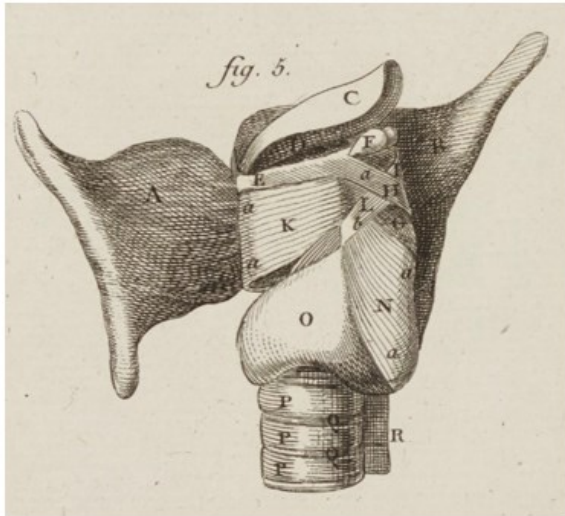
Selon ce modèle, la glotte agit comme un obstacle auquel se heurte l'air expulsé, et qui produit ainsi différents types de vibrations selon son degré d'ouverture. La thèse de la glotte-anche intervient ici comme une hypothèse plausible, dans une démonstration qui cherche à articuler un principe acoustique (la hauteur du son est proportionnelle à la vitesse de tremblement de l'air) aux effets constatés (hauteur, tessiture de la voix humaine). Mersenne, d'ailleurs, hésite à confirmer l'hypothèse, lorsqu'il reprend le problème à la proposition XVI, car si la hauteur du son produit est proportionnelle à la vitesse de tremblement de l'air, ses variations peuvent aussi bien provenir du degré d'ouverture de la glotte qui l'entrave que de la vitesse ou de l'« impétuosité » avec laquelle le larynx expulse l'air. Quoiqu'il en soit, le chanteur, contrairement au facteur d'instruments, n'a pas besoin de connaître les causes pour produire les effets (nous verrons que Dodart donnera un sens proprement cartésien à cette remarque) et Mersenne, soucieux d'abord des moyens de bien chanter, abandonne le problème à ses successeurs :

(...) parce qu'il n'importe nullement pour chanter de savoir si la languette du larynx tremble et bat l'air autant que les anches des flutes, ou si l'air se divise autant de fois en sortant dehors pour faire la voix, il n'est pas nécessaire de nous entendre plus amplement sur ce sujet ; quoiqu'une recherche plus exacte de la manière dont la voix est rendue plus grave ou plus aigüe, et des mouvements de chaque muscle, et des autres parties du larynx et de la languette soit digne de l'étude d'un anatomiste et d'un philosophe²⁴⁰.

Les remarques de Mersenne constituent un véritable programme de recherche et l'on peut à bon droit considérer Denis Dodart comme l'anatomiste philosophe que Mersenne appelle de ses vœux. Tout en approfondissant, parfois en corrigeant et en simplifiant les remarques du père minime, le médecin-conseiller du roi s'emploie à satisfaire ses réquisits : analyser les mouvements qui affectent les différentes parties de l'organe vocal lors de la phonation, préciser le fonctionnement de la glotte dans la production des tons de la voix et donner les raisons anatomiques de l'imposant registre de la voix humaine.

²³⁹ *Op. cit.*, I, 3, p. 4.

²⁴⁰ *Ibid.*, I, 3, p. 5.



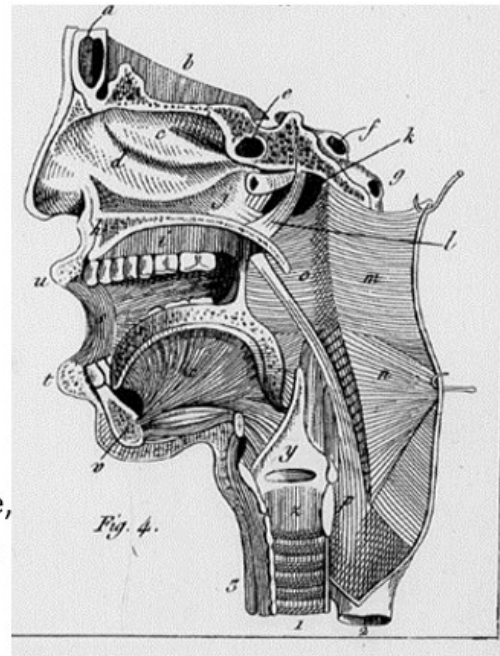
ENC, Anatomie, Planche VII, figure 5 :
 « Le larynx ouvert et vu sur le côté,
 d'après Eulachi ».
 C → L'épiglotte
 P,Q,R → La trachée artère

ENC méthodique (1787-1840), Anatomie,
 Muscles du pharynx et de la langue : **y.**
épiglotte

Fig. 48.



ENC, Lutherie (1751-1780), planche IX,
 « Voix humaine ».



b) L'analogie de la glotte et de l'anche chez Dodart : de la mécanique à la théologie naturelle
 Tâchons de ressaisir le mouvement discursif très particulier qui règle l'application du modèle organologique à l'anatomie humaine dans le texte du médecin musicien.

1) Pour saisir le fonctionnement de l'organe, il faut passer par le paradigme mécaniciste et par le modèle de l'instrument de musique : *c'est l'artifice qui révèle la nature.*

L'analogie est en réalité multiple. La comparaison de l'organe avec diverses parties d'instruments de musique sert à donner une image frappante et commode au lecteur, un schéma mécanique simple

permettant de rendre raison de la phonation « en nature ». Ni le hautbois, ni l'orgue ne soutiennent la comparaison avec l'organe vocal, car leurs anches sont plus profondes que la glotte (dont l'épaisseur ne dépasse pas « une ligne » soit environ 2 mm) et parce que l'anche des instruments à vent n'est pas la cause unique de la variation des tons. Dans les instruments de musique, la longueur variable du corps de résonance est un facteur décisif. En revanche, la variation des tons de la voix ne peut s'expliquer ni par les « dimensions du corps de l'instrument » (qui va seulement de la bouche au nez) ni par la « profondeur de son anche²⁴¹ ». Les tons de la voix humaine sont produits par les seules variations : 1) du diamètre de la glotte et 2) de l'intensité avec laquelle l'air est expulsé par les poumons. Comparée plus loin aux « ajustoirs des fontaines jaillissantes », la glotte contrôle à la fois la hauteur des sons et l'intensité du débit d'air. Elle est enfin comparée à « cette espèce d'instrument (si toutefois on le peut ainsi nommer) qui résulte de l'effet d'un vent impétueux donnant dans le papier entr'ouvert, qui joint un châssis mal collé avec la baie d'une fenêtre²⁴² ».

- 2) Comme on le constate, l'artifice ne peut révéler la nature que de manière approximative, et le rapport de modèle à copie s'inverse, selon le point de vue adopté sur l'objet. Du point de vue de la création divine, c'est l'instrument qui reproduit la voix.

Mais ce que l'art n'a osé tenter jusqu'à présent, le créateur l'a fait ; et par un cours tranquille d'air présenté à une seule ouverture, diversement modifiée, le même créateur a fait dans la seule glotte de l'Homme, secondée du seul canal extérieur, le plus sonore, le plus agréable, le plus parfait et le plus juste des instruments, ou pour mieux dire, le seul juste dans ce grand nombre d'instruments, soit artificiels, soit naturels. Car tous les autres, soit à vent, soit à cordes, excepté le violon seul, sont faux en comparaison de la voix, même les instruments les mieux accordés²⁴³.

L'analyse anatomique contribue certes à éclairer les raisons naturelles du phénomène expressif en expliquant par ses causes physiques la gamme des modifications sonores de la voix parlée, déclamée ou chantée. Mais le langage de la physique, de l'organologie et des mathématiques rencontre aussi sa limite, dès lors que le mémoire entend décrire la spécificité irréductible de la voix, sa *transcendance* par rapport à l'artifice relativement grossier des instruments mécaniques.

²⁴¹ *Op. cit.*, p. 258.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 261.

Ce nouveau point de vue commande l'apparition d'un nouveau thème, celui de la *perfection de la voix*. Après la mobilisation du savoir organologique (première partie du mémoire), toute la seconde partie du mémoire sera consacrée à élucider les « merveilles de l'instrument de musique naturel donné à l'homme²⁴⁴ ».

B- Au-delà de l'artifice : perfection de l'instrument créé

Les trois « merveilles » de l'instrument naturel

Les avantages de l'organe vocal sur l'instrument de musique sont au nombre de trois : délicatesse, justesse, promptitude.

a) Délicatesse : un instrument divisible à l'infini

Mersenne avouait qu'il lui était difficile de concevoir le rapport entre les mouvements d'un organe aussi petit que la glotte et l'imposant registre de la voix humaine. Pour satisfaire à cette difficulté, Dodart s'autorise du principe de divisibilité de l'étendue :

Cette modification (le mouvement de la glotte, soit « l'éloignement et l'approchement mutuel de ses lèvres ») consiste dans une tension, d'où s'ensuit la subdivision nombreuse d'un intervalle d'une très-petite étendue, mais quelque petite que soit cette étendue, elle est, physiquement parlant, capable d'une subdivision infinie²⁴⁵.

La délicatesse de l'organe, soit la divisibilité presque « presque infinie » de son diamètre, explique l'extension du registre vocal, et autorise à « présumer que les différents degrés d'entre-ouverture des lèvres de la glotte produisent les différents tons de chacune des six parties qui composent la pleine musique ; savoir, Basse, Basse-Taille, Taille, Haute-contre, Bas-dessus et Dessus²⁴⁶ ». Surtout, elle explique sa finesse en intension, et l'extraordinaire subtilité des inflexions vocales par rapport à la grossièreté relative des instruments tempérés. En s'appuyant sur les principes d'acoustique établis par Joseph Sauveur qui divisait lui-même les tons en 40èmes parties (les

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 265.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 263.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 264.

heptamérides), Dodart assigne 1204 intervalles à la voix, qu'il multiplie eux-mêmes par 8 intensités différentes, pour un total de 9632 modifications de voix²⁴⁷. A l'horizon d'un tel calcul se situe une promesse, celle d'arriver à traduire les qualités expressives (les « accents ») de la voix humaine à partir d'une échelle de relations harmoniques strictement quantitative. Dodart assume ici l'héritage optimiste de Mersenne pour qui « il n'y a rien de considérable dans les dictions qui ne soit sujet aux règles, et à la science de la musique²⁴⁸ ». Dans l'un des suppléments au mémoire, Dodart précise d'ailleurs que « chaque passion a ses tons et ses mouvements, au sens auquel on a coutume de prendre ce mot en musique²⁴⁹ ». La différence entre la voix parlée et la voix chantée est, pour Dodart, une différence dans le timbre et non dans le ton des voix. Ce point sera longuement discuté par Duclos, à l'article « Déclamation des anciens » de l'Encyclopédie puis par Rousseau, aux articles « chant » et « voix » du Dictionnaire de musique.

Toutefois le mémoire, dont c'est l'ambiguïté féconde, tend en même temps à montrer qu'un tel *calcul* de la voix, nécessairement, échoue. Dodart précise que la division du registre vocal en 1204 intervalles est approximation au bas mot. « *Ce nombre de subdivisions d'un si petit intervalle paraît surprenant. Cependant il me paraît bien prouvé, et il est certainement beaucoup moindre et moins merveilleux que celui que le Créateur a produit*²⁵⁰ ». A la divisibilité en droit infinie du diamètre de la glotte répond, sur le plan acoustique, la divisibilité en droit infinie de l'intervalle vocal. Dodart rapporte sur ce point un propos de Joseph Sauveur, selon qui « la subdivision d'un seul ton, pris par l'unisson et conduit par nuances insensibles jusques à un autre ton prochain, n'a presque pas de bornes²⁵¹ ». En dépit de toute quantification acoustique, à la limite, le registre vocal est

²⁴⁷ On évalue désormais à 1 / 36^{ème} de ton ; ou environ 1 / 100^{ème} de demi-ton tempéré le plus petit intervalle perceptible par un musicien, soit une différence d'environ 3 à 5 cents.

²⁴⁸ *Op. cit.*, I, 20, p. 29. Mersenne entend ici par « musique » la science des sons en général (le terme acoustique n'existe pas) et non l'art des sons placés sur une échelle fixe. La *Musique accentuelle* est donnée par Mersenne pour une partie nouvelle et inconnue de la musique, « encore qu'elle se pratique par ceux qui chantent en perfection, et qu'elle accomplisse l'art de l'orateur harmonique » (I, 2, p. 365). Elle n'épuise pas l'art de chanter, dont elle n'est qu'une partie spéciale. Elle traite à la fois d'un supplément oratoire dans le chant (connu de « ceux qui chantent en perfection »), et certaines règles harmoniques du discours (connues de « l'orateur harmonique »). En revanche, il n'y a pas de traductibilité simple, ou même d'imitation possible des accents par la musique *telle qu'elle existe*. En effet la proposition XIII du livre de la *Musique accentuelle* nous apprend que « l'on ne peut exprimer les accents des passions si l'on n'use de quelques caractères nouveaux » (I, 2, p. 366).

²⁴⁹ Denis Dodart, *De la différence des tons de la parole et de la voix du chant par rapport au récitatif, et par occasion, des expressions de la musique antique et de la musique moderne*, Histoire de l'Académie royale des sciences, Paris, Martin, Coignard, 1707, p. 141.

²⁵⁰ Denis Dodart, *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons*, *op. cit.*, p. 270.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 269.

incommensurable aux échelles harmoniques réglées sur la division de l'octave en quantités discrètes. Autrement dit, la précision des intonations humaines demeure incommensurablement plus fine que celle des instruments accordés sur une échelle fixe.

b) Justesse et promptitude : les mouvements volontaires de la voix

A la « délicatesse » se conjugue la « justesse » de la voix, c'est-à-dire l'extrême précision des mouvements de la glotte lorsqu'elle se proportionne au ton à produire.

On peut dire en un mot sur la justesse de la voix, que ces mouvements étant aussi délicats qu'ils sont nécessairement, pour produire leur effet, doivent être et sont effectivement très précis dans cette délicatesse²⁵².

La promptitude, enfin, est la vitesse avec laquelle la voix peut franchir les intervalles les plus divers. Ici, c'est l'expérience musicale qui en fournit la preuve :

Pour la promptitude avec laquelle les deux lèvres de la glotte se mettent en état de produire des mouvements si délicats et précis, il suffit de considérer qu'une voix juste conduite par une oreille fine, prend quelque ton que ce soit dans son étendue sans hésiter, et que ce son pris, elle parcourt tous les tons et les intervalles du mode passant de l'un à l'autre, souvent avec une vitesse de triple croche²⁵³.

Résumons : la justesse, la promptitude et la délicatesse des mouvements de la glotte contribuent à faire de la voix un instrument plus subtil, plus précis et plus rapide que n'importe quel instrument artificiel. Cette supériorité est à la fois compréhensible et démontrable par une série de calculs mathématiques, de descriptions anatomiques et de preuves tirées de la pratique du chant. Le postulat de théologie naturelle (la « perfection » de la voix) ne suppose aucune rupture avec l'ordre des raisons humaines dont il souligne toutefois l'insuffisance : la perfection de la voix indique ici un horizon que les mathématiques, la physique et la musique doivent tâcher de rejoindre (l'analyse géométrique, la division du tempérament). Les lois de l'univers créé ne différant pas en nature des lois de l'organologie et de l'acoustique, l'analyse acoustique peut espérer converger vers la

²⁵² *Ibid.*, p. 271.

²⁵³ *Ibid.*, p. 272.

délicatesse réelle de la voix, l'organologie peut espérer s'approcher d'un instrument toujours plus parfait et les musiciens peuvent espérer produire des imitations instrumentales qui traduisent toujours mieux l'éclat et la finesse de la déclamation naturelle. Néanmoins, la prétention de reproduire strictement la perfection de l'instrument créé serait d'une audace illusoire et présomptueuse.

Des « merveilles » au « miracle » de la voix : le chant et l'union de l'âme et du corps

Ce n'est pas assez pour Dodart que d'avoir rendu ces trois « merveilles » concevables en nature. Encore faut-il indiquer que la phonation relève d'un « miracle », cette fois inconcevable pour la créature qui en est pour ainsi dire le siège.

« Ces trois circonstances (délicatesse, justesse, promptitude) sont merveilleuses et toutefois très-compréhensibles ; mais il en résulte très manifestement ce qu'on appellerait, miracle, s'il n'était ordinaire, et qu'on doit par conséquent regarder philosophiquement comme un miracle. On me permettra donc de l'appeler ainsi. Ce miracle connu de tout le monde depuis qu'on s'est avisé d'y faire réflexion est perpétuel, général et aussi certain que tout ce qui vient d'être dit, mais infiniment plus admirable, parce qu'il est absolument inconcevable en nature. On le trouve pourtant dans tous les mouvements volontaires, mais il éclate en ceux-ci plus que dans tous les autres, et c'est pour cela que j'y applique cette réflexion qui est devenue vulgaire depuis M. Descartes. Le voici. L'effet de tous ces mouvements si délicats, si justes et si prompts, est commandé par une intelligence créée qui ne connaît pas ces mouvements, qui par elle-même n'a nul pouvoir sur les instruments qui les exécutent, qui ne connaît en nulle manière ces instruments, ou qui n'y fait nulle attention, qui ne conçoit en nulle manière les mouvements qui doivent produire cet effet, et qui n'a pourtant qu'à vouloir l'effet, pour se faire obéir par les causes mécaniques qui les produisent d'une manière qu'elle ignore, c'est-à-dire, par des parties inconnues qui ne connaissent ni l'intelligence qui leur commande, ni ce qu'elle leur commande. Ce miracle se trouve, comme j'ai dit, dans tous les mouvements volontaires ; mais on peut assurer qu'il ne se voit

en aucun de ces mouvements d'une manière si merveilleuse, que dans ceux qui appartiennent à la Musique, tant instrumentale que vocale²⁵⁴ ».

Cette longue citation nous inspirera plusieurs remarques. En réalité, le miracle n'est pas propre à la voix, mais à tous les « mouvements volontaires » compris dans l'horizon du dualisme cartésien des substances. Selon Descartes, nous pouvons faire l'expérience de ce que l'intention (de l'âme) suffit à causer l'effet (mouvements du corps et, en l'occurrence, sons correspondants), quoiqu'il nous soit impossible de concevoir la manière dont une substance immatérielle et indivise agit sur une substance matérielle et composée. Il faut pour cela recourir à l'idée primitive de l'union de l'âme et du corps, union dont nous pouvons faire l'expérience sensible, mais que seul Dieu peut concevoir. Mersenne insistait déjà sur le caractère *intentionnel* de la voix animale (qui la distingue des bruits rendus par les corps inanimés - elle est « le son que fait l'animal avec l'intention de signifier quelque chose²⁵⁵ » et sur la *liberté* de la voix humaine (qui la distingue des voix animales - « la voix des animaux est nécessaire et celle de l'Homme est libre²⁵⁶ »). Mais au moment où paraît l'*Harmonie universelle*, en 1636, Descartes n'a pas encore élaboré la comparaison du corps-machine, ni constitué sa doctrine de l'union de l'âme et du corps. Aussi Mersenne distingue-t-il toujours, dans un esprit aristotélicien, la « cause efficiente » de la voix soit la « vertu motrice de l'âme » ; sa cause matérielle (le dispositif anatomique décrit aux propositions II à IV du livre des Voix) ; sa cause finale (l'intention de signifier) et enfin sa « cause formelle » (définition complète de la voix). Pour Dodart, qui approfondit les intuitions de Mersenne dans un contexte de cartésianisme institutionnalisé, la capacité naturelle d'entonner juste est non seulement un cas particulier du « miracle » de l'union, mais elle en fournit l'exemple le plus éclatant. La

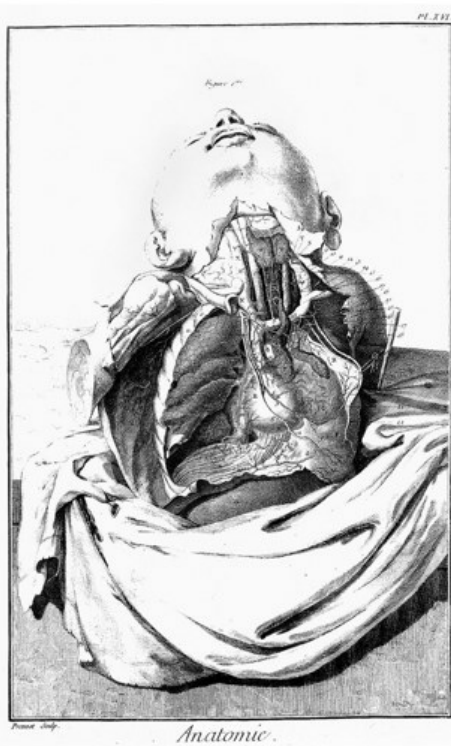
²⁵⁴ *Ibid.*, p. 272-273.

²⁵⁵ *Op. cit.*, I, 5, p. 7.

²⁵⁶ *Ibid.*, I, 8, p. 10. Si l'on admet (comme à peu près tous les philosophes du XVIII^{ème} siècle jusqu'à Chabanon, y compris Dodart lui-même, que la musique instrumentale n'a de signification que par analogie avec la vocale (« Les tons et les mouvements qui ont rapport aux passions ne sont touchants dans la musique, qu'autant qu'ils sont conformes aux tons et aux mouvements que la passion produit dans le commerce ordinaire [...] c'est de là que dépend presque tout ce que la musique peut avoir de touchant par l'expression des passions dans sa partie harmonique » (Denis Dodart, *De la différence des tons de la parole et de la voix*, *op. cit.*, p. 390), on saisit l'une des dimensions les plus caractéristiques de l'anthropologie musicale des Lumières : en tant qu'indexée sur la voix, la sémiotique musicale est fondamentalement indexée aussi sur la spontanéité de la volonté ou de l'activité humaine. Le mot de Fontenelle ne prend-il pas ici tout son sens ? « Sonate, que me *veux-tu* ? » Le primat du vocal sur l'instrumental est à comprendre dans son rapport avec le primat du spontané sur le mécanique, de l'*interprétation* (le virtuose est un chanteur) sur l'*exécution* (l'instrumentiste n'est qu'un simple exécutant).

connaissance et la maîtrise innée des causes physiologiques répondant aux effets désirés n'est jamais plus sensible et plus mystérieuse que dans le chant spontané. C'est pourquoi l'exemple du chant est, mieux que les autres « mouvements volontaires », susceptible « *d'élever l'esprit jusqu'à ce qu'il y a de plus grand dans la théologie naturelle, qui est la plus importante et la plus noble de toutes les connaissances humaines*²⁵⁷ ». La délicatesse des mouvements de la glotte faisait paraître l'art des facteurs imprécis ; leur justesse, les instruments mal accordés ; leur promptitude, l'exécution instrumentale fastidieuse. Plus extraordinaire encore semble cette présentation de l'appareil phonatoire comme littéralement aux commandes de l'imagination et de la volonté. Que ne suggère pas cette faculté musicale spontanée, qui procède immédiatement de l'union, sur la dépense en raisonnements et en exercices mécaniques qu'exige l'apprentissage des instruments humains ! Et qu'est-ce, d'ailleurs, que cet apprentissage, sinon l'annexion de l'instrument au corps propre, dont il devient un prolongement, un organe à son tour susceptible d'être précisément mu sans réflexion, sur simple désir de l'effet ? Ainsi la vraie musique se rapproche-t-elle toujours tendanciellement de la voix, c'est-à-dire de la musique *spontanée* et *préréflexive* de l'animal chantant.

²⁵⁷ *Op. cit.*, p. 257.



ENC, Anatomie, Planche XVI



Trophime Bigot, Homme criant, vers 1625

C- L'influence du *Mémoire* au XVIIIème siècle

De l'anthropologie musicale de la créature à l'anthropologie génétique de l'animal chantant

Chez Mersenne ou Dodart, la désignation de la voix comme instrument de musique naturel s'éclaire à partir de la référence aux pouvoirs instituants du créateur. L'être parlant, comme l'être chantant, fait spontanément participer son corps des proportions musicales dont l'idée lui est immédiatement présente à l'esprit, parce que Dieu a institué un rapport entre l'idée des perceptions sonores, les volitions de l'âme et les mouvements du corps²⁵⁸. Dieu demeure ainsi l'intermédiaire entre la voix,

²⁵⁸ Voir par exemple Mersenne : « Il est difficile d'expliquer la manière dont use l'imagination pour mouvoir toutes les parties qui sont nécessaires à la parole, et comme elle peut connaître le son qu'elle imite : si ce n'est que l'on dise que Dieu a mis les principes et la semence de toutes les connaissances dans ladite imagination, qui a seulement besoin de la présence de l'objet qui excite et réveille la puissance et sa notion ; ou qu'elle a un mouvement perpétuel qui suit nécessairement les mouvements extérieurs des objets dans les animaux, et librement dans les hommes » (Op. cit., I, 38, p. 48).

la musique et la nature. Ce trait commun ancre la science musicale de la voix de Mersenne et Dodart dans l'univers philosophique du XVII^{ème} siècle et dans l'anthropologie de la créature qui la caractérise. La tendance des Lumières sera de remplacer cette anthropologie musicale de la créature par une anthropologie génétique de la musique. Pour Condillac ou Rousseau, c'est d'abord la genèse historique des passions et des signes linguistiques qui rend compte des effets actuels de la musique. Cette nouvelle approche du signe musical s'accompagne non pas de l'effacement, mais de la réinterprétation des principaux paramètres associés, chez Dodart, à la perfection de la voix (i.e. la voix comme instrument premier et naturel, sa transcendance par rapport à toute réduction mécanique et acoustique, le caractère préreflexif et immédiat de l'intonation musicale). Chez Rousseau, Condillac ou Diderot, ces thèmes demeurent omniprésents et structurants. En revanche, ils cessent d'être pris en charge par la théologie naturelle et sont pour ainsi dire transposés dans d'autres régimes théoriques - anthropologie génétique, matérialisme énergétiste, métaphysique du cœur - qui se conjuguent dès lors pour rendre compte de ce qui apparaît toujours comme un irréductible supplément de perfection dans la voix humaine par rapport à la musique des instruments.

Jaucourt et Ferrein : les « merveilles » sans Dieu

L'article « voix » de l'*Encyclopédie*, rédigé par Jaucourt, est un des principaux canaux de transmission qui assurent la réception du *Mémoire* au siècle des Lumières. L'article reprend assez platement la démonstration anatomique de Dodart et ses conséquences esthétiques, en la purgeant de toute considération théologique. On est alors conduit à se demander si la méditation de théologie naturelle est une simple addition convenue et relativement extérieure au propos de Dodart, ou si elle a au contraire une fonction structurante dans la conception philosophique de la voix qu'il élabore. Le plus intéressant pour nous est ici de constater que le thème des trois « merveilles » de la voix (délicatesse, justesse, promptitude) est explicitement repris par Jaucourt. Évoquant la divisibilité en droit infinie de la glotte, il renvoie à l'article « divisibilité », indication qui ne peut être négligée, lorsqu'on sait l'importance donnée par les éditeurs à la fonction de renvoi. Le même auteur affirme également qu'« une bonne voix fera sentir la différence des sons qui ne différeront que de la 190^e partie d'une note », et qu'« on ne peut guère comparer une si grande délicatesse

qu'à celle d'une bonne oreille, qui dans la perception des sons est assez juste pour sentir distinctement les différences de tous ces tons modifiés²⁵⁹ ».

On constate la même reprise dans l'important mémoire de l'académie des sciences qui paraît sous sa plume d'Antoine Ferrein en 1741, *De la formation de la voix de l'Homme*. Dans ce texte important, à peine mentionné par Jaucourt en 1751 et toujours négligé par Rousseau à l'article « Voix » du *Dictionnaire de musique* (1764), Ferrein réfute systématiquement la thèse de Dodart et montre que les lèvres de la glotte sont en réalité deux « rubans tendineux » ou « cordes vocales » qui, frémissant au passage de l'air, produisent des tons plus ou moins hauts selon le degré de leur *tension* (et non selon le degré d'ouverture du diamètre de la glotte). La voix n'est donc pas une espèce d'instrument à vent, mais « un dicorde pneumatique plus varié dans ses sons et plus harmonieux que tout ce que l'industrie humaine a pu imaginer²⁶⁰ ». Or Ferrein énonce clairement que cette nouvelle explication, bien qu'elle invalide l'hypothèse anatomique de Dodart, n'affecte en rien l'analyse des « merveilles » relevées par son illustre prédécesseur, soit la « délicatesse, la justesse et la promptitude des mouvements » de l'instrument naturel²⁶¹. Chez Ferrein comme chez Jaucourt, la référence au « créateur » a disparu (au profit d'allusions plus sobres à la « nature »), mais la référence aux « merveilles » demeure insistante, signe de l'influence durable des analyses de Dodart et de la relative indépendance du thème de la *perfection de la voix* par rapport à l'anthropologie de la créature qui la soutient.

Le débat sur la déclamation : l'infini au cœur de la langue

L'un des lecteurs les plus attentifs du *Mémoire* fut sans conteste Charles Duclos, encyclopédiste ami de Rousseau, qui discute longuement les observations de Dodart dans un *Mémoire sur la déclamation des anciens*. Dans ce texte, repris à l'article « Déclamation des anciens » de l'Encyclopédie, Duclos mobilise les analyses de l'anatomiste pour réfuter la thèse de l'abbé Dubos selon laquelle il aurait été possible de noter musicalement la déclamation, à la manière des anciens

²⁵⁹ ENC, vol. 17, p. 429.

²⁶⁰ Antoine Ferrein, *De la formation de la voix de l'homme*, Histoire de l'Académie royale des sciences, Paris, Boudot, 1741, p. 423.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 427.

grecs, à condition de se doter de caractères spéciaux. Les termes de ce débat, que nous étudions ci-bas, sont posés par l'analyse physico-acoustique des tons de la voix fournie par Dodart. Le calcul approximatif du registre vocal qu'il suggère a d'ailleurs de quoi encourager à la fois ceux qui croient cette notation possible (Dubos) *et* ceux qui la croient impossible à cause du nombre illimité des intonations (Duclos). De sa lecture de Dodart, Duclos retire en effet l'idée que si les accents de la déclamation pouvaient être notés, le nombre des signes nécessaires à cette langue devrait être « infini ». Cette présence de l' « infini » au cœur de l'expression humaine fait également penser à certaines remarques de Diderot sur l'accent dans une lettre à Grimm d'octobre 1768:

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*²⁶².

Nous aurons à revenir sur le mémoire de Duclos et cette conception diderotienne de l' « indigence des langues » (voir la section portant ce titre, chapitre 4 – B). Contentons-nous de noter ici que le matérialisme de Diderot ne le conduit pas à poser l'équivalence ontologique de la voix et de l'instrument, et qu'il a plutôt tendance à entériner une hiérarchie dont l'existence reposait encore, pour Dodart, sur la perfection d'un acte divin. Le thème des « merveilles » de la voix semble entièrement miscible dans le matérialisme.

Le mémoire aux sources d'une tension dans l'anthropologie musicale des Lumières

Le succès du mémoire s'explique par le fait qu'il donne un fondement physique et une assise métaphysique claire au principe esthétique souvent affirmé, mais rarement démontré de la supériorité de la voix sur l'instrument. Néanmoins, le XVIIIème siècle, dans sa deuxième moitié, sera aussi le siècle de la réhabilitation philosophique de la musique instrumentale et le témoin d'un certain renversement des hiérarchies, admirablement résumé par le Neveu de Rameau lorsqu'il

²⁶² DPV, VIII, 198-199.

affirme que le violon ayant longtemps été « singe du chanteur », ce dernier « deviendra un jour (...) singe du violon²⁶³ ». De fait, le *Mémoire* ouvre aussi une voie à l'idée selon laquelle la voix n'est qu'un autre instrument de musique comme les autres. On résumera les choses en disant que la démarche de Dodart, intrinsèquement biface, fonde deux courants de pensée opposés au XVIIIème siècle. L'aspect *mécaniste* de la démarche justifie l'ambition d'un courant optimiste (on dirait aujourd'hui *positiviste*) qui, de Mersenne à Dubos, estime qu'on doit chercher à saisir les propriétés expressives de la voix humaine à partir de l'acoustique musicale. Cette tentative a partie liée avec la poétique de l'opéra, qu'elle contribue à fonder, mais aussi avec l'art oratoire en général. L'idéal d'une traduction des accents oratoires dans un système de relations harmoniques calculable concerne aussi bien le théâtre (il s'agirait, grâce à la musique, de donner une précision quasi scientifique à l'art de la déclamation) que l'opéra et la musique (un beau chant ne devrait, à la rigueur, qu'être la notation des accents naturels de la déclamation). L'aspect *métaphysique* de la démarche justifie au contraire la tendance forte de tout un courant opposé qui ne cesse de proclamer ce qu'on peut appeler la *transcendance de la voix* par rapport à toute réduction mécanique et acoustique. On pense ici à Rousseau pour qui le premier pas vers la dégénérescence de la musique a été d'inscrire la variation continue des mélodies vocales primitives dans un système de repères discrets : « A mesure que la musique se perfectionnait, la mélodie en s'imposant de nouvelles règles perdait insensiblement de son ancienne énergie, et le calcul des intervalles fut substitué à la finesse des inflexions²⁶⁴ ». Le discours de Dodart sur les « merveilles » et le « miracle » de la voix sera ainsi réinterprété par Rousseau dans les termes de sa propre métaphysique, celle du cœur et de l'intériorité. Chez le philosophe de Genève, la transcendance de la voix sur l'instrument demeure, seule son origine change : elle ne vient plus de Dieu, mais du cœur, nouvel incommensurable dont la mélodie vocale est la seule expression immédiate.

Nous reviendrons sur ce point au chapitre 6. Pour l'heure, nous allons nous intéresser à deux thèmes intimement liés à au projet de Dodart : l'idée d'une *musique accentuelle* chez Mersenne et l'idée d'une *notation musicale de la déclamation* chez Dubos, Duclos et Condillac. De l'analogie physique entre la voix et l'instrument (qui sanctionne le primat physiologique de celle-ci) nous

²⁶³ *Ibid.*, p. 158.

²⁶⁴ OC, V, p. 424.

passerons donc à l'homologie des effets de sens de la musique et de la voix passionnée (qui sanctionne le primat sémantique des inflexions vocales sur les intonations musicales).

Chapitre 4 – L’idéal phonoscopique : musique accentuelle et déclamation notée

« Il n’existe pas de différence en soi, universellement valable, entre récitation, déclamation, psalmodie et chant, mais des séries d’oppositions distinctives et par là signifiantes, à l’intérieur d’un genre donné, d’une culture donnée²⁶⁵ ».

Le primat sémantique : la musique est-elle une imitation des inflexions de la voix passionnée ?

Si la voix est bien, comme le veut Dodart, « le plus parfait des instruments », il paraît naturel de donner la déclamation et le chant comme modèles au musicien. Rappelons l’axiome de Jean Rousseau : « La voix est l’unique modèle de tous les instruments²⁶⁶ ». Jusqu’à Chabanon, le sens de la musique ne semble pas pouvoir être systématiquement pensé autrement que comme imitation de l’expressivité vocale. L’étude du *Mémoire sur les causes de la voix* nous a permis de mesurer le lien intime qui existe entre cette poétique de l’imitation et ce que nous avons appelé une anthropologie musicale de la voix. Or on ne peut pas poser sérieusement le problème poétique (*peut-on réussir l’imitation musicale du discours passionné, et comment ?*) sans poser un problème technique (*peut-on réaliser la traduction musicale des inflexions de la parole, et comment ?*). Ce chapitre porte sur ce qu’on appellera le *projet phonoscopique* de la première moitié du XVIIIème siècle, et l’idéal indissociablement scientifique et esthétique qu’il promet. On peut définir le projet phonoscopique par le fait de répondre aux deux questions précédentes par l’affirmative. Autrement dit, Mersenne, Dodart, Dubos, et dans une moindre mesure Condillac, Batteux et Diderot partagent : 1) l’idée selon laquelle les progrès de l’art oratoire dépendent de l’analyse acoustique de la voix et 2) l’idée selon laquelle l’activité artistique du musicien,

²⁶⁵ François Picard, « Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, N° 2, 2008, Chinese Buddhist and Corsican Christian vocal practices revisited.

²⁶⁶ Cité dans Jacques Chailley, *Cours d’Histoire de la musique*, Paris, Alphonse Leduc, 1978, II, 1, p. 137.

essentiellement imitative, vise la connaissance morale de l'Homme. Dans les textes qui nous intéressent, la « musique » entendue au sens large (c'est-à-dire à la fois comme science et comme art des sons) est toujours en même temps l'instrument et le résultat d'une telle connaissance.

Mersenne et la « musique accentuelle »

Dans l'*Harmonie Universelle*, le Père Mersenne consacre un livre entier à l'étude des voix humaines – une science qu'il baptise du nom de « phonoscopie ». L'originalité de son approche consiste à étudier la voix humaine comme un phénomène « harmonique » parmi d'autres. Le père minimise y représente la voix comme une matière à laquelle l'esprit imprime, dans le discours, une variété de formes, afin de forger des images de la pensée :

« Nous nous servons de la voix pour former la parole, comme les sculpteurs se servent du bois et des pierres pour faire les images ; car les images ou statues se font par les différentes figures que l'on donne à la matière dont elles sont faites : et le discours est *une perspective harmonique, à qui la voix sert de tableau pour recevoir toutes sortes d'images*, puisque les paroles sont les images des notions de l'esprit²⁶⁷ »

Bien sûr, la voix humaine occupe une position spéciale dans l'ensemble des phénomènes sonores (elle se distingue par son caractère non-seulement intentionnel, comme toute voix animale, mais également par sa liberté, c'est-à-dire par sa dimension non strictement réactive). Toutefois, malgré ces prérogatives, la voix n'en demeure pas moins une matière sonore, descriptible comme telle – le support sonore d'une activité représentative, dont les propriétés matérielles doivent avoir quelque pouvoir expressif, naturel ou institué²⁶⁸. Mais l'originalité de l'approche de Mersenne ne consiste pas seulement à traiter la voix comme un phénomène harmonique parmi d'autres. Mersenne est l'instigateur d'un projet théorique qui peut être résumé par cette formule du *Livre des voix* : « il n'y a rien de considérable dans les dictionnaires qui ne soit sujet aux règles, et à la science de

²⁶⁷ Mersenne, *op. cit.*, I, 8, p. 10.

²⁶⁸ De Mersenne à Diderot, on distingue en effet les signes naturels, c'est-à-dire l'ensemble des modifications sonores de la voix humaine et animale dont la signification est inscrite dans la nature et spontanément comprise (soupirs, cris, exclamations, le langage universel de la nature, dit-on), des signes d'institution (les mots des langues), dont les significations relèvent d'une décision humaine.

la musique ²⁶⁹ ». Le projet phonoscopique, dont héritent notamment Dodart, Dubos et Diderot, part du principe que les qualités « morales » de la voix humaine peuvent être étudiées d'un point de vue « musical » (c'est-à-dire acoustique) ou, autrement dit, que les qualités expressives naturelles de la voix humaine peuvent faire l'objet d'une traduction sur une échelle harmonique. À cette étude « musicale » des accents expressifs de la voix, Mersenne donne le nom de *Musique accentuelle*. La *Musique accentuelle* est donnée par Mersenne pour une partie nouvelle et inconnue de la musique, « encore qu'elle se pratique par ceux qui chantent en perfection, et qu'elle accomplisse l'art de l'orateur harmonique²⁷⁰ ». Elle est une partie spéciale de l'art de chanter (mais l'on peut chanter juste sans pour autant maîtriser la musique accentuelle). Il convient en effet pour Mersenne de ne pas confondre le chant et le discours.

« Les chants sont différents d'avec les discours, qui n'ont point d'intervalles certains, par lesquels nous montions ou descendions en parlant, encore que la voix monte ou descende sans qu'on prenne garde aux intervalles qu'elle fait. Néanmoins quelques-uns croient que si nous élevions nos voix selon que requiert le discours que nous nous tenons, et que nous fissions tous les intervalles nécessaires pour persuader ce que nous disons, que nous ferions des merveilles ; particulièrement si nous ajoutions les accents propres à cet effet, comme j'ai dit dans le traité de la Musique Accentuelle²⁷¹ ».

Les intervalles parcourus par le discours n'ont aucune valeur fixe. Par ailleurs, le discours passe d'un intervalle à un autre sans coupure alors que la voix de chant « saillit, saute ». Mersenne souligne à propos des « prédicateurs qui parlent quasi comme s'ils chantaient » que « leur discours en est moins agréable, et moins profitable²⁷² ». Ensuite, pour ce qui concerne la musique, il sépare clairement les règles de « composition » des règles de « prononciation²⁷³ ». Pour Mersenne, la mélodie ne s'identifie ni n'imité de manière primordiale l'accent oratoire. L'accent au contraire se surajoute, comme un ornement, au chant composé. Mersenne relaie néanmoins l'opinion selon laquelle un art réglé des accents oratoires pourrait produire des effets rhétoriques insoupçonnés. La musique accentuelle traite donc à la fois d'un supplément oratoire dans le chant (connu

²⁶⁹ *Ibid.*, I, 20, p. 29.

²⁷⁰ *Ibid.*, I, 2, p. 365.

²⁷¹ *Ibid.*, I, 2, p. 90.

²⁷² *Ibid.*, I, 2, p. 91.

²⁷³ *Ibid.*, I, 2, p. 99.

intuitivement de « ceux qui chantent en perfection ») et de certaines règles harmoniques du discours (connues de « l'orateur harmonique »). En revanche – et sur ce point Mersenne est très clair – il n'y a pas de traductibilité simple, ou même d'imitation possible des accents par la musique *telle qu'elle existe*. En effet la proposition XIII du livre de la *Musique accentuelle* nous apprend que « l'on ne peut exprimer les accents des passions si l'on n'use de quelques caractères nouveaux²⁷⁴ ». Le projet phonoscopique, en d'autres termes, demeure un idéal. Tout le débat sur la possibilité de noter musicalement la déclamation (voir infra) trouve ici sa source.

Peut-on noter musicalement la déclamation ? Les enjeux du problème²⁷⁵.

Tout au long du XVIIIème siècle, un problème retient particulièrement l'attention des philosophes qui s'intéressent de près ou de loin à la question de l'expression musicale : les anciens possédaient-ils un système de notation musicale de la déclamation oratoire ? La thèse de l'existence d'un tel système, soutenue par Dubos dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719, réédité en 1733), est notamment discutée par Condillac dans l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) et réfutée par Duclos dans le *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale* (1747, repris au tome IV de l'*Encyclopédie* à l'article « Déclamation des Anciens » en 1754). Bien que le problème n'y soit pas abordé de front, on en trouve l'écho dans le *Neveu de Rameau* de Diderot (vers 1770) et dans l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau (paru à titre posthume en 1781). La vivacité du débat s'explique moins par son intérêt strictement historique que par l'actualité de ses enjeux pour la pensée musicale des Lumières. Il y va en réalité d'un des aspects fondamentaux de la sémiotique musicale du XVIIIème siècle français, à savoir l'*homologie des effets de sens* de la musique et des signes naturels du langage inarticulé. Le glissement entre la question de fait (a-t-on noté la déclamation ?) et la question de droit (peut-on noter la déclamation ?) est constant dans un débat qui engage d'abord la cohérence de la poétique classique de l'opéra français (chez Dubos), mais bientôt également les hypothèses directrices d'une anthropologie linguistique fondée sur des modèles musicaux (chez Condillac).

²⁷⁴ *Ibid.*, I, 2, p. 366.

²⁷⁵ Cette partie a fait l'objet d'une publication dans l'*International Review of Aesthetics and Sociology and music* (Thierry Côté, « Les anciens ont-ils noté leur déclamation ? Enjeux esthétiques et anthropologiques d'un problème des Lumières », *International Review of Aesthetics of Music*, Vol. 51/2, 2020, pp. 165-184). Le texte en est ici quelque peu remanié.

Aux origines d'une polémique : la thèse des Réflexions critiques sur la poésie et la peinture.

Au tournant du XVIII^{ème} siècle, au moment même où l'opéra italien se détourne du « stile rappresentativo » au profit de l'*opera seria* métastasien et des figures du dialogisme, compositeurs et philosophes français assument encore très largement l'héritage intellectuel des cénacles renaissants comme la Camerata Fiorentina ou l'Académie de poésie et de musique²⁷⁶. D'une part, le style français reste durablement marqué par le figuralisme et la poétique de l'imitation. D'autre part, la filiation du théâtre antique est encore largement revendiquée et continue de jouer un rôle normatif pour la poétique de la tragédie lyrique. L'attention particulière qu'accorde l'abbé Dubos au rôle de la musique dans les représentations dramatiques des anciens est à cet égard tout à fait significative. Dans la première édition des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719), ce thème fait l'objet d'une longue digression (sections 42 et 43) où Dubos développe une thèse originale qui ne cessera par la suite d'être discutée : les dramaturges anciens composaient et notaient la déclamation des acteurs sur une échelle musicale²⁷⁷. La démonstration est insérée stratégiquement avant la section sur la « musique proprement dite » (sections 45 à 47), où l'auteur aborde la musique moderne (opéra et musique instrumentale). Dès la seconde édition (1733) la séquence sur la musique des anciens est suffisamment étoffée pour faire l'objet d'une partie autonome, la *Dissertation sur les représentations théâtrales des anciens* (3^{ème} partie). Une centaine de pages est désormais consacrée au seul problème de la notation musicale de la déclamation. En s'interrogeant sur les raisons de cette augmentation, Catherine Dubeau a écarté l'hypothèse d'un « appendice destiné à faire la démonstration des origines antiques de la tragédie lyrique » qui viserait la « légitimation du nouveau spectacle en tant qu'héritier de la tragédie antique »²⁷⁸. Elle insiste avec raison sur l'attention portée par Dubos aux différences spécifiques de chaque genre et

²⁷⁶ Fondé en 1570 autour du poète Jean-Antoine de Baïf et du compositeur, luthiste et chanteur Thibault de Courville, sous la protection de Catherine de Médicis et de Charles IX, ce cercle cultive l'idéal d'union de la musique au verbe à l'image de la musique gréco-romaine. Il partage avec la *Camerata fiorentina* une conception hautement intellectualisée de la musique. Les productions musicales, comme le recueil de chansons intitulé *Le Printans* (musique de Claude Le Jeune et la plupart des poèmes de J. A. de Baïf), sont le résultat expérimental des théories élaborées.

²⁷⁷ Dubos s'appuie notamment sur Pierre-Jean Burette, « Dissertation sur la mélodie ancienne » et « Addition à la dissertation sur la mélodie », dans *Mémoires de littérature tirés des registres de l'académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 51 vols., Paris, Imprimerie Royale, 1717, vol. 5, p. 169-206.

²⁷⁸ Catherine Dubeau, « De la musique des Anciens aux querelles sur l'opéra : la troisième partie des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abbé Dubos », dans M. A. Bernier (dir.), *Parallèle des anciens et des modernes : rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, PUL, 2006, p. 176-177.

fait valoir les positions nuancées qui ressortent de sa correspondance avec Louis Ladvoat entre 1694 et 1698²⁷⁹. Il ne fait aucun doute que l'auteur des *Réflexions critiques* cherche à s'écarter des déclarations enthousiastes de Ladvoat sur la résurrection des pouvoirs de la tragédie grecque et qu'il entend mener un travail plus rigoureux devant aboutir, moyennant l'analyse patiente des sources, à marquer des différences plus qu'à affirmer des similitudes entre les deux genres. Si le « carmen », équivalent romain de la mélodie tragique des grecs, admettait « quelque chose d'écrit au-dessus du vers, pour prescrire les inflexions de voix qu'il fallait faire en les récitant »²⁸⁰, Dubos précise à plusieurs reprises que la déclamation notée des anciens n'a rien à voir avec le chant des modernes. Elle n'avait « ni passages, ni ports de voix cadencés, ni tremblements soutenus, ni les autres caractères de notre chant musical »²⁸¹. Pourtant, à y regarder de près, Dubos ne relève aucune différence de *nature* entre la déclamation notée des anciens et le chant lyrique des modernes. La différence est de pur degré : d'une part, la déclamation brasse moins d'air que le chant musical²⁸². D'autre part, elle se distribue sur des intervalles moins grands (quarts de tons selon Dubos)²⁸³. Pour l'essentiel, elle est semblable au chant : dans la mesure où ses intervalles sont appréciables, ils sont susceptibles d'une notation. Dubos rapporte le témoignage de personnes « dignes de foi » qui l'auraient assuré que :

« Molière guidé par la force de son génie, et sans avoir jamais su apparemment tout ce qui vient d'être exposé concernant la musique des Anciens, faisait quelque chose d'approchant de ce que faisaient les Anciens, et qu'il avait imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles qu'il récitait toujours de la même manière²⁸⁴ ».

D'ailleurs, si la déclamation peut être notée, c'est que la modulation oratoire, coefficient affectif de la parole vive, est elle-même une espèce de mélodie :

²⁷⁹ Dans cette correspondance Louis Ladvoat, érudit helléniste et passionné d'opéra, revendique avec enthousiasme la filiation de la tragédie antique pour l'opéra moderne. Dubos tend à rejeter cette filiation, même s'il admet des ressemblances. Ainsi : « Les Italiens qui nous rendent justice sans trop de répugnance quand il s'agit des arts et des talents, où ils ne se piquent pas d'exceller, disent que notre déclamation tragique leur donne une idée du chant ou de la déclamation théâtrale des anciens que nous avons perdue. En effet, à juger de la déclamation des romains, et par conséquent de celle des grecs sur la scène, desquels la scène romaine s'était formée, par ce qu'en dit Quintilien, la récitation des anciens devait être quelque chose d'approchant de notre déclamation tragique » (*Ibid.*, p. 419).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 97.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 111.

²⁸² *Ibid.*, p. 112.

²⁸³ *Ibid.*, p. 150.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 346.

« Comme la simple déclamation consiste aussi bien que le chant proprement dit, dans une suite de tons plus graves ou plus aigus que le ton qui les a précédés, et qui sont liés avec art entre eux, il doit y avoir de la mélodie dans la simple déclamation aussi bien que dans le chant proprement dit, et par conséquent une espèce de mélodie qui enseigne à bien faire la liaison dont parle Capella, c'est-à-dire à bien composer la déclamation »²⁸⁵.

L'attention portée par Dubos aux différences historiques et génériques ne doit donc pas gommer le caractère anachronique de sa démonstration : la thèse historique (de fait) suppose autant qu'elle valide le postulat central de la poétique classique de l'opéra : la possibilité (de droit) de traduire les *inflexions oratoires* dans les *tons musicaux*.

« Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu l'énergie, au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions²⁸⁶ ».

Cette identité générique des tons musicaux avec les inflexions oratoires, sur laquelle Batteux étaiera bientôt sa présentation systématique de la musique comme « art d'imitation » (voir la section suivante) permet d'analyser la musique qui, a priori, ne semblait pas avoir de propriétés figuratives, à partir de la notion de *vraisemblance*, comme *reproduction des accents propres à chaque passion*. Elle fonde également la dimension *morale* d'un art qui risquait, faute de modèle existant dans la nature, d'être réduit à un pur divertissement sans conséquence ou à un agrément sensible²⁸⁷.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 444.

²⁸⁷ On trouve encore cette stratégie, très caractéristique de la pensée musicale des Lumières, dans le *Neveu de Rameau* (vers 1770), qui établit un lien direct entre la *vérité* du chant et la congruence des tons musicaux avec les tons oratoires : 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 beau. (Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 158).

« Il est donc une vérité dans les récits des opéras, et cette vérité consiste dans l'imitation des tons, des accents, des soupirs, et des sons qui sont propres naturellement aux sentiments contenus dans les paroles »²⁸⁸.

Si la question de la notation musicale de la déclamation prend autant d'ampleur dès la seconde version des *Réflexions critiques*, si par ailleurs elle continue d'animer les débats sur la musique et le langage tout au long du XVIII^{ème} siècle, c'est qu'elle touche aux fondements philosophiques des théories mimétiques de la musique. Le texte de Dubos contient, en somme, deux thèses complémentaires : une thèse sur déclamation naturelle (elle a des propriétés harmoniques calculables) et une thèse sur la musique (elle agit en imitant les inflexions oratoires dont elle dramatise l'expression). La vérité des *inflexions oratoires* (du point de vue de l'*ethos* de l'orateur) dépend intimement des propriétés musicales (objectivables puisque notables) de la langue. Inversement, c'est sa capacité à imiter les inflexions oratoires qui rend la musique moderne susceptible d'une analyse en termes d'adéquation ou de vérité²⁸⁹.

La poétique de l'imitation des accents chez Batteux et Diderot

Les commentateurs s'appuient généralement sur *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746) pour illustrer la réduction de la signification musicale à la signification discursive²⁹⁰. Pour Batteux comme pour Dubos, il n'y a pas de différence de nature entre les tons parlés, déclamés, et les tons

²⁸⁸ Jean-Baptiste Dubos, *op. cit.*, p. 447.

²⁸⁹ Comme le note André Charrak, « le récitatif n'est pas un simulacre de ce qui se fait au théâtre, mais bien plutôt une actualisation spécifique des mêmes ressources qui, par ailleurs, fondent la déclamation » (*Musique et philosophie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 74). L'abbé Pluche relaie encore, en 1758, l'opinion de Dubos (on peut noter la déclamation, moyennant quelques modifications) : « Il n'est pas impossible de faire dans notre langue un bon récitatif en notant notre déclamation. La différence qu'on pourrait introduire, ce serait d'indiquer le ton, et de contenir les voix par quelques instruments qui les suivraient fidèlement, ou seulement par intervalles ; mais il faudrait que les instruments fussent tellement analogues aux voix qu'ils ne fissent avec elles qu'un même son, en sorte que l'auditeur les confondît. Les instruments serviraient encore à régler les intervalles où il faut que la voix se renferme, et à lui indiquer ces tons élevés, où il est nécessaire qu'elle s'élançe quelquefois, suivant les expressions : d'ailleurs la voix étant ainsi conduite dans cette déclamation notée, elle serait toujours prête à reprendre le chant, sans effort, et sans qu'il parût de dissonance. Il est vrai qu'il y a une différence certaine entre le son qui forme la parole, et le son qui produit le chant. Peut-être suffirait-il de donner au son de la parole, un peu plus de permanence que dans l'usage, pour former un récitatif ; et d'étudier les intervalles harmoniques ou la voix prend dans la déclamation, pour les exprimer en musique, et les déterminer par des notes » (*Le Spectacle des Beaux-Arts*, 1758, p. 344-345). « L'accent des peuples méridionaux est tel, dans le style même familier, qu'on pourrait le noter » (*Ibid.*, p. 249).

²⁹⁰ Voir Violane Anger, « Sonate, que me veux-tu ? », *op. cit.*, en particulier le chapitre intitulé : « L'abandon de la conception imitative de la musique », pp. 23-20.

chantés. Aussi les effets de sens des uns sont-ils homologues aux effets de sens des autres. « Si le ton de la voix et les gestes avaient une signification avant que d'être mesurés, ils doivent la conserver dans la musique et dans la danse »²⁹¹, précise l'auteur. En ce sens, le chant n'est qu'une déclamation hyperbolique qui intensifie avec art les inflexions naturelles de la voix.

« Les expressions, en général, ne sont d'elles-mêmes, ni naturelles, ni artificielles : elles ne sont que des signes. Que l'art les emploie, ou la nature, qu'elles soient liées à la réalité, ou à la fiction, à la vérité, ou au mensonge, elles changent de qualité, mais sans changer de nature ni d'état. Les mots sont les mêmes dans la conversation et dans la poésie ; les traits et les couleurs, dans les objets naturels et dans les tableaux ; et par conséquent, *les tons et les gestes doivent être les mêmes dans les passions, soit réelles, soit fabuleuses*. L'art ne crée les expressions, ni ne les détruit : il les règle seulement, les fortifie, les polit. Et de même qu'il ne peut sortir de la nature pour créer les choses, il ne peut pas non plus en sortir pour les exprimer : c'est un principe²⁹² ».

Batteux assume l'artifice. La musique n'est qu'un « tissu artificiel de tons²⁹³ », où seule demeure la vraisemblance. C'est l'artifice musical, avec son découpage harmonique clair des intonations, qui porte l'intensité des inflexions « naturelles » de la voix à son apogée. La poétique musicale de Batteux est une poétique de l'intensification artificielle et stylisée de la voix humaine²⁹⁴. « Tout ce que l'art ajoute aux tons de la voix et aux gestes, doit contribuer à augmenter ce sens, et à rendre leur expression plus énergique²⁹⁵ ». La musique instrumentale : « n'a qu'une demi-vie²⁹⁶ » mais est quand même « significative ». L'affinité postulée entre les *tons* musicaux et les *tons* oratoires ne justifie pas seulement l'entreprise poétique de l'opéra (imiter musicalement la langue passionnée), elle permet aussi d'analyser la mélodie qui, a priori, ne semblait pas avoir de propriétés figuratives, comme une *imitation*. Ce faisant, elle fonde la dimension *véridique* et *morale* d'un art qui risquait d'être réduit à un pur divertissement sans conséquence ou à un agrément sensible. Ce paradigme autorise à penser la musique, et principalement l'opéra, comme un

²⁹¹ Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, op. cit., p. 268.

²⁹² *Ibid.*, p. 279.

²⁹³ *Ibid.*, p. 277.

²⁹⁴ Voir aussi Dubos : « Ce que l'art du musicien ajoute à l'art du poète supplée en quelque façon à la vraisemblance, laquelle manque dans ce spectacle » (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit., p. 475-76).

²⁹⁵ Charles Batteux, op. cit., p. 268.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 357.

instrument de connaissance morale – une dimension qui sera perdue dans le formalisme ultérieur. Cette stratégie est encore tout à fait patente dans le *Neveu de Rameau* (vers 1770) :

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 beau²⁹⁷.

Le lien est ici établi entre la *vérité* du chant, sa beauté, et la congruence des tons musicaux avec les tons oratoires. On peut se demander si la polysémie du mot « ton », désigne indifféremment l'intervalle harmonique et le caractère (éthos) du discours ne joue pas en faveur de cette assimilation. Tout le nouage de la question musicale à la question morale repose, dans le dialogue de Diderot, sur la syllepse sur le mot « ton ». « Je rêve à l'inégalité de votre ton, tantôt haut, tantôt bas »²⁹⁸, dit le philosophe à Jean-François Rameau. L'« inégalité de ton » de Rameau désigne en même temps son talent de chanteur et sa versatilité morale²⁹⁹. De manière générale, au XVIIIème siècle, l'expression musicale est systématiquement traduite, comprise et analysée dans les termes de la rhétorique. Il faudra par exemple attendre le XIXème siècle pour voir la notion de « forme musicale » remplacer celle de « dispositio » qui était jusqu'alors le « seul outil conceptuel pour aborder le déroulement de la musique dans le temps (la succession des motifs, les principes de répétition, l'équilibrage des parties du discours)³⁰⁰ ».

²⁹⁷ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 158.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 54.

²⁹⁹ Autre polysémie signifiante, celle du mot « chant », enregistrée par Rousseau dans son *Dictionnaire*, où ce mot désigne en même temps le chant vocal (« sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés et agréables ») et plus généralement la ligne mélodique (« la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée et de la succession des sons ») : (Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin, Peter Lang, Bern, 2008, article « Chant », pp. 181-183. Voir aussi la définition que Batteux donne de la musique : « La musique proprement dite, se réduit au seul chant ; c'est la science des sons ». Charles Batteux, *op. cit.*, p. 334). La domination du modèle vocal est inscrite au cœur du langage technique de la musique. Le mot « Chant » ne cessera de désigner « mélodie » par métonymie qu'à partir du moment où la musique instrumentale cessera d'être pensée sur le modèle de la musique vocale.

³⁰⁰ Violaine Anger, *Le sens de la musique*, Paris, Rue d'Ulm, 2005, t. II. p. 19.

Duclos critique de Dubos : la déclamation irréductible au chant.

L'homologie des effets de sens de la déclamation et de la mélodie serait bientôt radicalement questionnée dans un texte qui, malgré sa publication dans *l'Encyclopédie*, passa relativement inaperçu. En 1747, alors que les *Réflexions critiques* ont déjà fait l'objet de plusieurs rééditions, Charles Duclos reprend la question de la notation musicale de la déclamation des anciens dans un mémoire rendu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres intitulé *De l'art de partager l'action théâtrale, qu'on prétend avoir été en usage chez les Romains* (tiré des registres de 1747-48). Reproduit à l'article *Déclamation des anciens* de l'Encyclopédie (paru en 1754 dans le tome IV), ce texte analytique et concis s'en prend aux thèses de Dubos qui, selon Duclos, « a traité cette question avec plus d'étendue que de précision ». Plus généralement, il s'en prend à :

« L'opinion commune de ceux qui ont parlé de la *déclamation*, [qui] suppose que ses inflexions sont du genre des intonations musicales, dans lesquelles la voix procède dans des intervalles harmoniques, et qu'il est très-possible de les exprimer par les notes ordinaires de la musique, dont il faudrait tout au plus changer la valeur, mais dont on conserverait la proportion et le rapport »³⁰¹.

Selon Duclos, on peut considérer la voix selon quatre points de vue, du plus simple au plus composé :

- 1°. Comme un simple son, tel que le cri des enfants.
- 2°. Comme un son articulé, tel qu'il est dans la parole.
- 3°. Dans le chant, qui ajoute à la parole la modulation & la variété des tons.
- 4°. Dans la *déclamation*, qui paraît dépendre d'une nouvelle modification dans le son & dans la substance même de la voix ; modification différente de celle du chant & de celle de la parole, puisqu'elle peut s'unir à l'une & à l'autre, ou en être retranchée³⁰².

Duclos adopte plusieurs stratégies argumentatives pour déconstruire l'assimilation des inflexions oratoires aux intonations musicales. Il s'emploie dans un premier temps à montrer « en quoi

³⁰¹ *ENC*, art. « Déclamation des anciens », t. 4, p. 688.

³⁰² *Ibid.*, repris par Rousseau à l'article « voix », p. 755. OC, p. 148.

consiste la différence qui se trouve entre la parole simple et la voix de chant ? »³⁰³. Ce faisant, il commence par écarter les deux critères qu'avait proposés Dubos : celui de la quantité d'air expulsé et celui de la hauteur des variations tonales :

« Celle-ci (la modification spécifique du chant) dépend de quelque chose de différent du plus ou du moins de vitesse, et du plus ou du moins de force de l'air qui sort de la glotte et passe par la bouche. On ne doit pas non plus confondre la voix de chant avec le plus ou le moins d'élévation des tons, puisque cette variété se remarque dans les accents de la prononciation du discours ordinaire »³⁰⁴.

Un autre critère, retenu notamment par Aristoxène, pourrait être la manière dont la voix chantée parcourt les intervalles, c'est-à-dire par « saut » et en s'arrêtant sur les tons fixes, tandis que la prononciation simple passe d'un ton à l'autre de manière continue et sans se fixer à certaines hauteurs déterminées. Duclos soutient que cette explication est nécessaire mais insuffisante, en alléguant qu'il existe une manière de déclamer, encore très différente du chant, qui procède également par sauts tout en s'arrêtant sur les tons. Pour Duclos, le critère discriminant est d'abord d'ordre physiologique. Il concerne la position du larynx dans chacune des voix : le chant implique la vibration de tout le larynx « suspendu sur ses attaches » tandis que dans la voix parlée le larynx est « assis et en repos sur ses attaches »³⁰⁵. En s'appuyant sur les recherches de Denis Dodart, Duclos procède à une distribution anatomique des fonctions expressives : qu'on parle ou qu'on chante, le « son » et le « ton » sont produits par la glotte ; mais la modification qui caractérise la seule voix chantée est attribuée à cette « ondulation du larynx » qui n'a pas lieu dans la simple parole – ondulation qui affecte la « totalité de la voix » et la « substance même du son » (c'est-à-dire : le timbre et non le ton). Cette séparation des fonctions organiques permet d'expliquer qu'on puisse avoir une voix magnifique et peu expressive, ou inversement une voix sans beauté quoique

³⁰³ *Ibid.*, p. 688.

³⁰⁴ *Ibid.*, pp. 687-688.

³⁰⁵ « M. Dodart, en continuant ses recherches, découvrit que dans la voix de chant il y a de plus que dans celle de la parole, un mouvement de tout le larynx, c'est-à-dire de cette partie de la trachée artère qui forme comme un nouveau canal qui se termine à la glotte, qui en enveloppe et qui en soutient les muscles. La différence entre les deux voix vient donc de celle qu'il y a entre le larynx assis et en repos sur ses attaches dans la parole, et ce même larynx suspendu sur ses attaches, en action et mu par un balancement de haut en bas de bas en haut. Ce balancement peut se comparer au mouvement des oiseaux qui planent, ou des poissons qui se soutiennent à la même place contre le fil de l'eau. Quoique les ailes des uns et les nageoires des autres paraissent immobiles à l'œil, elles font de continuelles vibrations, mais si courtes et si promptes qu'elles sont imperceptibles » (*Ibid.*, p. 689).

fort expressive. L'argument physiologique prépare ainsi la distinction d'ordre esthétique entre le chant et la déclamation.

En quoi le chant diffère-t-il de la déclamation ? La déclamation théâtrale, précise Duclos, est une imitation de la déclamation naturelle, définie comme « une affection ou modification que la voix reçoit, lorsque nous sommes émus de quelque passion, et qui annonce cette émotion à ceux qui nous écoutent »³⁰⁶. Or, selon Duclos, cette déclamation naturelle n'a ni « tons fixes », ni « marche déterminée ». L'argument décisif est cette fois emprunté à l'expérience esthétique :

« Si [la déclamation naturelle] consistait dans des intonations musicales et harmoniques, elle serait fixée et déterminée par le chant même du récitatif. Cependant l'expérience nous montre que de deux acteurs qui chantent ces mêmes morceaux avec la même justesse, l'un nous laisse froids et tranquilles, tandis que l'autre avec une voix moins belle et moins sonore nous émeut et nous transporte : les exemples n'en sont pas rares »³⁰⁷.

S'il suffisait de s'astreindre à une progression mélodique déterminée pour déclamer correctement, s'il suffisait de chanter juste pour parler vrai, la déclamation se réduirait à une technique³⁰⁸. Rappelons que l'objectif de Dubos était précisément de montrer qu'il n'y avait pas d'« arbitraire » dans la déclamation des anciens. Si l'art de noter la déclamation s'était perdu chez les modernes, Dubos faisait valoir l'opinion de musiciens de sa connaissance, qui l'avaient assuré de la possibilité de remédier à cette situation. Sa conception des arts de la parole était traversée par un idéal de précision technique et scientifique : traiter *scientifiquement* les variations accentuelles, inscrire la déclamation naturelle dans les rapports calculables d'une acoustique. Mais l'art de déclamer, rétorque Duclos, n'est pas une simple technique. Le chant lui-même, pour être vrai, demande un supplément d'expression qu'aucune règle harmonique n'épuise, et qui ne dépend pas non plus des propriétés organiques :

« Si les inflexions expressives de la déclamation *ne sont pas les mêmes que les intonations harmoniques du chant* ; si elles ne consistent ni dans l'élévation, ni dans l'abaissement de la voix, ni dans son renflement et sa diminution, ni dans sa lenteur et sa rapidité, non plus que

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 687.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 688.

³⁰⁸ Voir Rousseau : « Il faut des Fel et des Jeliotte pour chanter la Musique Française, mais toute voix est bonne pour l'italienne, parce que les beautés du chant italien sont dans la musique même, au lieu que celles du chant français, s'il en a, ne sont que dans l'art du chanteur » (*Lettre sur la musique française*, OC, V, p. 302).

dans les repos et dans les silences ; enfin si la déclamation ne résulte pas de l'assemblage de toutes ces choses, quoique la plupart l'accompagnent, il faut donc que cette expression dépende de quelque autre chose, *qui affectant le son même de la voix*, la met en état d'émouvoir et de transporter notre âme³⁰⁹ ».

Qu'est-ce donc que ce supplément d'expression, cette « langue universelle » que constitue la *déclamation naturelle*, si elle n'est pas réductible aux calculs harmoniques ? Même si Duclos n'a pas d'explication technique à proposer d'un effet de sens dont seule l'expérience témoigne, il ne renonce pas à la possibilité d'en « découvrir le mécanisme ». L'analyse physique demeure l'horizon d'explication d'un phénomène qui est « sensible », bien qu'il ne soit pas « appréciable³¹⁰ ». Les intervalles de la voix parlée sont *sensibles*, mais ils ne sont pas *appréciables*, autrement dit, les différences qu'ils expriment sont immédiatement perceptibles (comme les intervalles musicaux), mais ils ne se distribuent sur aucune échelle qui permettrait de les comparer systématiquement les unes aux autres et de régler méthodiquement leur production. En somme, dans la déclamation naturelle, on perçoit des différences, mais on ne perçoit pas les différences entre ces différences (ou on ne perçoit pas ces différences sur fond d'un système de différenciations qui permettrait d'en régler la production pour obtenir, de façon méthodique, telle signification). Ce n'est pas leur proportion par rapport à un cadre de différences plus général qui leur procure un sens, mais la différence en elle-même.

Duclos passe enfin à la question de la *notation* musicale de la déclamation proprement dite. Contre sa possibilité, il fait valoir l'*incommensurabilité* des modifications qui affectent la voix du discours, confirmée elle-même par l'échec alloué d'un musicien chinois du nom d'Arcadio Hoangh à déterminer le degré des intonations de sa langue, fût-ce à partir de l'heptaméride ou quarante-neuvième de ton défini par Joseph Sauveur.

« Elle [la voix du discours] marche continuellement dans des intervalles incommensurables, et presque toujours hors des modes harmoniques »³¹¹.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 689.

³¹⁰ « On doit faire une grande distinction entre des changements d'inflexions sensibles, et des changements appréciables. Tout ce qui est sensible n'est pas appréciable, et il n'y a que les tons fixes et déterminés qui puissent avoir leurs signes : tels sont les tons harmoniques ; telle est à l'égard du son simple l'articulation de la parole » (*Ibid.*).

³¹¹ *Ibid.*

Si la déclamation pouvait être notée, ajoute Duclos, le nombre des signes nécessaires à cette langue devrait être « infini »³¹². La question de la déclamation notée rejoint ici la question de ce qu'institue un signe. La langue, pour Duclos, est un système *fini* ; le signe institue une limite définie. Or l'accent oratoire relève de l'indéfini dans l'expression. Il n'est donc susceptible d'aucune notation instituante, mais peut pallier l'indigence d'une expression par signes arbitraires. Tel n'est pas le cas de la *prononciation*, qui est affaire de convention, et peut donc faire l'objet d'une notation. Selon Duclos, « Ce sont ces notes de la prononciation dont parlent les grammairiens des siècles postérieurs [notamment les accents grecs], qu'on a prises pour celles de la déclamation³¹³ ».

Le mémoire de Duclos doit être compté parmi les pièces à conviction du dossier contre le projet phonoscopique, contre l'assimilation de l'instrumental au vocal et du musical au rhétorique. Il est à porter au compte de ce que John Neubauer a appelé l' « émancipation de la musique par rapport au langage »³¹⁴. Chabanon ne s'y trompera pas qui, lorsqu'il voudra montrer que non-seulement « le chant n'est pas une imitation de la parole » mais encore que « l'un subsiste indépendamment de l'autre », avancera qu'on ne peut pas *calculer* les inflexions de la voix³¹⁵. L'argumentation de Duclos met en péril à la fois l'un des principaux schémas d'explication du *sens* musical de son époque, et toute l'esthétique du discours chanté telle qu'elle s'exprime encore dans le *Neveu de Rameau* :

« Écoutez ce chant, écoutez son accompagnement, et dites-moi après quelle différence existe entre la voix d'un mourant et l'expression de cet air ? *vous verrez que la ligne de la mélodie musicale est ici absolument identifiée avec celle de l'accent naturel* »³¹⁶.

Pour Duclos, la poétique musicale d'un Diderot qui, à travers Jean-François Rameau, préconisera encore un chant capable de « couper » la déclamation « en un plus grand nombre de points »³¹⁷ est non-seulement absurde, mais contreproductive.

« Je ne prétends pas qu'il ne puisse quelquefois se trouver dans une déclamation chantante et *vicieuse*, et peut-être même dans le discours ordinaire, quelques inflexions qui seraient

³¹² *Ibid.*, p. 690.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ John Neubauer, *op. cit.*

³¹⁵ Michel Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, [1785], rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 73-74.

³¹⁶ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 179 (je souligne).

³¹⁷ *Ibid.*, p. 158.

des tons harmoniques ; mais ce sont des inflexions rares, qui ne rendraient pas la continuité du discours susceptible d'être noté »³¹⁸.

S'il y a quelquefois congruence entre les tons musicaux et les tons oratoires dans le discours ordinaire, elle est purement accidentelle, et relève d'une déclamation « viciée ». A tout prendre, la poétique du *Neveu* devrait plutôt conduire à de hideuses infractions contre le naturel de l'expression³¹⁹.

La question de la notation musicale de la déclamation serait bientôt reprise et approfondie dans une perspective sensiblement différente par Condillac. Afin de préciser le contexte dans lequel Condillac prend position, nous allons désormais nous pencher sur la contribution unique de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* au problème du rapport entre musique et langage.

³¹⁸ ENC, art. « Déclamation des anciens », t. 4, p. 689.

³¹⁹ Il est plus que probable que Diderot avait connaissance des thèses de Duclos lorsqu'il écrivit le *Neveu de Rameau*, puisqu'elles ont été publiées dans l'*Encyclopédie*. Plusieurs hypothèses sont alors envisageables pour expliquer la reprise de thèses réfutées par Duclos. Il est possible que Diderot n'adhère tout simplement pas à la démonstration de Duclos (mais qu'il s'en tienne plutôt aux conclusions de Rousseau en la matière). Il est également possible que l'identification spontanée des tons harmoniques aux tons oratoires soit un effet d'époque auquel Diderot succombe, malgré sa connaissance des réfutations de Duclos. Il est enfin possible (c'est l'hypothèse que nous retenons) que la théorie de l'imitation défendue par le *Neveu*, qui repose sur cette identification appartenant à l'ère du temps, ait été *nécessaire* à Diderot pour nouer dans le dialogue la question morale à la question esthétique, auquel cas elle n'y remplirait pas tant une fonction scientifique qu'une fonction poétique ou heuristique.

Chapitre 5 - Voix et musique dans l'Essai sur l'origine des connaissances humaines : les sémiotiques croisées

Le primat historique : la musique est-elle née de la parole ?

« La déclamation naturelle donna naissance à la musique, la musique à la poésie, la musique et la poésie à leur tour firent un art de la déclamation ».

Jean-François MARMONTEL, « Déclamation théâtrale », *Encyclopédie*, Vol. 4, p. 680.

A- Le statut de la musique dans l'anthropologie linguistique

L'anthropologie historique de la musique.

L'une des principales tendances philosophiques du XVIIIème siècle consiste à faire la genèse des phénomènes humains³²⁰. Au lieu de se donner le langage, les passions, les arts, les mœurs, les sociétés, comme des faits constitués, les philosophes s'interrogent sur le processus de leur apparition dans l'histoire humaine. La musique n'échappe pas à ce mouvement. Les explications mythologiques ou bibliques de son apparition, encore largement relatées dans un ouvrage comme *l'Histoire de la musique et de ses effets*³²¹ de Bourdelot (1715) laissent place, en particulier chez

³²⁰ Ernst Cassirer définit de manière générale la pensée des Lumières à partir de ce trait : « Seule la genèse de l'esprit humain peut apporter une solution vraiment satisfaisante au problème de sa nature ». Ernst Cassirer, *La philosophie des Lumières*, Paris, Agora, 1990, p. 146.

³²¹ Philippe Vendrix identifie ce texte publié en 1715 par Jacques Bonnet-Bourdelot comme le premier ouvrage d'histoire de la musique, un genre appelé à se développer dans la France des Lumières. Il s'agit d'une compilation hétéroclite de récits empruntés aux traditions juive, grecque, chinoise, gauloise, égyptienne, où « l'emprise de la mythistoire côtoie la prise de conscience de civilisations extérieures à la chrétienté ». Philippe Vendrix, *Aux origines*

Condillac ou Rousseau, à des explications génétiques. On s’y interroge sur les conditions historiques de l’apparition et des progrès de la musique, sur son origine naturelle ou artificielle et sur les fonctions qu’elle dut remplir dans les premières sociétés humaines. Abandonnant progressivement la référence aux pouvoirs instituants du créateur, on cherche à comprendre les effets actuels de la musique en fonction d’une évolution historique des signes, à montrer comment l’histoire des langues et des passions a irrémédiablement teinté affectivement certaines configurations sonores et surdéterminé l’expérience musicale des contemporains. Une anthropologie historique de la musique tend ainsi à remplacer l’ancienne anthropologie musicale de la créature.

C’est ce mouvement de pensée que nous étudierons successivement, dans les deux prochains chapitres, chez Condillac et Rousseau. En dépit de différences importantes sur lesquelles nous allons nous pencher, plusieurs caractéristiques rassemblent leurs théories. D’abord, les deux philosophes accordent un primat à la musique vocale sur l’instrumentale, et considèrent l’art musical comme un sous-produit historique de l’expression vocale primitive. Aussi faut-il comprendre les effets actuels de la musique à partir de l’origine vocale de cet art. Toute musique signifie et émeut par affinité avec les expressions naturelles de la voix, dont elle forme un prolongement. Néanmoins, en dépit de ce primat reconnu à l’expression vocale, les deux penseurs sont particulièrement sensibles à l’autonomisation de la musique par rapport à la langue – un phénomène qu’ils condamnent tout en cherchant à l’expliquer. La démonstration de l’*origine commune* de la parole et de la musique peut d’ailleurs être considérée comme une réaction devant la prise de conscience de l’*écart croissant* qui les sépare, en particulier dans l’opéra ramiste. On le sait désormais : dans l’objet complexe que constitue la *Tragédie en musique* ramiste, contrairement à ce qui se produit chez Lully, la musique n’est pas un simple appendice de la parole déclamée : elle se déploie selon une logique autonome et parallèle à celle du discours.

Le problème de l’origine des langues dans l’Essai.

d’une discipline historique : La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles, Presses universitaires de Liège, Liège, 1993, p. 171.

La réflexion de Condillac sur la musique s'inscrit dans un propos plus large sur l'accession de l'être humain au langage et à la connaissance. Pour Condillac, contrairement à Locke, la faculté de réfléchir, c'est-à-dire celle de porter son attention sur les objets et d'y exercer les opérations de l'entendement, n'est pas donnée initialement. L'Essai prend au sérieux une question que Locke n'a pas examinée qui influencera toute la pensée des Lumières, et notamment Rousseau : par quel processus la perception animale s'écarte-t-elle de la perception immédiate pour la réfléchir et la travailler ? Comment le sujet en vient-il à pouvoir « s'écarter de la perception présente pour viser un autre objet, auquel il peut la comparer et qu'il peut même saisir avec une certaine généralité dans la mémoire³²² ». La réponse esquissée par Condillac procède d'une théorie du signe. Marquant encore une fois sa différence avec Locke, Condillac pose que la maîtrise des signes d'institution est une condition préalable à l'exercice de la réflexion³²³. Ce sont les signes d'institution qui rendent possible l'exercice de la réflexion, parce qu'ils libèrent l'imagination et la mémoire de l'esclavage des objets.

« Je distingue trois sortes de signes. 1°. Les signes accidentels, ou les objets que quelques circonstances particulières ont liés avec quelques-unes de nos idées, en sorte qu'ils sont propres à les réveiller. 2°. Les signes naturels, ou les cris que la nature a établis pour les sentiments de joie, de crainte, de douleur, etc. 3°. Les signes d'institution, ou ceux que nous avons-nous-mêmes choisis, et qui n'ont qu'un rapport arbitraire avec nos idées³²⁴ ».

Avant d'avoir l'usage des signes d'institution, l'imagination et la réminiscence ne s'exercent qu'à la faveur des circonstances (= des signes accidentels) : on n'est pas maître de produire les images des choses absentes à son gré, tant qu'une circonstance extérieure ne vient pas actualiser la liaison. L'animal est ainsi rivé aux impressions présentes, qui sont liées entre elles, mais il n'a pas de mémoire, au sens proprement humain du terme. L'entendement n'a pas la maîtrise de ses propres opérations, c'est-à-dire des liaisons qui se forment entre ses perceptions.

« Mais aussitôt qu'un homme commence à attacher des idées à des signes qu'il a lui-même choisis, on voit se former en lui la mémoire. Celle-ci acquise, il commence à disposer par

³²² André Charrak, *Empirisme et métaphysique : l'Essai sur l'origine des connaissances humaines de Condillac*, Paris, VRIN, 2003, p. 63.

³²³ Locke leur assigne un rôle essentiel dans la structuration des connaissances et dans la formation des idées générales, mais Condillac montre qu'ils doivent intervenir au niveau de la formation des idées complexes, c'est-à-dire des idées qui procèdent d'une liaison entre sensations.

³²⁴ E. B. de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, op. cit., I, ii, 4, § 35, p. 100.

lui-même de son imagination et à lui donner un nouvel exercice ; car, par le secours des signes qu'il peut rappeler à son gré, il réveille, ou du moins il peut réveiller souvent les idées qui y sont liées. Dans la suite, il acquerra d'autant plus d'empire sur son imagination, qu'il inventera davantage de signes, parce qu'il se procurera un plus grand nombre de moyens pour l'exercer³²⁵ ».

La formation des signes et l'exercice de la réflexion se conditionnent et se fortifient mutuellement. Cela établi, Condillac se trouve devant un problème de circularité³²⁶. Si la maîtrise des signes conditionne la réflexion, comment expliquer la formation des premiers signes d'institution sans présupposer la faculté de réfléchir ? La formation d'un seul signe arbitraire suffit pour enclencher le processus³²⁷, mais où trouver ce signe ?

L'origine quasi-musicale des langues et l'hypothèse continuiste.

La solution retenue dans l'*Essai* peut être qualifiée d'hypothèse continuiste. Dans la section intitulée *De l'Origine et des progrès du langage*, Condillac fait l'hypothèse d'une transformation progressive des signes naturels en signes d'institution. La répétition des mêmes cris et des mêmes gestes dans les mêmes circonstances conduit les premiers êtres humains à associer ces sons aux perceptions qui y sont liées avec constance, et à les employer comme signes de ces mêmes perceptions - à « faire, avec réflexion, ce qu'ils n'avaient fait que par instinct »³²⁸. L'accession de l'animal humain à la fonction signifiante passe donc d'abord par cette instrumentalisation du signe vocal naturel qui dès lors, ne manifeste plus seulement, mais signifie sa cause, et peut donc servir de « modèle » à d'autres signes d'institution, comme ceux du « langage d'action ».

Condillac imagine donc une humanité primitive communiquant par signes vocaux grossiers forgés sur le modèle des cris naturels (ces modifications de voix acquièrent une fonction signifiante

³²⁵ *Ibid.*, I, ii, 4, § 46, p. 105.

³²⁶ Souligné par l'auteur au § 49, p. 107.

³²⁷ « C'est assez d'un seul signe arbitraire pour pouvoir réveiller de soi-même une idée ; et c'est là certainement le premier et le moindre degré de la mémoire et de la puissance qu'on peut acquérir sur son imagination » (§ 49, p. 106).

³²⁸ *Ibid.*, p. 196-197.

autonome par rapport à la fonction instituée de nature³²⁹) mais aussi par des gestes institués, jusqu'à ce que l'organe vocal acquière une souplesse suffisante pour supplanter le langage d'action.

L'expression verbale ne peut en effet remplacer l'expression gestuelle qu'à condition que l'organe se délie et se rende capable de varier davantage les sons. « Pour tenir la place des mouvements violents du corps, la voix s'éleva et s'abaissa par des *intervalles forts sensibles*³³⁰ ». Dans cette sémiotique complexe, qu'on retrouvera dans le *Neveu de Rameau*, l'expression vocale assure la relève d'une gestuelle dont elle tient lieu, seulement parce qu'elle en a acquis la précision et la force. « Il est naturel à la voix de varier ses inflexions, à proportion que les gestes le sont davantage ». La simplicité des premiers hommes et le petit nombre de signes radicaux dont ils disposent les conduit à s'exprimer au moyen non seulement d' « inflexions violentes », mais aussi d' « intervalles très marqués³³¹ ». « Ah », par exemple, selon la manière dont il est prononcé, exprime l'admiration, la douleur, le plaisir, la tristesse, la joie, la crainte, le dégoût et presque tous les sentiments de l'âme », note Condillac.

Dans *Music and the Origins of Language*, Downing A. Thomas estime que l'expérience fictive des premières langues proposée par Condillac prend son modèle dans une scène d'opéra³³². On pourrait ajouter : une scène d'opéra *Italien*, au parti duquel les philosophes se rangeront bientôt³³³, et où l'expression passe moins par l'imitation des signes « arbitraires » du langage policé que par celle des signes « naturels » de la passion – « des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations »³³⁴, dira le *Neveu de Rameau*. Les fictions théoriques qui permettent respectivement à Condillac et Rousseau, dans *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines* et dans *l'Essai sur l'origine des langues*, de rendre compte de l'origine de la parole humaine, nous renseignent sur leurs esthétiques musicales respectives. Autant, chez

³²⁹Tel n'est pas seulement le cas dans les premières langues, mais aussi dans les langues modernes, malgré un affaiblissement global de leur accentuation. Dans la langue chinoise telle que Condillac la comprend, les intonations n'ont plus une simple fonction de recours contre l'équivoque lexicale, mais elles font figure d'instrument essentiel pour exprimer des idées distinctes.

³³⁰ *Ibid.*, p. 202.

³³¹ *Ibid.*, p. 203.

³³² Downing A. Thomas, *Music and the origins of language, Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge university press, 1995, p. 136.

³³³ Notamment Diderot, Grimm et Rousseau. La *Querelle des Bouffons* a lieu en 1753, mais on oppose déjà depuis longtemps les styles d'opéra Italien et Français. Voir Jean-Louis Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704. (Repris dans Laura Naudeix (éd.), *La première querelle de la musique italienne*, Paris, Classiques Garnier, 2018).

³³⁴ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 170.

ces deux auteurs, l'esthétique musicale est indissociable d'une anthropologie, autant leur anthropologie semble emprunter à des modèles musicaux. La poétique de l'opéra centrée sur l'imitation musicale de la parole vive, est désormais solidaire d'une anthropologie linguistique d'inspiration musicale.

L'idée d'une langue primitive du geste et des sons inarticulés est un lieu commun de la sémiotique des Lumières. « La nature a assigné un geste particulier à chaque passion, à chaque sentiment. Chaque passion a de même un ton particulier et une expression particulière sur le visage³³⁵ », dit Dubos. « Le chant et la danse furent les premières expressions des sentiments³³⁶ », note également Batteux. Pour Dubos, référence explicite de *l'Essai*, « le signe qui tient de la nature même une partie de sa force et de sa signification est plus puissant et agit plus efficacement sur nous, que le signe qui doit au caprice de l'instituteur toute son énergie³³⁷ ». On l'a vu, les philosophes font appel à la sémiotique du signe naturel, lorsqu'il s'agit de fonder les propriétés expressives de la musique comme *imitation* de cette langue naturelle des passions. Pour Batteux, « les gestes et les tons sont comme le dictionnaire de la simple nature ; ils contiennent une langue que nous savons en naissant³³⁸ ». La théorie condillacienne du passage à l'émission *réfléchie* et *active* des signes naturels dans les premières langues est largement inspirée de la poétique de l'imitation des accents de la passion dans le chant lyrique.

B- La contribution condillacienne au problème de la notation de la déclamation

Langue primitive accentuée, chant, déclamation : intervalle sensible et intervalle appréciable.

Il convient néanmoins d'être attentif à la distinction que Condillac souhaite maintenir entre le premier langage et le chant proprement dit. Cette différence porte sur les intervalles seulement

³³⁵ J. B. Dubos, *op. cit.*, p. 412.

³³⁶ Charles Batteux, *op. cit.*, p. 69.

³³⁷ J. B. Dubos, *op. cit.*, p. 322-323.

³³⁸ Charles Batteux, *op. cit.*, p. 264. Batteux associe leur apprentissage naturel, comme Condillac, à l'expression primaire des besoins et à la « conservation de notre être », tandis que Rousseau attribuera plutôt l'invention des premières langues au besoin d'exprimer les passions.

sensibles des premières langues, par opposition aux intervalles *appréciables* du chant proprement dit.

« Il ne suffit point, pour un chant, que les sons s’y succèdent par des degrés très distincts ; il faut encore que qu’ils soient assez soutenus pour faire entendre leurs harmoniques, et que les intervalles en soient *appréciables*. Dans l’origine des langues, la manière de prononcer admettait donc des inflexions de voix si distinctes, qu’un musicien eût pu la noter, en ne faisant que de légers changements ; ainsi je dirai qu’elle *participait* du chant³³⁹ ».

Dans le *Traité des sensations* (1754), Condillac, en s’appuyant sur les thèses développées par Rameau dans la *Génération harmonique*, distingue très clairement entre le *son* qui, en tant que structure harmonique, est « appréciable », et le *bruit* qui relève d’une impression confuse :

« Les corps font sur l’oreille deux sortes de sensations : l’une est le son proprement dit, l’autre est le bruit. L’oreille est organisée pour saisir un rapport déterminé entre un son et un son ; mais elle ne peut saisir entre un bruit et un bruit, qu’un rapport vague³⁴⁰ ».

Les inflexions du premier langage n’obéissaient donc qu’à une série de rapports relativement indéterminés et vagues, quoique « fort sensibles », tandis que les inflexions du chant proprement dit s’inscrivent dans un système de relations harmoniques déterminées, de différences identifiables.

Cette distinction essentielle (ramiste) entre les intervalles *appréciables* et les intervalles *sensibles* permet à Condillac de marquer une différence de nature (et non plus de simple degré) entre le chant musical proprement dit et : i) les premières langues accentuées ii) la déclamation des modernes. Condillac saisit en effet l’occasion de cette discussion pour prendre position, et à son avis régler définitivement, le débat sur la notation musicale de la déclamation des anciens et des modernes.

Sa position peut être ainsi résumée : la déclamation des anciens était nécessairement un vrai chant, si elle était notée ; celle des modernes étant foncièrement distincte du chant, car inappréciable, elle ne peut faire l’objet d’aucune notation.

³³⁹ *Ibid.*, p. 204.

³⁴⁰ E. B. de Condillac, *Traité des sensations, Augmenté de l’EXTRAIT RAISONNÉ du Traité des sensations. Tiré des Œuvres de Condillac, revues et corrigées par l’auteur*, Paris, Ch. Houel, Imprimeur, 1798 / Paris, Arthème Fayard, 1984, I, viii.

La déclamation des anciens était un vrai chant

Dubos, dès lors qu'il a admis que les anciens *notaient* leur déclamation, a eu tort de vouloir la distinguer du chant moderne ; Condillac considère au contraire qu'elle n'a pu être qu'un « vrai chant », dans la mesure, précisément, où il tient pour établi qu'elle fut notée.

« Cette conséquence sera évidente à tous ceux qui auront quelque connaissance des principes de l'harmonie. Ils n'ignorent pas 1. Qu'on ne peut noter un son, qu'autant qu'on a pu l'apprécier ; 2. Qu'en harmonie, rien n'est appréciable que par la résonance des corps sonores ; 3. Enfin, que cette résonance ne donne d'autres sons, ni d'autres intervalles, que ceux qui entrent dans le chant³⁴¹ ».

Avec Duclos, Condillac partage au moins deux constats : on ne peut noter que les sons « appréciables » (\neq « sensibles ») ; les sons qui interviennent dans un *vrai chant* sont tous appréciables. Condillac et Duclos reprochent tous deux à Dubos d'avoir ignoré cette donnée mise au jour par Rameau, et s'accordent pour dire qu'une déclamation notée est chose impossible, si l'on prend le mot « déclamation » en son sens moderne. Pourtant, cette considération d'ordre *logique* les conduit à des conclusions *historiques* opposées sur la déclamation des anciens. Pour Duclos, qui prend le mot « déclamation » dans son sens moderne, elle n'a pas pu être notée par les anciens : le système de notation des accents oratoires est une pure invention des commentateurs qui ont pris les accents de la prononciation pour ceux de la déclamation. Condillac, qui tient pour concluante la démonstration de l'existence *historique* de ce système de notation (le § 16 de la seconde partie de *l'Essai* renvoie sur ce point à la troisième partie des *Réflexions critiques*), en déduit implacablement que la déclamation des anciens était une véritable « déclamation chantante »³⁴², écartant ainsi toutes les nuances historiques et les différences introduites par Dubos entre « vrai chant » et déclamation notée, qui impliquent selon lui contradiction.

Condillac et Duclos s'en prennent par ailleurs aux thèses de Dubos pour faire valoir des conceptions opposées du rapport entre musique et parole³⁴³. Duclos reproche à Dubos de méconnaître les propriétés expressives de la déclamation en la réduisant aux propriétés harmoniques du chant : sa

³⁴¹ *Ibid.*, p. 205-206

³⁴² *Essai sur l'origine des connaissances humaines, op. cit.*, p. 206.

³⁴³ Il est très improbable que Condillac et Duclos aient eu connaissance de leurs thèses respectives avant publication. Le *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale* paraît en 1747, un an après *l'Essai*, auquel il ne fait pas référence.

réfutation, qui anticipe les thèses de Chabanon sur l'autonomie du chant par rapport à la parole, remet profondément en cause, quoiqu'implicitement, les théories classiques de l'imitation ; Condillac reproche au contraire à Dubos de méconnaître l'identité entre la déclamation des anciens et le « vrai chant » ou le chant « proprement dit » : sa réfutation est en pleine cohérence avec la poétique classique de l'opéra³⁴⁴ et la théorie de l'imitation musicale des accents de la passion³⁴⁵.

La déclamation des modernes ne peut pas être notée

La théorie de la *Génération harmonique* de Rameau (1737) est mobilisée par Condillac pour montrer qu'il est impossible de noter, c'est-à-dire d'apprécier, la déclamation des modernes. « Si ce savant abbé avait pu connaître les principes de la génération harmonique, il aurait vu qu'une simple déclamation notée est une chose démontrée impossible³⁴⁶ » :

« Il est démontré dans la *Génération harmonique*, 1. Qu'on ne peut apprécier un son, qu'autant qu'il est assez soutenu pour faire entendre ses harmoniques ; 2. Que la voix ne peut entonner plusieurs sons de suite, faisant entre eux des intervalles déterminés, si elle n'est guidée par une basse fondamentale ; 3. Qu'il n'y a point de basse fondamentale qui puisse donner une succession par quart de tons. Or, dans notre déclamation, les sons, pour la plupart, sont fort peu soutenus, et s'y succèdent par quart de tons, ou même par intervalles moindres. Le projet de la noter est donc impraticable³⁴⁷ ».

L'argument de Condillac peut être ainsi résumé : pour être susceptible d'une notation, la voix déclamée devrait distribuer ses inflexions sur une échelle appréciable et régulière (fût-elle formée de quarts de tons, comme l'a suggéré Dubos) ; pour que ce soit le cas, la voix devrait produire ses modifications à partir d'un point de repère stable, d'une basse fondamentale ; or, les propriétés des

³⁴⁴ « Ne comprenant pas que les Anciens eussent pu introduire sur leurs théâtres, comme l'usage le plus naturel, une musique semblable à celle de nos opéras, il [Dubos] a pris le parti de dire que ce n'était point une musique, mais seulement une simple déclamation notée » (p. 209, je souligne).

³⁴⁵ « En effet, quel est le son le plus propre à rendre un sentiment de l'âme ? C'est d'abord celui qui imite le cri qui en est le signe naturel, il est commun à la déclamation et à la musique » (p. 240).

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 209.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 212.

résonance du corps sonore ne permettent pas de générer une échelle par quarts de tons, mais seulement l'échelle diatonique actuelle. Les demi-tons sont les plus petites unités appréciables en vertu des lois de résonance du corps sonore. La déclamation des modernes, contrairement à celle des anciens, est donc *hors du système musical*, tout comme l'était la déclamation naturelle des premiers locuteurs.

La déclamation peut néanmoins être « fixée » par le chant

La *déclamation*, chez les anciens, s'identifiait au chant, ce qui n'est plus le cas chez les modernes. A l'âge classique, on dit d'un comédien qu'il « chante » pour dire qu'il surjoue, qu'il exagère la déclamation³⁴⁸. Inversement, les airs d'opéra paraissent à beaucoup d'observateurs des productions monstrueuses, hors du naturel tragique. Ainsi Dacier :

« S'il n'y a rien au monde qui paraisse étranger et contraire même à une action tragique, c'est le chant ; n'en déplaise aux tragédies en musique, poèmes aussi ridicules que nouveaux, et qu'on ne pourrait souffrir, si l'on avait le moindre goût pour les pièces de théâtre, ou que l'on n'eût pas été enchanté et séduit par un des plus grands musiciens qui aient jamais été [Lully]. Car les opéras sont, si j'ose dire, les grotesques de la poésie, d'autant plus insupportables qu'on prétend les faire passer pour des ouvrages réguliers³⁴⁹ ».

Et Condillac lui-même :

« Le chant fait pour des paroles est aujourd'hui si différent de notre prononciation ordinaire et de notre déclamation, que l'imagination a bien de la peine à se prêter à l'illusion de nos tragédies mises en musique³⁵⁰ ».

Tout en enregistrant la circonspection des contemporains devant un art qui prétend circonscrire dans un système de rapports harmoniques rigides la délicatesse des inflexions naturelles de la passion, Condillac n'attribue pas cet effet d'artifice à un vice intrinsèque de la poétique de l'opéra,

³⁴⁸ Voir J. B. Dubos, *Réflexions critiques*, op. cit., t. III, section VIII, p. 145.

³⁴⁹ André Dacier, *Poétique d'Aristote, traduite en français, avec des remarques*, Paris, Claude Barbin, 1692, p. 82. Cité par Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, op. cit., p. 207.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 231.

mais plutôt à l'évolution de la prosodie française, où des inflexions bien moindres sont devenues suffisantes pour exprimer les sentiments.

« Ce qui fait que nous jugeons le chant peu naturel, ce n'est pas parce que les sons s'y succèdent conformément aux proportions qu'exigent l'harmonie, mais parce que les plus faibles inflexions nous paraissent ordinairement suffisantes pour exprimer nos pensées³⁵¹ ».

L'illusion mimétique peut néanmoins être maintenue, à condition que les intonations du chant conservent les proportions de la déclamation (sans chercher à la noter tout simplement, ce qui est impossible) :

« Quoique notre déclamation ne puisse pas se noter, il me semble qu'on pourrait en quelque sorte la fixer. Il suffirait qu'un musicien eût assez de goût pour observer, dans le chant, à peu près les mêmes proportions que la voix suite dans la déclamation. Ceux qui se seraient rendu ce chant familier pourraient, avec de l'oreille, y retrouver la déclamation qui en aurait été le modèle. Un homme rempli des récitatifs de Lulli ne déclamerait-il pas les tragédies de Quinault, comme Lulli les eût déclamées lui-même³⁵²? ».

Comme par écho à cette remarque, Voltaire notera, dans une lettre du 18 décembre 1767 :

« La déclamation de Lulli est une mélodie si parfaite, que je déclame tout son récitatif en suivant ses notes et en adoucissant seulement les intonations ; je fais alors un très grand effet sur les auditeurs, et il n'y a personne qui ne soit ému³⁵³ ».

Ce qui caractérise la perfection d'un récitatif ou d'un chant, ce n'est donc pas d'avoir réussi à noter strictement la déclamation naturelle, mais d'avoir réussi à clarifier, à délimiter les inflexions de la parole humaine dans un schème musical artificiel.

C- Conséquences pour l'esthétique condillacienne de l'opéra et de la musique instrumentale

³⁵¹ *Ibid.*, p. 207.

³⁵² *Ibid.*, p. 240.

³⁵³ *Œuvres complètes de Voltaire, correspondance générale* (Paris, 1817), p. 170. Cité dans Jed Wentz, "An Annotated "livret" of Lully's "Roland" as a Source for Seventeenth-Century Declamation", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 25, No. 1, 2013, p. 3.

L'opéra comme art des sémiotiques croisées

On a donc affaire, chez Condillac, à plusieurs systèmes sémiotiques :

- La langue naturelle et spontanée des passions, formée des cris, des soupirs, des plaintes, c'est-à-dire de tous les *signes naturels*. C'est le modèle absolu de la musique et du discours.
- La langue primitive [faisant un usage réfléchi des signes naturels, elle « participe du chant » et produit des « intervalles fort sensibles » et des « inflexions violentes », mais non appréciables ; elle est hors du système harmonique].
- La « déclamation chantante » [pratiquée par les anciens grecs, grâce aux propriétés harmoniques de leur langue]
- La « déclamation simple » [celle des Français modernes, d'inflexion plus subtile, hors du système harmonique]
- Le chant moderne [obéissant aux seules lois harmoniques, distribué sur l'échelle diatonique générée par la résonance du corps sonore].

Ces sémiotiques sonores se croisent, et Condillac semble être le premier à avoir montré la complexité étonnante de cette sémiotique croisée.

« En effet, quel est le son le plus propre à rendre un sentiment de l'âme ? C'est d'abord celui qui imite le cri qui en est le signe naturel, il est commun à la déclamation et à la musique. Ensuite ce sont les sons harmoniques de ce premier, parce qu'ils lui sont liés plus étroitement. Enfin, ce sont tous les sons qui peuvent être engendrés de cette harmonie, variés et combinés dans le mouvement qui caractérise chaque passion : car tout sentiment de l'âme détermine le ton et le mouvement du chant, qui est le plus propre à l'exprimer. Or, ces deux dernières espèces de son se trouvent rarement dans notre déclamation, et d'ailleurs elle n'imité pas les mouvements de l'âme, comme le chant³⁵⁴ ».

Ce passage, on l'a trop peu remarqué³⁵⁵, donne peut-être l'esquisse la plus décisive d'une poétique musicale de l'hybridation. Il propose à la fois une hiérarchie, et une articulation très claire entre les fonctions expressives qu'on peut retrouver dans un opéra (organisées par rapport aux capacités sensibles). L'imitation mélodique des signes naturels de la voix passionnée, cet effet de sens qui

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 240.

³⁵⁵ Catherine Kintzler, par exemple, n'étudie pas Condillac dans ses travaux sur la *Poétique de l'opéra français*.

procède de l'imagination et des idées acquises³⁵⁶, s'articule avec les effets proprement *sensibles* de l'harmonie qui, pour ne résulter que de l' « action des sons sur l'oreille », n'en sont pas moins à négliger, ainsi qu'aux effets *physiologiques* du rythme (le « mouvement ») qui font défaut à la déclamation simple. Condillac l'a bien vu : il s'agit pour le musicien d'opéra de sertir une parole vive dans un système harmonique et dans un mouvement, en conjuguant les effets « culturels » d'imitation de la mélodie vocale, aux effets « naturels » de l'harmonie et du rythme. Contrairement à Rousseau, Condillac ne perçoit pas de *contradiction* ou de *tension* entre la voix et le système (c'est pourquoi nous parlons d'une poétique de l'hybridation). Le passage du théâtre à l'opéra relève, en quelque sorte, d'un jeu à quitte ou double : « dans les moments où la musique ne détruit pas l'illusion, elle fait une impression bien plus grande³⁵⁷ ».

L'histoire condillacienne de la musique et l'échec de la musique instrumentale.

Condillac consacre le chapitre V de la section sur le langage à l'histoire de la musique « en tant que cet art fait partie du langage³⁵⁸ ». Il distingue plusieurs étapes dans l'histoire des rapports entre musique et discours et propose une véritable genèse de leur dissociation. La musique (c'est-à-dire l'harmonie proprement dite) est d'abord présentée comme une trouvaille liée à l'exercice de la parole. Condillac attribue la découverte empirique des intervalles harmoniques au hasard des variations accentuelles des premières langues.

« Dans l'origine des langues, la prosodie étant fort variée, toutes les inflexions de la voix lui étaient naturelles. Le hasard ne pouvait donc manquer d'y amener quelquefois des passages dont l'oreille était flattée. On les remarqua, et l'on se fit une habitude de les répéter : telle est la première idée que l'on eut de l'harmonie³⁵⁹ ».

³⁵⁶ Voir le *Traité des sensations*, *op. cit.*, I, viii, note du § 7 : « Il y a dans la musique les plaisirs d'imitation, lorsqu'elle imite le chant des oiseaux, le tonnerre, les tempêtes, nos soupirs, nos plaintes, nos cris de joie ; et que, par sa mesure, elle invite notre corps à prendre les attitudes et les mouvements des différentes passions. Notre statue n'est pas faite pour ces sortes de plaisirs ; parce qu'ils supposent des jugements et des habitudes dont elle n'est point capable. Mais indépendamment de cette imitation, la musique transmet au cerveau des impressions qui passent dans tout le corps, et qui y produisent des émotions où notre statue ne peut manquer de trouver du plaisir ou de la peine ».

³⁵⁷ *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *op. cit.*, p. 240.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 228.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 228.

Il se fonde une fois encore sur les principes de l'harmonie et de l'anthropologie ramiste pour soutenir que les intervalles harmoniques (tierce, quinte majeure) furent découverts et pratiqués avant ceux de la gamme diatonique, l'oreille étant constituée de telle sorte qu'elle les apprécie plus facilement³⁶⁰. Pour Condillac, contrairement à Rousseau, le chant et la parole n'étaient pas une seule et même chose à l'origine. Les premiers effets musicaux, à parler rigoureusement, ne sont pas des « effets moraux » (ceux-ci supposent, pour Condillac, un développement supérieur de l'imagination, des facultés de réflexion et de comparaison), mais des effets sensibles attribuables à la résonance du corps sonore et à la constitution physiologique du sujet. Dans les *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, Rameau proposera sa propre version de la découverte historique de la musique, dans un esprit très proche de celui de Condillac, à qui il empruntera d'ailleurs le motif fictif, devenu lieu commun, du couple primitif :

« Considérons l'homme tel que nous pouvons le concevoir ; voyons-le tomber des nues avec sa compagne sur une terre inculte (...) comme on ne peut supposer à ce premier homme un langage formé, d'autant qu'il ne peut connaître encore presque aucune des choses auxquelles il doit avoir recours, on le voit ne pouvoir s'exprimer avec sa compagne que par quelques inflexions de voix, secondées de quelques gestes. Or c'est dans ces différentes inflexions, bien plutôt que dans un discours suivi, que le hasard peut produire entre les sons une consonance, dont il suffit d'être une fois frappé, pour que le plaisir qu'on éprouve engage à le répéter. Il n'en faut pas davantage pour arriver à la connaissance de la musique³⁶¹ ».

Chez Condillac, la musique n'est bel et bien d'abord qu'une modalité de la parole, et la musique instrumentale paraît après la vocale. Le hasard secondé par la constitution physiologique des premiers humains favorise la coexistence de deux systèmes distincts mais croisés : le système des rapports harmoniques et le système des inflexions vocales, qui vont éventuellement se séparer. Le primat expressif de la voix, « plus parfait des instruments de musique », n'a donc plus chez Condillac l'évidence qu'il avait chez Dodart ou qu'il aura encore chez Rousseau. Rameau, dans un souci largement polémique, voudra en quelque sorte renverser ce primat expressif de la parole vive, en montrant que la voix ne nous émeut elle-même que parce qu'elle est un corps sonore

³⁶⁰ Condillac semble admettre les principes de Mairan sur la physiologie de l'oreille, relayés par Rameau dans la *Génération Harmonique*.

³⁶¹ CMP, 215-16 / IOT, III, 146-47.

harmoniquement structuré (et non par ses propres qualités morales). Pour Rameau, loin d'être un phénomène primitivement expressif, notre voix n'est qu'un corps sonore parmi d'autres, à travers lequel nous sommes saisis par les lois harmoniques de la nature. C'est pourquoi il faut distinguer les intervalles spontanément entonnés (ceux de l'harmonie), des intervalles volontairement entonnés (ceux de la mélodie) : « qui que ce soit n'entonnera jamais naturellement le demi-ton en montant après un premier son donné, il faut absolument que la volonté y ait part³⁶² ».

« D'ailleurs nous sommes passivement harmoniques ; notre voix est un corps sonore, que présente toujours le premier son qu'on entonne sans aucun pressentiment de musique, sans y penser, et pour lors c'est de son harmonie, sinon, de l'harmonie d'un de ses harmoniques, que naît en nous le sentiment du juste rapport que doit avoir avec ce premier son celui qu'on lui fait succéder³⁶³ ».

La position de Condillac, plus équilibrée et plus conservatrice, admet une pluralité de principes « naturels » des effets musicaux : les inflexions, d'une part ; les lois de l'harmonie, de l'autre. Il admet, dans la musique, l'hybridation des effets de discours et des effets d'harmonie, mais maintient ces deux types d'effets dans un rapport de dépendance hiérarchique qui, à mesure que les principes se séparent au cours de l'histoire musicale, doit être réaffirmée.

Dans les premières langues, en effet, l'harmonie est le simple appendice du discours, qui s'en subordonne les charmes, et dont celle-ci tire en retour toute son expression. Dans un second temps, la musique se perfectionne et s'autonomise par rapport aux paroles :

« Peu à peu, elle parvint à égaler l'expression des paroles : ensuite, elle tenta de la surpasser. C'est alors qu'on put s'apercevoir qu'elle était par elle-même susceptible de beaucoup d'expression. Il ne devait donc plus paraître ridicule de la séparer des paroles³⁶⁴ ».

Les thèses historiques de Condillac sur la dissociation de la musique et du discours renvoient à l'essor de la musique instrumentale dans l'Europe du XVIII^e siècle – essor auquel la France est d'ailleurs plus rétive que l'Allemagne ou l'Italie. Elles font écho aux débats du XVIII^e siècle sur la légitimité d'un art dont on peine à définir les propriétés expressives dès lors qu'il prétend s'émanciper de la poésie. Mais loin de mener à la notion d'une musique instrumentale autonome,

³⁶² CMP, 225 / IOT, 149.

³⁶³ CMP, 217 / IOT, III, 147.

³⁶⁴ *Essai sur l'origine des connaissances humaines, op. cit.*, p. 230.

elles tendent plutôt à justifier la dépendance de ses effets par rapport à ceux du langage³⁶⁵. La position de Condillac sur la musique instrumentale est en effet plus conservatrice qu'elle n'en a l'air : s'il affirme d'abord qu'elle est « par elle-même susceptible de beaucoup d'expression », il attribue ensuite les pouvoirs extraordinaires que les sources classiques lui prêtent (guérisons, prodiges divers) à l'habitude contractée d'entendre la musique au service de l'expression linguistique :

« L'expression que les sons avaient dans la prosodie qui participait du chant, celle qu'ils avaient dans la déclamation qui était chantante, préparaient celle qu'ils devaient avoir lorsqu'ils seraient entendus seuls. Deux raisons assurèrent même le succès de ceux qui, avec quelque talent, s'essayèrent dans ce nouveau genre de musique. La première, c'est que sans doute ils choisissaient les passages auxquels, par l'usage de la déclamation, on était accoutumé d'attacher une certaine expression, ou que du moins ils en imaginaient de semblables. La seconde, c'est l'étonnement que, dans sa nouveauté, cette musique ne pouvait manquer de produire »³⁶⁶.

Le peu d'effet que la musique instrumentale moderne fait sur l'imagination s'explique alors moins par une régression technique que par l'éloignement d'un temps où elle n'était qu'une partie du discours³⁶⁷. Dès lors que l'« imagination ne réagit pas elle-même sur les sens », estime Condillac, l'expérience musicale est réduite à l'« action des sons sur l'oreille »³⁶⁸. La sémiotique condillacienne, qui s'unifie autour d'une conception représentative et rhétorique du signe linguistique, ne permet pas de penser pleinement l'autonomie de la musique instrumentale.

³⁶⁵ Comme le note Béatrice Didier, le mythe de l'unité originare de la musique et de la parole empêche dans une certaine mesure de penser la spécificité du langage musical, mais il conduit aussi à une réflexion sur sa spécificité.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 231.

³⁶⁸ *Ibid.*

Chapitre 6 - Voix et musique chez Rousseau : l'opéra comme système contradictoire

En s'appuyant sur les travaux de Rameau (la théorie du corps sonore et la distinction bruit-son), Condillac a mis en lumière la distinction de nature entre la déclamation naturelle et la musique, et définitivement enterré le projet « phonoscopique ». Il a ainsi mis au jour sinon une contradiction, du moins une tension au cœur de la poétique classique de l'opéra : elle qui prétend imiter musicalement les inflexions passionnées de la voix humaine, met en réalité en œuvre deux systèmes distincts : le système harmonique et le système de la déclamation. Les contemporains n'étaient pas sans percevoir la différence entre le chant et la déclamation, mais avant Condillac (et Duclos, qui eut une influence moindre), on pouvait attribuer cette différence au défaut de génie des musiciens ou à l'état d'un art encore dans son enfance. On est désormais obligé de constater qu'il y a, à l'opéra, deux systèmes distincts par nature. Pour Condillac, cette coexistence ne pose pas de problème particulier : elle peut donner lieu à une théorie des effets croisés, où la parole vive s'insère dans le système harmonique. C'est à notre avis cette poétique condillacienne des effets croisés, telle qu'elle s'exprime dans *l'Essai* et dans le *Traité des sensations* qui donne, mieux que l'esthétique tronquée des *Observations sur notre instinct pour la musique*, la clé de la *Tragédie en musique* ramiste. En revanche, l'autre grand contemporain éclairé, Jean-Jacques Rousseau, va percevoir cette coexistence des systèmes comme une monstruosité, un défaut insurmontable de la musique française et, plus généralement, moderne. Rousseau va transformer l'histoire condillacienne des langues et de la musique en une théorie de leur dégénérescence, dont la musique française est l'aboutissement. En percevant le parallélisme comme une contradiction, l'hybridation sémiotique comme une monstruosité, Rousseau donne aussi les outils conceptuels pour concevoir adéquatement l'« imitation » musicale comme une *stylisation*, comme une tentative pour faire retour, dans le système harmonique, à ce qu'il a vicié, c'est-à-dire à la voix de la nature.

A- La tragédie lyrique française : un « monstre esthétique »

La Lettre sur la musique française

La *Lettre sur la musique française* (1753), publiée dans l'après-coup de la *Querelle des bouffons* par un Rousseau fort du succès du *Devin du village* en octobre 1752 et mars 1753, prétend « mettre une fois la musique française à la coupelle de la raison, et (...) voir si elle en soutiendra l'épreuve³⁶⁹ ». Il s'agit d'évaluer les réalisations effectives de cette musique, en particulier les opéras de Lully et Rameau, à l'aune de ce que le texte de Rousseau, dont le moindre intérêt n'est pas qu'il revendique une approche résolument philosophique de la musique³⁷⁰, nomme des « principes ». De là naît la forme hypothético-déductive du raisonnement de Rousseau qui, dans la lettre, semble mettre les instruments méthodologiques de la science expérimentale au double service d'une charge polémique et d'une démonstration esthétique.

- Deux principes sont d'abord posés : i) Les effets de sens de l'harmonie sont naturels et invariables ; ii) ceux de la mélodie dépendent de la prosodie des langues nationales, et donc de l'histoire des langues.
- Une hypothèse est avancée : celle d'une langue fictive (on reconnaît facilement la langue française) qui n'a aucun caractère musical, c'est-à-dire ni mélodie ni mesure.
- Une conclusion s'ensuivrait alors nécessairement : la musique construite sur cette langue n'en serait pas une, car elle devrait contredire la musique pour satisfaire aux conditions minimales de la musicalité.

En démontrant l'a-musicalité de la langue française³⁷¹, la *Lettre* aboutira à la fameuse conclusion selon laquelle « les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir ; ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux³⁷² ». Toute la démonstration de Rousseau fait pourtant fond sur une homonymie : le mot « musique » y est employé en deux sens distincts : i) combinatoire d'intervalles harmoniques (les Français, en ce sens, ont effectivement une musique) et ii) un système d'inflexions mélodique capable d'expression (les français ne peuvent en avoir, à cause de leur prosodie sans inflexion). C'est cette homonymie qui permet à Rousseau de maintenir la thèse

³⁶⁹ *Lettre sur la musique française*, OC, V, 291.

³⁷⁰ « C'est au poète à faire de la poésie, et au musicien à faire de la musique ; mais il n'appartient qu'au philosophe de bien parler de l'une et de l'autre » (*Ibid.*, p. 292).

³⁷¹ Cette dernière, moins accentuée, contient plus d'articulation que de syllabes vocaliques. Elle comporte beaucoup de syllabes muettes et les élisions y sont généralement impossibles. Enfin, elle est mal mesurée, car elle ne fait pas de différence entre les syllabes longues et les brèves.

³⁷² *Ibid.*, p. 328

paradoxe selon laquelle les Français *ont une musique qui n'est pas une musique*. Au contraire, Condillac réserve au mot de « musique » le sens technique de *combinatoire d'intervalles harmoniques* ; il appelle simplement « prosodie » le système des inflexions mélodiques expressives d'une communauté linguistique donnée, et s'interroge sur les points de convergence et de divergence entre le système musical et les systèmes prosodiques. Pour Condillac, cela n'a pas de sens de demander si un système prosodique est en soi musical ou a-musical : il est toujours quasi-musical, il « participe du chant » sans en être. Le point de vue de Rousseau demande au contraire qu'on puisse distinguer entre une prosodie fondamentalement musicale et une prosodie fondamentalement a-musicale. A travers ce glissement, la musique devient le nom d'autre chose, le nom d'une énergie primitive de l'expression dont les langues portent quelquefois la trace, énergie elle-même liée à une propriété fondamentale de la nature humaine (la sensibilité « morale » de l'Homme, sur laquelle nous reviendrons). Dans la langue de la *Lettre* et de l'*Essai sur l'origine des langues*, l'adjectif « musical » n'effectue plus seulement un partage technique entre deux types d'agencements sonores (harmoniques ou non harmoniques), mais un partage moral entre systèmes linguistiques (passionnés ou réfléchis).

Du comparatisme à l'essentialisme.

Condillac remarquait déjà que le récitatif français avait recours à une dépense supplémentaire d'harmonie pour se « dédommager » de si peu correspondre à une langue dont les inflexions naturelles ne sont pas en elles-mêmes musicales.

« Voulant introduire le chant sur nos théâtres, et voyant qu'il ne pouvait se rapprocher assez de notre prononciation ordinaire, nous avons pris le parti de le charger, pour nous dédommager, par ses agréments, de ce qu'il ôtait, non à la nature, mais à une habitude que nous prenons pour elle³⁷³ ».

Il remarquait déjà aussi que les Italiens, forts d'une langue très accentuée, avaient pris le parti inverse, celui d'éliminer presque tout accompagnement harmonique du récitatif (*recitativo secco*) :

³⁷³ *Ibid.*, p. 217

« Les Italiens ont un récitatif moins musical que le nôtre. Accoutumés à accompagner leurs discours de beaucoup plus de mouvement que nous, et à une prononciation qui recherche autant les accents que la nôtre les évite, une musique peu composée leur a paru assez naturelle. C'est pourquoi ils l'emploient, par préférence, dans les morceaux qui demanderaient d'être déclamés³⁷⁴ ».

Toutefois, cette comparaison des récitatifs français et italien n'aboutit pas, chez Condillac, à un jugement de préférence. Au contraire, le philosophe estime que chaque nation a l'esthétique qui convient à sa langue :

« Notre récitatif perdrait par rapport à nous, s'il devenait plus simple, parce qu'il aurait moins d'agréments, sans être plus naturel à notre égard : et celui des italiens perdrait par rapport à eux, s'il le devenait moins, parce qu'il ne gagnerait pas du côté des agréments ce qu'il aurait perdu du côté de la nature, ou plutôt de ce qui leur paraît tel. On peut conclure que les italiens et les français doivent s'en tenir chacun à leur manière, et qu'ils ont, à ce sujet, également tort de se critiquer³⁷⁵ ».

Au contraire, chez Rousseau (qui écrit après la querelle des Bouffons), la comparaison de la musique italienne avec la française conduit à ériger la première en un paradigme à l'aune duquel éclatent les contradictions « monstrueuses » de la seconde. Il est vrai que l'*Essai sur l'origine des langues* étendra le constat d'amusicalité à toutes les langues modernes, y compris l'italienne. Il n'empêche que Rousseau construit son anthropologie fondamentale de la musique sur le modèle culturellement déterminé de la musique italienne³⁷⁶. Inversement, la musique française est considérée comme un « monstre³⁷⁷ » esthétique, c'est-à-dire, pour reprendre la définition de Furetière, un « prodige qui est contre nature³⁷⁸ ». La méthode de Rousseau n'est plus celle d'un simple observateur empiriste et comparatiste : c'est celle d'un philosophe qui cherche une définition *essentielle* de la musique, une définition dont les principes fondamentaux de l'esthétique

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ *Ibid.*

³⁷⁶ « Or s'il y a en Europe une langue propre à la musique, c'est certainement l'Italienne ; car cette langue est douce, sonore, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre, et ces quatre qualités sont précisément les plus convenables au chant ». (*Ibid.*, p. 297).

³⁷⁷ « Voilà comment, en donnant des caractères différents à ces deux espèces (la musique instrumentale et la musique vocale), on en ferait un tout monstrueux » (*Ibid.*, p. 296).

³⁷⁸ « Prodige qui est contre l'ordre de la nature, qu'on admire, ou qui fait peur » (Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, Paris, 1690)

pourraient être déduits. Condillac percevait l'opéra français comme le résultat d'une *poétique de l'hybridation* (déclamation, harmonie, mesure sont trois effets autonomes conjugués) ; Rousseau y voit un monstre esthétique, un dispositif dysfonctionnel, où la déclamation, l'harmonie et la mesure déploient des logiques autonomes et contradictoires, qui ne peuvent que se contredire, produire des « contresens ridicules³⁷⁹ ».

Monstruosité de la tragédie lyrique française

Résumons ici les raisons qui, selon Rousseau, font de l'opéra français un système monstrueux :

- La musique instrumentale et la vocale y forment deux systèmes contradictoires. « La musique vocale et l'instrumentale ayant parmi nous des caractères différents, on ne peut, sans pécher contre la mélodie et le goût, appliquer à l'une les mêmes tours qui conviennent à l'autre³⁸⁰ ». Il est donc impossible d'accompagner à l'unisson un air tragique, contrairement à ce qui se passe dans l'opéra Italien, où la musique remplissant une « fonction d'interprète » du chant, on trouve « une parfaite correspondance de la symphonie et du chant, qui fait que tous les traits que l'on admire dans l'une, ne sont que des développements de l'autre³⁸¹ ».
- Là où Condillac voyait dans l'harmonie française un *dédommagement* contre la prosodie faiblement accentuée des Français, Rousseau va y voir un vain *supplément* (« l'impossibilité d'inventer des chants agréables obligerait les compositeurs à tourner tous leurs soins du côté de l'harmonie (...) pour suppléer au chant, ils multiplieraient les accompagnements³⁸² »). Fugues, imitations, doubles dessins sont des « beautés arbitraires et de pure convention » qui font « briller le savoir, en attendant qu'il soit question du génie³⁸³ », des résidus « gothiques ». Or, pour Rousseau, l'harmonie devrait seulement servir à souligner, prolonger, et intensifier les découpes mélodiques.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 318. Si la musique française existait : « marquer la mesure serait une faute contre la composition, et la suivre en serait une contre le goût du chant ; les défauts passeraient pour des beautés, et les beautés pour des défauts ; les vices seraient établis en règles, et pour faire de la musique au goût de la nation, il ne faudrait que s'attacher avec soin à ce qui déplaît à tous les autres ».

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 305.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 306.

³⁸² *Ibid.*, p. 293.

³⁸³ *Ibid.*, p. 308.

- Dans le même ordre d'idée, l'ornementation (les ports de voix, cadences, formules diverses) prend le pas sur l'expression.
- L'expression est tributaire des mots, des idées acquises et adventices, au lieu de procéder de l'expression de la mélodie. Si on fait l'expérience de retrancher le sens linguistique au sens musical, on s'aperçoit que la mélodie française n'a, en elle-même, aucune expression. Tout son sens lui vient des mots. L'italienne a un sens très net, même sans les mots, qui lui vient de la physionomie de la langue italienne.

Le grief le plus sévère porte toutefois contre le récitatif français. Montrer que récitatif français est contre nature, c'est porter le coup fatal à la tragédie lyrique française, qui en fait sa pièce de résistance. Selon Rousseau, le récitatif a été introduit, parce que le passage de la simple déclamation au chant, trop abrupte, eût détruit l'unité formelle du spectacle lyrique. « Il fallait que le tout puisse être pris au moins pour une *langue hypothétique*³⁸⁴ » :

« J'appelle récitatif une déclamation harmonieuse, c'est-à-dire, une déclamation dont toutes les inflexions se font par intervalles harmoniques. D'où il suit que comme chaque langue a une déclamation qui lui est propre, chaque langue doit aussi avoir son récitatif particulier³⁸⁵ ».

Rousseau exige une similitude générale entre les intervalles du récitatif et les modulations de la déclamation propre à chaque langue. Or, le récitatif français, supposé indépassable, n'a aucun rapport avec la déclamation française :

« Examinons maintenant sur cette règle ce qu'on appelle en France, récitatif, et dites-moi, je vous prie, quel rapport vous pouvez trouver entre ce récitatif et notre déclamation ? Comment concevrez-vous jamais que la langue française dont l'accent est si uni, si simple, si modeste, si peu chantant, soit bien rendu par les bruyantes et criardes intonations de ce récitatif, et qu'il y ait quelque rapport entre les douces inflexions de la parole et ces sons soutenus et renflés, ou plutôt ces cris éternels qui font le tissu de cette partie de notre musique encore plus même que des airs ? (...) Qu'on joigne à cela les fredons, les cadences, les ports de voix, qui reviennent à chaque instant, et qu'on me dise quelle analogie il peut

³⁸⁴*Ibid.*, p. 319.

³⁸⁵*Ibid.*, p. 318.

y avoir entre la parole et toute cette maussade pretintaille, entre la déclamation et ce prétendu récitatif³⁸⁶ ».

Le récitatif italien, quant à lui :

« peut avoir à la fois toute la vivacité de la déclamation, et toute l'énergie de l'harmonie ; (...) il peut marcher aussi rapidement que la parole, et être aussi mélodieux qu'un véritable chant ; (...) il peut marquer toutes les inflexions dont les passions les plus véhémentes animent le discours, sans forcer la voix du chanteur, ni étourdir les oreilles de ceux qui écoutent ».

Autrement dit, le récitatif italien ne met pas la langue en contradiction avec la musique. La *Lettre* analyse ainsi une situation de fait – l'existence d'un spectacle reposant sur une poétique contradictoire et contre-nature. *L'Origine de la Mélodie* et *l'Essai sur l'origine des langues* réinterprètent cette situation comme le point terminal d'une *dégénérescence* de la musique.

B- Histoire et anthropologie rousseauiste de la musique

L'indistinction originelle : parole et chant.

Le point d'origine, comme souvent avec Rousseau, décrit une norme : c'est l'époque heureuse où « dire et chanter était (...) la même chose³⁸⁷ ». La thèse condillacienne d'une proto-langue quasi-musicale, mais distinguée du chant proprement dit, est réinterprété par Rousseau dans le sens d'une identité originelle définitivement perdue de la parole et du chant. Condillac ne parle pas d'identité parole/ chant, mais de « participation », quand Rousseau postule une source commune. *L'essai sur l'origine des langues* donne ainsi à l'homologie des effets de sens un fondement anthropologique radical, tandis que dans *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines*, elle ne repose que sur l'habitude d'une liaison contractée. Pour Condillac, l'effet mélodique est un effet d'imitation, qui sollicite l'imagination, c'est-à-dire une liaison d'idées cristallisée historiquement entre des figures mélodiques et des expressions linguistiques. Pour Rousseau, une mélodie qui s'en tiendrait à ce

³⁸⁶*Ibid.*, p. 319-320.

³⁸⁷*Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 411.

type d'effets de culture n'en est pas une. Ainsi, les Français ne reconnaissent le sens de leurs airs que parce qu'ils connaissent la prosodie de la langue française, mais ces airs n'ont pas de sens intrinsèquement musical, comme ceux des Italiens, dont la langue est elle-même intrinsèquement musicale³⁸⁸. La mélodie n'en est une que si elle conserve une part de l'énergie originaire de l'accent passionné, traduisant lui-même une sensibilité inentamée, quoique pratiquement disparue dans la prosodie du français.

Pour étayer la thèse de l'identité originelle, Rousseau doit réfuter l'idée selon laquelle parole et chant se distinguent par nature. Deux autorités sont généralement invoquées par Rousseau pour rétablir une différence de simple degré entre la voix parlante et la voix chantante : Aristoxène, d'une part, cité à l'article « voix »³⁸⁹, et Denis Dodart, dont Rousseau lit les *Mémoires sur la voix* pour fourbir ses armes contre Rameau³⁹⁰. Dans l'*origine de la mélodie*, fragment non publié qui devait s'insérer dans la réponse de Rousseau aux *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755), mais qui sera finalement retirée de l'*Examen des deux principes avancés par M. Rameau*³⁹¹, comme plus tard dans l'article « Chant » qui reprendra cette question « très difficile », Rousseau considère toujours que le chant se distingue de la parole en ce que ses intervalles sont *appréciables*. Il faut néanmoins se garder d'établir les critères du son appréciable à partir d'un système harmonique contingent, comme le font Condillac et Rameau. (Ici, on doit donner raison à

³⁸⁸ Rousseau tire cette conclusion de plusieurs expériences, dont celle-ci : il donne à chanter Lully à des Italiens qui n'en tirent rien : « Mais les Italiens solfiant très exactement nos airs les plus pathétiques, n'ont jamais pu y reconnaître ni phrases ni chant ; ce n'était pas pour eux de la musique qui eût du sens, mais seulement des suites de notes placées sans choix et comme au hasard ; ils les chantaient précisément, comme vous liriez des mots arabes écrits en caractères français », Il donne ensuite à chanter Leo et Pergolèse à des Français, qui en tirent « des phrases de musique chantante » (*Ibid.*, p. 301).

³⁸⁹ Voir aussi un cahier de notes sur la théorie de la musique ancienne, conservé à la bibliothèque de Neuchâtel, Ms. R. 68 (788I c), où Rousseau a noté : « A ces deux modifications de la voix (parole et chant), il en ajoute une troisième, moyenne entre les deux autres, et qu'il appelle kinesi mesen : c'est celle qui appartient à la déclamation et dont le récitatif doit être l'imitation musicale ». Cité par M. E. Duchez (OC, V, p. 1497),

³⁹⁰ Notamment le supplément de 1707, qui traite précisément de cette question. Dodart ne reconnaît qu'une différence de simple degré, non de nature, entre les tons de la parole et les tons chantés. « Les tons et les mouvements qui ont rapport aux passions ne sont touchants dans la musique, qu'autant qu'ils sont conformes aux tons et aux mouvements que la passion produit dans le commerce ordinaire. Les intervalles des sons de la parole ne sont souvent que d'un demi-ton, quelquefois hors de mode, souvent d'un quart de ton. Cependant c'est de là que dépend presque tout ce que la musique peut avoir de touchant par l'expression des passions dans sa partie harmonique » (*De la différence des tons de la parole et de la voix du chant par rapport au récitatif, et par occasion, des expressions de la musique antique et de la musique moderne, op. cit.*, p. 390).

³⁹¹ Voir Duchez, Marie-Élisabeth, « Principe de La Mélodie et Origine Des Langues. Un Brouillon Inédit de Jean-Jacques Rousseau Sur l'origine de La Mélodie », *Revue de Musicologie*, vol. 60, no. 1/2, Société Française de Musicologie, 1974, pp. 33–86.

Rousseau : les 22 intervalles du raga indien sont tout aussi « appréciables » que les 12 demi-tons occidentaux).

« Il ne faut pas seulement entendre par *Sons appréciables* ceux qu'on peut assigner par les notes de notre musique, et rendre par les touches de notre clavier, mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson et calculer les intervalles de quelque manière que ce soit³⁹² »

Rousseau est donc d'accord avec Condillac et Rameau, pour qui « les rapports des sons, dans le discours, ne sont pas simplement dissonants, ils y sont même inappréciables à l'oreille³⁹³ ». En revanche, ce qui rend le son appréciable, ce n'est pas la possibilité pour l'oreille de lui assigner une position relative dans un système harmonique (comme pensent Rameau et Condillac, pour qui il n'y a d'ailleurs qu'un seul système harmonique qui rende les sons appréciables), mais le simple fait d'être soutenu par la voix sur un degré donné.

« Il me suffit ici de remarquer que le son de la voix chantante est le même son de la voix parlante, mais permanent et soutenu, au lieu que dans la parole il est en état de fluxion continuelle et ne se soutient jamais. En effet, on ne voit rien dans la conformation de la glotte qui puisse donner l'idée de deux sortes de voix. Sitôt que celui qui parle s'arrête sur une syllabe, soutient et prolonge le *son* de sa voix au même degré, à l'instant la voix parlante se change en voix chantante et le son devient appréciable³⁹⁴ ».

« Il semble ne manquer aux sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *Chant*³⁹⁵ ».

« Si la voix parlante et la voix chantante sont absolument de même nature le passage de l'une à l'autre même en parlant devient la chose du monde la plus concevable et la communication sera d'autant plus facile que la langue sera plus accentuée³⁹⁶ ».

S'il y a toujours déjà du chant dans la parole vive, le chant est toujours une sorte de parole hyperbolique, néanmoins partiellement dénaturée par la fixation ultérieure des intervalles (voir infra), ce qui met effectivement, pour les modernes, le chant en contradiction avec la parole :

³⁹² *Origine de la musique*, OC, V, p. 695.

³⁹³ IOT, II, p. 249 / OIM, p. 26.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 332.

³⁹⁵ *Dictionnaire de musique*, OC, V, p. 695.

³⁹⁶ *Origine de la musique*, OC, V, p. 333.

« Il paraît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos systèmes de musique et qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en notes, ne sont pas proprement du chant *pour nous* ».

L'erreur de Rameau et Condillac a été d'évaluer les rapports *naturels* de la parole et du chant à partir d'une situation historiquement déterminée de leur devenir respectif (exactement comme Hobbes a pris la situation de l'homme socialisé pour sa situation naturelle). En réalité, le fait qu'on ne puisse pas exprimer les sons de la déclamation naturelle à partir des notes de notre musique³⁹⁷ tient à une situation historique de fait, celle de la séparation consommée entre la musique et la parole (voir les deux sections suivantes).

Émergence de la musique.

La genèse anthropologique du *Second discours* ainsi que la description de l'Homme envisagé « par son côté métaphysique et moral » permettent de situer les conditions de la naissance de la musique. On sait que la double émergence du langage et du chant, attribuée à une « faculté propre à l'homme » dès le chapitre I de l'*Essai*³⁹⁸ et décrite au chapitre IX, prend place à une époque qui ne correspond ni au premier, ni au second état de nature du *Second discours*, mais plutôt à l'état de sociabilité pré-politique³⁹⁹ parfois appelé « âge des cabanes », qui précède l'établissement des

³⁹⁷ Pour Dubos, le problème de la déclamation était lié au rêve d'une écriture, d'une notation « musicale » capable de signifier les inflexions naturelles de la voix ; la musique, saisie au triple prisme du chant, de l'harmonie et de l'acoustique mathématisée, portait l'espoir d'une inscription sans reste des nuances de la voix passionnée dans un système de signes. Pour Rousseau, au contraire, l'écriture inscrit la perte même de l'accentuation musicale des langues. « Si l'on croit suppléer à l'accent par les accents [écrits] on se trompe : on n'invente les accents que quand l'accent est déjà perdu » (*Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 390). D'ailleurs, loin de penser, comme Dubos, le système des inflexions naturelles de la voix sur le modèle d'un système d'intervalles harmoniques, Rousseau considère les règles de l'harmonie comme la ruine de l'énergie et de la finesse originaire du signe passionné.

³⁹⁸ « L'invention de l'art de communiquer nos idées dépend moins des organes qui nous servent à cette communication que d'une faculté propre à l'homme, qui lui fait employer ses organes à cet usage, et qui si ceux-là lui manquaient lui en ferait employer d'autres à la même fin » (*Essai sur l'origine des langues*, OC, V, 379). Comme le précise Catherine Kintzler, Rousseau ancre du même coup la pensée de l'effet musical – effet moral sui generis – dans une « donnée immatérielle inhérente à la nature humaine » (Poétique de l'opéra français, *op. cit.*, p. 438).

³⁹⁹ Au sujet du débat concernant le chapitre IX de l'*Essai* comme ayant constitué un fragment potentiel du *Second Discours*, voir Charles Porset Charles Porset, « L'inquiétante étrangeté de l'*Essai* sur l'origine des langues », dans *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CLIV (1776), pp. 1715-1758.

communautés politiques comme telles. L'*Essai* et le *Second Discours* y situent les premiers rassemblements autour des fontaines, la naissance des premiers liens entre familles, la naissance des passions sociales teintées de réflexivité et d'amour propre, l'émergence des passions amoureuses et des idées morales, et celle du sentiment de soi-même et du semblable. Ce moment historique correspond lui-même à une certaine « période du développement des facultés humaines, tenant un juste milieu entre l'indolence de l'état primitif et la pétulante activité de notre amour-propre⁴⁰⁰ ». Les mouvements dont la mélodie est le signe, ce sont donc les mouvements de la passion saisis à un certain degré de développement. Comme on sait, chez Rousseau, les passions font l'objet d'une histoire : seules deux passions primitives sont initialement données, l'amour de soi et la pitié, et leur développement est surdéterminé par l'activité de facultés proprement humaines, l'imagination et la réflexion. Dans l'histoire conjecturale rousseauiste, le chant et la danse, ces « vrais enfants de l'amour et du loisir⁴⁰¹ », émergent à une époque où la réflexion et l'imagination sont suffisamment développées pour que la *représentation* s'insinue au cœur du rapport à autrui et à soi-même (avec son double usage : celui d'actualiser la pitié naturelle en *me représentant autrui* comme un autre moi, et celui de placer le moi sur la scène imaginaire des rapports sociaux en *me représentant à moi-même* comme un parmi d'autres). Contre certaines présentations hâtives, il importe de relever ici ce que l'article « Chant » énonce clairement : le chant n'est pas naturel à l'homme et « le vrai sauvage ne chanta jamais » : le chant est bel et bien un artifice⁴⁰² dont l'émergence suppose, comme celle de la langue, l'imagination, la représentation et une part d'amour propre, dans une société embryonnaire où les Hommes disposent de temps. Si cet âge du premier chant est bien « l'époque la plus heureuse et la plus durable de leur histoire »,

⁴⁰⁰ Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, OC, III, p. 168.

⁴⁰¹ « Le chant et la danse, vrais enfants de l'amour et du loisir, devinrent l'amusement ou plutôt l'occupation des hommes et des femmes oisifs et attroupés. Chacun commença à regarder les autres et à vouloir être regardé soi-même, et l'estime publique eut un prix » (*Ibid.*, p. 169).

⁴⁰² « Le chant ne semble pas naturel à l'Homme. Quoique les sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai sauvage ne chanta jamais [...] Les premières expressions de la nature n'ont rien en elles de mélodieux ni de sonore (...) Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la voix parlante ou passionnée ; on crie et l'on se plaint sans chanter : mais on imite en chantant les cris et les plaintes ». Rousseau, *Dictionnaire de musique*, OC V, 695. Plusieurs voyageurs européens, notamment des pères missionnaires, s'intéressent à la musique des premiers peuples, notamment canadiens, dont certains chants sont d'ailleurs « notés ». Voir par exemple Jérôme Lalemant, *Relation de la mission des Hurons*, 1641-42, p. 95 : « ce fut un plaisir qui n'eut rien de sauvage de voir au milieu de cette Barbarie un Ballet dansé par quarante personnes, au son des voix et d'une espèce de tambour, avec un accord si heureux, qu'ils rendaient tous les tons les plus agréables de la Musique » ou encore Barthélémy Vimont, *Relation de 1643*, p. 141 : « Depuis que nous avons mis leurs prières en chant, ils prennent un singulier plaisir d'y assister, et se piquent de bien chanter, aussi y en a-t-il qui ont de très belles voix, et ceux qui ont vu et demeuré à Kebec, ne trouvent point nos Sauvages moins louables que les Montagnets ». Je remercie Madeleine Savart de m'avoir indiqué ces références.

c'est que les Hommes y sont déjà socialisés et doués des facultés qui actualisent la perfectibilité, sans pour autant que la réflexion se soit développée au point d'étouffer les effets de la pitié, ni que la rivalité symbolique se soit muée en état de guerre. Premier artifice plutôt que langue naturelle, la musique émerge au moment critique où le rapport moral à autrui a été constitué comme tel, mais n'a pas encore été transformé en une relation abstraite, ce que marquera le passage de l'âge des cabanes aux sociétés politiques comme telles.

Nous reconnaissons dans la mélodie un signe des mouvements mêmes de nos « affections » et de nos « sentiments⁴⁰³ ». Encore faut-il préciser en quel sens nos passions sont des « mouvements ». Dans le contexte de la « nouvelle philosophie » (mécaniste) qui risque de devenir « aussi funeste à la vertu qu'au bon goût⁴⁰⁴ » la notion de « mouvement » a pris un sens presque exclusivement physique que Rousseau, précisément, combat lorsqu'il s'agit d'envisager les phénomènes « moraux » que sont les passions. La conception rousseauiste de la passion enveloppe l'idée de *mouvement*, non plus dans le sens du mouvement mécanique des corps, mais dans le sens du mouvement spontané des passions aiguillonnées par l'imagination qui « seule est active⁴⁰⁵ ». C'est pourquoi la musique enregistre moins la trace vocale d'une affection physique qu'elle ne représente l'activité d'une l'imagination passionnée en présence du monde et d'autrui. Elle peint la *mouvance au monde*. En effet, la mélodie primitive n'est pas, comme le « signe naturel » des prédécesseurs de Rousseau, une simple *réaction physiologique* aux sensations extérieures, éventuellement nécessaire à la survie et à l'entente mutuelle des animaux. Au contraire, le « signe passionné » traduit, dès l'origine, une dépense excessive d'affect, une activité *supplémentaire*⁴⁰⁶ de l'âme engagée dans le procès de civilisation qui est d'abord un procès de séduction.

« D'où peut donc venir cette origine (des langues) ? Des besoins moraux, des passions. Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir. Ce n'est ni la faim ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère qui leur ont arraché les premières voix⁴⁰⁷ ».

⁴⁰³ *Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 417.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 419

⁴⁰⁵ Lettre au Prince de Wurtemberg du 10 novembre 1763, cité dans Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 251.

⁴⁰⁶ Voir les analyses de Derrida, *op. cit.*, p. 170 et sq. Pour Rousseau, qui récuse les hypothèses continuistes de type condillacien (le signe d'institution aurait été forgé de proche en proche sur le modèle du signe naturel), l'accession de l'Homme à la sphère du langage suppose un saut qualitatif incompréhensible.

⁴⁰⁷ *Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 380.

C'est toute la logique de l'expression musicale qui s'en trouve changée : langue de passions et non de besoins, la musique naît, comme le dit Derrida, « dans la transgression du besoin par le désir et l'éveil de la pitié par l'imagination⁴⁰⁸ ».

Dégénérescence : raisons d'un état de fait.

La définition métaphysique du chant (qui exclut l'intervalle) diffère de sa définition technique (qui contient l'intervalle harmonique).

« Je penserais que le vrai caractère distinctif de la voix de chant est de former des sons appréciables dont on peut prendre ou sentir l'unisson, et de passer de l'un à l'autre par des intervalles harmoniques et commensurables, au lieu que, dans la voix parlante, où les sons ne sont pas assez soutenus, et, pour ainsi dire, assez uns pour pouvoir être appréciés, où les intervalles qui les séparent ne sont point assez harmoniques, ni leurs rapports assez simples⁴⁰⁹ ».

Commentant cette définition, Derrida écrit : « l'intervalle fait partie, dans le Dictionnaire, de la définition du chant. Il est donc, si l'on veut, un accessoire originaire et un accident essentiel. Comme l'écriture⁴¹⁰ ». Derrida soutient que l'origine est elle-même travaillée par la différence, que la différence ne s'ajoute pas historiquement : chant et parole ont « toujours déjà commencé à se séparer⁴¹¹ », l'harmonie a toujours déjà commencé à travailler la mélodie, de sorte que Rousseau annulerait la différence entre point de vue génétique et point de vue structurel. On dira plus simplement que le Dictionnaire, texte technique, décrit un état de fait contemporain, alors que l'*Essai*, texte « métaphysique », décrit l'origine naturelle la plus plausible, et donc l'essence, – selon une méthode donnée dans la préface du *Second Discours*.

On pourra alors résumer les étapes qui, par transformations successives, mènent du point d'indistinction originel à la séparation, caractéristique du système musical contradictoire des contemporains.

⁴⁰⁸ *Op. cit.*, p. 172.

⁴⁰⁹ *Dictionnaire de musique*, art. « voix », OC, V, p. 1149.

⁴¹⁰ *Op. cit.*, p. 276.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 274.

- **Premier écart mimétique :** Entre le prototype originel (ce que certains ethnomusicologues contemporains appellent encore le « musilanguage⁴¹² ») et la musique proprement dite, on note un premier écart introduit par l'*imitation* : « Le premier germe de la véritable musique (...) n'est pas tant l'accent simple que l'accent imité⁴¹³ ». Rousseau représente ainsi la mélodie primitive :

« La mélodie qui résulta des progrès dont je viens de parler était composée des temps et des tons, c'est-à-dire de l'accent proprement dit et du rythme ; l'accent était la règle de l'élévation et de l'abaissement de la voix, le rythme était celle de la mesure et des pieds. Le tout avait pour principe la facilité de l'intonation et la propriété de la langue et le plaisir de l'oreille ; mais surtout cet autre plaisir plus vif qui va jusqu'au cœur et auquel celui de l'oreille ne sert que de véhicule⁴¹⁴ ».

- **Échelonnage spontané des intonations :** Les intonations musicales, d'abord simplement définies par l'accent, prennent ensuite « naturellement une certaine mesure » pour former l'échelle diatonique. Ce n'est pas à cause des lois physiques de la résonance que s'est formé l'ordre diatonique, mais par effet de pure convenance. En effet, les demi-tons sont à la fois moins difficiles à produire pour la glotte que les grands intervalles harmoniques (quinte, octave), et plus faciles à apprécier pour l'oreille que les plus petits intervalles (quarts de tons), « ce qui n'empêcha pas que les moindres intervalles n'eussent aussi leur emploi dans les genres plus pathétiques⁴¹⁵ », comme le genre enharmonique⁴¹⁶.

⁴¹² Voir notamment Steven Brown, « The « musilanguage » Model of Music Evolution », dans N. L. Wallin, B. Merker et S. Brown, *The Origins of Music*, pp. 271-300.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 334.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 335-336.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ Pour Rousseau, l'abandon du genre enharmonique en usage chez les grecs, genre qui permettait de cerner de plus près la modulation de la voix humaine, est un symptôme de la décadence de la musique. Voir notamment l'*Essai sur l'origine des langues* et l'article « enharmonique » du Dictionnaire de musique : « Aussi Plutarque reprend-il vivement les musiciens de son temps d'avoir perdu le plus beau des trois genres, et d'oser dire que les intervalles n'en sont pas sensibles ; comme si tout ce qui échappe à leurs sens grossiers, ajoute ce philosophe, devait être hors de la nature » (*Dictionnaire de musique*, OC, V, p. 803). Mais dans ce même article, Rousseau déconseille aux jeunes musiciens l'usage du genre harmonique entendu au sens moderne, sous prétexte qu'il produit un effet trop embrouillé, difficile à démêler pour l'oreille. Cette théorie du genre enharmonique est inspirée par Dodart. Pour ce dernier, l'effort pour « se rendre attentif aux inflexions naturelles de la voix passionnée, et de tâcher de les imiter dans la composition du chant » est « ce qui a donné lieu au genre chromatique de Timothée de Milet par les demi-tons hors de mode, et à l'enharmoine d'Olympe par la subdivision des semi-tons en quarts de ton » (*De la différence des tons de la parole et de la voix du chant par rapport au récitatif*, op. cit., p. 390-91). Pour Dodart : « il paraît certain que le genre enharmonique ne peut avoir été introduit que pour cette seule raison, n'offrant rien à l'oreille qui ne la doive blesser par la bizarrerie de ses intervalles, ni qui puisse plaire, sinon au cœur par une expression capable de le toucher, et par conséquent capable de lui plaire dans l'imitation » (p. 391)

- **Calcul des intervalles mélodiques** : Avec l'avènement de figures comme Pythagore et Philolaos, on assiste à l'ère des calculs musicaux. Le calcul s'avère nécessaire « pour la pratique des instruments qu'on ne peut accorder juste que par les consonances⁴¹⁷ ». Il va permettre de fixer définitivement la mesure d'intervalles qui n'avaient d'abord été privilégiés que par convenance. A mesure que ces proportions mathématiques fondamentalement contingentes vont être hypostasiées et recherchées pour elles-mêmes, la musique va perdre de sa spontanéité et de son énergie primitive.

« La mélodie en s'imposant de nouvelles règles perdait insensiblement de son ancienne énergie, et le calcul des intervalles fut enfin substitué à la finesse des intonations⁴¹⁸ ».

- **Invasion de la mélodie par l'harmonie** : Comme l'a montré Derrida, Rousseau conçoit l'harmonie comme une différence interne de la mélodie, un agent externe, qui la mine de l'intérieur.

« En donnant aussi des entraves à la mélodie elle [l'harmonie] lui ôte l'énergie et l'expression, elle efface l'accent passionné pour y substituer l'intervalle harmonique, elle assujettit à deux seuls modes des chants qui devraient en avoir autant qu'il y a de tons oratoires, elle efface et détruit des multitudes de sons ou d'intervalles qui n'entrent pas dans son système ; en un mot, elle sépare tellement le chant de la parole que ces deux langages se combattent, se contrarient, s'ôtent mutuellement tout caractère de vérité et ne se peuvent réunir sans absurdité dans un sujet pathétique »⁴¹⁹.

On a ici un schéma strictement opposé à celui de Batteux, pour qui l'intervalle mesuré augmentait l'énergie des tons de la simple conversation :

« Et il ne faut point croire que ces règles puissent détruire ou altérer la signification naturelle des tons et des gestes : elles ne servent qu'à la fortifier en la polissant, elles augmentent leur énergie en leur ajoutant des grâces⁴²⁰ ».

- **Codification de l'art oratoire** : On assiste parallèlement à une codification de l'art oratoire. La déclamation artificielle remplace progressivement la déclamation naturelle.

⁴¹⁷ *Origine de la musique*, OC, V, p. 335.

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁴²⁰ Charles Batteux, *op. cit.*, p. 294.

« Quand les théâtres eurent pris une forme régulière, on n’y chantait plus que sur des modes prescrits, et à mesure qu’on perfectionnait les règles de l’imitation, la langue imitative s’affaiblissait⁴²¹ ».

- **Influence néfaste de la philosophie sur la langue** : La valorisation du raisonnement contre l’expression rhétorique passionnée, notamment à partir de Socrate et Platon, accélère la séparation de la musique et de la langue :

« L’étude de la philosophie et les progrès de la raison qui donnèrent plus de perfection et un autre tour à la langue lui ôtèrent aussi ce ton vif et passionné qui l’avait d’abord rendue si chantante ; et c’est alors que la mélodie commençant à n’être plus si adhérente au langage dans la déclamation prit insensiblement une existence à part, et que la musique devint plus indépendante des paroles⁴²² ».

- **Passage de la liberté à la servitude** : La force de l’expression mélodique décroît proportionnellement à la liberté politique des Grecs sous l’influence romaine. « La Grèce aux fers perdit ce feu céleste qui n’échauffe que les âmes libres et ne trouva plus pour louer des tyrans ce ton sublime dont elle avait jadis chanté ses héros⁴²³ ».

- **Invasions barbares et première influence des langues du Nord** : les Invasions barbares imposent une langue « dure et dénuée d’accent », « bruyante sans être harmonieuse », ce qui ne laisse pas d’autre avenue que de perfectionner l’harmonie.

- **Moyen-âge de la musique** : Il se caractérise par l’invention du contrepoint et la multiplication des beautés harmoniques « arbitraires⁴²⁴ ». Cette logique se poursuit jusqu’à ce qu’on pourrait appeler le *passage de la mélodie au degré zéro*, au profit d’une musique exclusivement harmonique :

« C’est ainsi que la mélodie étant nulle et l’attention du musicien s’étant tournée entièrement vers l’harmonie, tout se dirigea vers ce nouvel objet (...) Ce furent les successions harmoniques qui réglèrent la marche des parties, cette marche ayant pris le nom de mélodie on ne peut méconnaître en effet dans cette prétendue mélodie les

⁴²¹ *Ibid.*, p. 337.

⁴²² *Origine de la musique*, OC, V, p. 338.

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Rousseau distingue dans l’harmonie ce qui relève des effets naturels de la résonance, et ce qui relève de l’arbitraire des conventions et des habitudes. « Cependant l’harmonie prenait insensiblement les routes que lui prescrit la nature jusqu’à l’invention du mode mineur et des dissonances en un mot de tout l’arbitraire dont elle est pleine et que le seul préjugé nous empêche d’apercevoir ». (*Ibid.*, p. 340).

traits de la mère qui l'a fait naître ; et notre système musical étant ainsi devenu purement harmonique, ce n'est pas une merveille que la mélodie en ait souffert et que la musique ait perdu pour nous une grande partie de l'énergie qu'elle avait autrefois⁴²⁵ ».

- **Renaissance de la musique et invention de l'Opéra** qui tente de « rétablir la mélodie dans ses anciens droits » (Monteverdi et le cénacle Bardi). S'ensuit la restauration partielle des anciens pouvoirs expressifs de la musique. « La mélodie a trouvé pour ainsi dire une nouvelle existence et de nouvelles forces dans ses conformités avec l'accent oratoire et passionné⁴²⁶ ». Néanmoins, on est là dans une situation de compromis ou de tension, où la musique est forcée de se plier à l'état d'une langue constituée.

« Déjà soumis aux marches harmoniques qu'on n'en a pu ni voulu séparer, le chant rigoureusement assujéti par la langue et gêné doublement par le système harmonique et par la déclamation, a pris en chaque pays le caractère de la langue dont il tirait la forme, il est devenu d'autant plus mélodieux et varié que cette langue avait plus de rythme et d'accent, et dans celles qui ayant peu de l'un et de l'autre ne sont pour ainsi dire que l'organe de la raison ce même chant est resté languissant et froid (...) ».

Nous voici revenus à l'état contradictoire décrit par la *Lettre sur la musique française*. Le langage musical – l'harmonie – s'est autonomisé par rapport au langage verbal – l'accent ; le tempérament égal a été conçu en fonction de considérations harmoniques abstraites⁴²⁷ ; la variété des modes, en particulier l'énharmonique dont Rousseau regrette plus d'une fois la disparition, a été détruite au profit d'une musique fondée non plus sur le rapport externe avec la langue, mais sur l'identité relative des rapports sonores internes (Rameau) ; la langue elle-même a perdu la vigueur des accents au profit des articulations.

C- Une poétique de la voix quintessenciée, ou la révision rousseauiste de la sémiotique musicale classique

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ Voir à ce sujet l'article « Tempérament » du *Dictionnaire de musique*.

« Un aspect fondamental de l'esthétique des Lumières semble donc être cet éclatement de la notion d'imitation, accompagnée ou provoquée par un élargissement du concept de nature qui, en désignant à la fois le monde extérieur et les sentiments humains, remet en cause la distinction entre objectivité et subjectivité⁴²⁸ ».

Rousseau est celui qui perçoit avec le plus d'acuité, la contradiction effective entre les systèmes sémiotiques que l'opéra est supposé réunir – celui de la parole passionnée et celui des combinaisons harmoniques. Mais contrairement à ses successeurs immédiats, comme Chabanon et Adam Smith, qui i) prennent acte de la séparation des systèmes sémiotiques ii) attribuent à la musique une valeur expressive indépendante de la parole (voir infra) et iii) abandonnent la notion d'imitation, Rousseau i) interprète la contradiction comme un résultat contingent de l'histoire et ii) se livre à un remaniement de la notion d'imitation. Ce remaniement est lui-même animé par une tension : d'un côté, Rousseau tend à *intérioriser* et à *quintessencier* l'objet de l'imitation (dans les textes « métaphysiques », c'est-à-dire anthropologiques, comme l'*Essai sur l'origine des langues*, qui reconduisent une métaphysique de la voix). De l'autre, il tend à en faire une imitation stylisée (dans les textes techniques, comme le *Dictionnaire de Musique*).

Intériorisation : l'autre voix (le point de vue métaphysique)

Quand Dubos affirme que la musique imite la parole, il a en tête une parole concrète, physique – cette parole dont Mersenne, Cordemoy ou Dodart ont décrit les propriétés physiques et le fonctionnement mécanique⁴²⁹. Pour Dubos, Batteux ou Diderot, c'est bien le phénomène *physique* de la parole passionnée qui assure la médiation entre la modulation musicale (qui la simule) et les passions (dont elle contient les « signes naturels »). Comme l'a montré Catherine Kintzler⁴³⁰, la théorie de Rousseau tend à éliminer ce type de médiations : la mélodie (vocale ou instrumentale) n'a pas à simuler les manifestations extérieures de la voix, mais plutôt à figurer une voix intérieure,

⁴²⁸ *La musique des Lumières*, op. cit., p. 29.

⁴²⁹ Voir Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636-1637 : livre IV, 1ère partie : « Livre premier de la voix, des parties qui servent à la former, de sa définition, de ses propriétés, et de l'ouïe ». Géraud de Cordemoy, *Discours physique de la parole*, Paris, 1668. Denis Dodart, *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons*, Paris, 1703.

⁴³⁰ Voir *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., pp. 360-380.

quintessenciée et universelle. C'est du moins le cas pour les airs, car le problème se pose différemment pour le récitatif, qui ne devrait lui-même être « que l'accent [prosodique propre à chaque idiôme] noté dans une langue vraiment musicale »⁴³¹. Mais pour ce qui concerne la mélodie en général, l'imitation ne peut plus être pensée comme une simple notation musicale des accents de la passion, ni même comme leur convergence ponctuelle et l'on assiste, chez Rousseau, à une intériorisation de la notion d'imitation. En un sens, Rousseau reconduit une conception métaphysique de la voix humaine. La voix du cœur, immédiatement assimilable aux *mouvements* de la passion, est nécessairement dénaturée lorsqu'on tente d'inscrire ses variations continues dans un système d'intervalles harmoniques discrets. La poétique de l'imitation n'a plus à être fondée dans une analyse comparative des propriétés physiques de la déclamation et de la mélodie puisqu'en réalité, la voix et la mélodie ne signifient pas en tant qu'arrangements mécanique de sons, mais comme signes immédiats de l'intériorité psychique :

« Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment et dont nous y reconnaissons l'image »⁴³².

Grâce au dynamisme de la mélodie, qui agit comme schème, le musicien représente directement les *mouvements internes*, l'« agitation de l'âme⁴³³ » du sujet présent à ces objets. La discussion sur l'existence d'une déclamation notée chez les anciens, qui avait précisément pour fonction, chez Dubos, Duclos ou Condillac, d'établir ou d'infirmer une correspondance objective entre l'accent oratoire et les intonations musicales, n'intéresse donc que très peu Rousseau. Le problème historique n'est jamais discuté comme tel, bien qu'on en trouve un certain écho, par exemple à l'article « Chant » du *Dictionnaire de musique*, où Rousseau soutient que les intervalles formés par les inflexions de la voix ne peuvent être « exprimés en notes », ce qui n'empêche pas le chant d'être une imitation stylisée de la voix.

⁴³¹ *Dictionnaire de musique*, art. « Récitatif », OC, V, p. 1008. Notons que pour Rousseau, le succès d'un chant ne saurait par ailleurs dépendre de la reproduction bornée de la déclamation théâtrale, perçue comme artificielle. « Ce qu'on cherche donc à rendre par la mélodie, c'est le ton dont s'expriment les sentiments qu'on veut représenter, et l'on doit bien se garder d'imiter en cela la déclamation théâtrale qui n'est elle-même qu'une imitation, mais la voix de la nature parlant sans affectation et sans art » (art. « Expression », OC, V, p. 819).

⁴³² *Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 417.

⁴³³ *Origine de la musique*, OC, V, p. 349.

Stylisation : le point de vue technique.

L'approche est différente dans les textes techniques, comme la *Lettre sur la musique française* ou le *Dictionnaire de musique*. Sur le plan technique, Rousseau est obligé de penser le rapport entre l'imitation et son modèle, la mélodie et la voix, mais il ne le pense plus comme un rapport de copie, mais comme un rapport de stylisation, qui maintient le rapport à la nature dans la différence même.

« Le chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et *artificielle* des accents de la voix parlante ou passionnée ; on crie et l'on se plaint sans chanter ; mais on imite en chantant les cris et les plaintes ; et comme, de toutes les imitations, la plus intéressante est celle des passions humaines, de toutes les manières d'imiter la plus agréable est le chant⁴³⁴ ».

Comme l'a montré Derrida, l'imitation musicale est toujours en même temps rupture avec la nature (originale) et retour vers cette nature (finale). La musique est à la fois ce qui introduit une différence et ce qui tente de la réduire, l'imitation, une opération qui cherche à « faire retour à la nature sans annuler la différence » :

« On peut analyser sur cet exemple (du chant) le fonctionnement subtil des notions de nature et d'imitation. A plusieurs paliers, la nature est le sol, le degré inférieur : il faut le franchir, l'excéder mais aussi le rejoindre. Il faut y faire retour mais sans annuler la différence. Celle-ci doit être *presque nulle* : celle qui sépare l'imitation de ce qu'elle imite. Il faut par la voix transgresser la nature animale, sauvage, muette, infante ou criante ; par le chant transgresser ou modifier la voix. Mais le chant doit imiter les cris et les plaintes. D'où une deuxième détermination polaire de la nature : celle-ci devient l'unité – comme limite idéale – de l'imitation et de ce qui est imité, de la voix et du chant. Si cette unité était accomplie, l'imitation deviendrait inutile : l'unité de l'unité et de la différence serait vécue dans l'immédiateté. Telle est la définition archéo-téléologique de la nature chez Rousseau⁴³⁵ ».

On se rappellera que Rousseau n'exige pas, entre le récitatif et la déclamation, une stricte correspondance, mais seulement une « analogie », de sorte que le récitatif puisse apparaître comme une « langue hypothétique ». Dans certains passages, comme ceux où il semble assumer les

⁴³⁴ *Dictionnaire de musique*, art. « Chant », OC, V, p. 695.

⁴³⁵ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 272.

dédommagements d'un plaisir pris à l'imitation, c'est-à-dire à la perception d'une différence, Rousseau a ainsi esquissé les contours d'une poétique de la voix *stylisée*, de l'artificialisation intensive de la voix humaine.

Le signe et son interprétation

Cette conception de l'imitation et du *signe* musical, commande en retour une double herméneutique. La mélodie *signifie* l'intériorité psychique (= les « mouvements ») selon au moins deux modes : 1) selon le mode *iconique* (comme semblent en témoigner les passages qui la comparent au dessin : « la mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture⁴³⁶ ») 2) selon le mode *indexical*, comme une manifestation externe de la puissance causale de l'émotion d'autrui⁴³⁷ (ce dont témoignent les passages de l'*essai* sur les rapports entre musique et *pitié* : « sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous *annoncent* un être semblable à vous (...) et l'on ne peut entendre ni chant ni symphonie sans se dire à l'instant : un autre être sensible est ici⁴³⁸ » ? Chez d'Alembert et Dubos, l'effet physique provoqué par la musique était déjà en soi regardé comme un phénomène moral (i.e. : une passion) qui pouvait, ensuite, devenir le signe d'un événement distinct (subjectif ou objectif), moyennant un certain nombre d'opérations de l'esprit. Pour Rousseau, le son ne produit en lui-même *aucun effet moral* avant d'être interprété comme signe de l'intériorité psychique⁴³⁹. L'interprétation de la mélodie comme signe de passion n'est pas le résultat d'une opération intellectuelle : elle est attribuable à l'activation d'une disposition naturelle : la pitié. Chez Condillac, l'imagination pouvait suppléer l'écart entre le chant et la déclamation naturelle, moyennant la conservation de proportions élémentaires. Chez Condillac, c'est la réflexion qui fait fonctionner le signe, comme manifestation d'une absence. Il n'y a alors pas de différence foncière entre le signe musical et le signe linguistique, et la musique est, essentiellement, un théâtre. Chez Rousseau, l'interprétation du sens de la musique est préreflexive. Le travail de l'imagination et de la réflexion ne sont que des artifices, des suppléments inessentiels, qui font de l'opéra un genre ambigu. Le signe musical est un signe de degré zéro, qui

⁴³⁶ *Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 413.

⁴³⁷ C'est plutôt l'interprétation de Violaine Anger dans *Sonate que me veux-tu ?*, *op. cit.*, p. 50.

⁴³⁸ *Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 421.

⁴³⁹ Cette thèse tout à fait radicale, qui fait de l'émotion musicale une émotion de part en part sympathique, a été vivement critiquée par Adam Smith (voir *infra*).

rétablit la présence abolie par les signes linguistiques, de sorte que l'herméneutique musicale est fondamentalement opposée à l'herméneutique du théâtre. Ainsi, dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Rousseau condamne ce qu'il appelle la « pitié stérile » à laquelle on s'adonne au théâtre, identification aux malheurs d'autrui qui, sans déboucher sur l'action, enorgueillit notre amour propre de passions généreuses que nous n'avons pas. Au contraire, il crédite la musique de tous les effets moraux qu'il refuse au théâtre (« L'on ne peut entendre ni chant ni symphonie sans se dire à l'instant ; un autre être sensible est ici⁴⁴⁰ ») ou à la peinture (« l'une intéresse plus que l'autre précisément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme⁴⁴¹ »). Il semble que le langage articulé du théâtre, lui-même dérivé et abstrait par rapport à la passion qu'il exprime, ne puisse susciter qu'une identification médiate du spectateur avec les sentiments du personnage ; au contraire, le langage de la musique sollicite immédiatement la pitié de l'auditeur.

Énergétisme ou rigorisme ?

On peut insister sur la critique du matérialisme qui sous-tend l'esthétique de Rousseau (« je suis trompé si la nouvelle philosophie n'est pas plus funeste au bon goût »...) et sur sa critique des fictions, et appuyer l'idée selon laquelle l'intériorité psychique, nouveau référent privilégié de la musique, est une « donnée immatérielle inhérente à la nature humaine⁴⁴² » (ce qui revient à lire *l'Essai* à partir de la *Profession de foi* de la *Lettre à d'Alembert*, dans la lignée des polémiques rigoristes contre la représentation théâtrale). Mais on peut aussi insister sur ce que Violaine Anger appelle l'« énergétisme sous-jacent » de la théorie rousseauiste du signe musical. Selon Violaine Anger, avec Rousseau, « on entre dans un régime de signification où l'effet d'une cause est le signe qui rend visible la puissance de sa cause » : or cette cause, c'est bien l'énergie des passions

⁴⁴⁰ *Ibid.*

⁴⁴¹ *Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 421. Pour Rousseau comme pour Condillac, l'attention (c'est-à-dire le fait de se donner à une sensation) est déterminée par l'intérêt. Mais pour Condillac, l'intérêt est déterminé lui-même par la jouissance, qui dépend de la structure harmonique du son (agréable) par rapport au bruit (sans plaisir particulier). Pour Rousseau, l'intérêt dépend de la valeur morale du son, de sa signification d'indice moral.

⁴⁴² Ainsi la musique « représente l'exigence d'intériorisation et de moralité donnant sens à toute entreprise esthétique et en dehors de laquelle toute entreprise esthétique est perçue comme vaine ou perverse » (Catherine Kintzler, *op. cit.*, p. 478). Kintzler y voit un double appauvrissement : du concept de musique, et de la fin esthétique rétrécie à l'univers monotone de l'intimité des passions. Elle voit dans la pensée de Rousseau une « machine de guerre anticartésienne » (p. 419).

primitives (pitié et amour de soi), une « énergie qui l’innerve dans un continuum⁴⁴³ ». Il ne s’agit certes plus d’*exciter* des passions : le signe musical est plutôt « manifestation de son origine » passionnée, d’où l’on peut conclure que « pour Rousseau, imiter, c’est reprendre la spontanéité naturelle afin d’en porter à son terme l’énergie latente⁴⁴⁴ » (l’anthropologie musicale serait alors celle du *Second discours* et de la théorie des passions et la proximité entre Rousseau et la conception diderotienne de la voix et de son « dynamisme vital » serait plus patente⁴⁴⁵). Nous penchons personnellement davantage pour la seconde interprétation. Selon l’accent, l’esthétique musicale de Rousseau semble pouvoir être interprétée comme une esthétique de la rigueur ou de l’exubérance, comme une « Contre-esthétique de l’immatérialité » (Kintzler) ou nouvel « énergétisme » (Anger)...

Une esthétique à la charnière de deux époques

Pour éviter de ressaisir l’esthétique musicale de Rousseau au prisme d’une esthétique romantique qu’elle ne fait qu’annoncer, il faut assumer la complexité d’une pensée à la charnière de deux époques : Rousseau est à la fois un précurseur de l’idée romantique de la musique comme « art de l’intériorité » (l’expression est de Schumann) et le dernier grand théoricien classique de la musique-monde, d’une musique qui ne se pense pas hors d’un rapport à l’ensemble des phénomènes sensibles. En outre, si l’on veut comprendre ce que le XVIII^{ème} siècle entend par « imitation musicale de la nature », on ne peut se contenter de détailler les propriétés expressives des constituants formels et de dénombrer les objets naturels qui peuvent être représentés par la musique. Il faut aussi reconstituer un régime de l’écoute. J’entends par là un ensemble d’actes de la sensibilité qui sont nécessairement mobilisés à l’opéra, pour une participation à la fois cognitive et affective au spectacle. De ce point de vue, l’*Essai sur l’origine des langues* peut être lu comme un texte où s’élabore un nouveau régime de l’écoute orienté par une éthique de la pitié et de la perfectibilité. Mais c’est bien à côté et non pas à la place du régime classique de l’écoute – fait d’opérations intellectuelles réalisées sur des stimuli sensibles – que s’élabore ce nouveau sujet de

⁴⁴³ *Op. cit.*, p. 78.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁴⁵ Sur la conception diderotienne de la voix, voir Hélène Cussac, « Le dynamisme vital de la voix chez Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l’Encyclopédie*, vol. 53, 2018.

l'expérience musicale, qui est un sujet *en puissance*. Dans *l'Essai*, la finalité de l'émotion musicale se comprend par rapport à la virtualité dormante des dispositions de l'Homme, qu'il est possible de réveiller, en vertu de sa perfectibilité. Du point de vue historique, l'expérience musicale renvoie à une époque i) où le rapport moral à autrui a été constitué comme tel, mais n'a pas encore été transformé en un rapport de dépendance abstraite (ce que marquera le passage de l'âge des cabanes aux sociétés politiques comme telles) ii) où l'expérience subjective a déjà commencé de se symboliser (dans la métaphore) sans pour autant avoir été capturée dans l'abstraction des signes. Du point de vue anthropologique, elle renvoie à un havre indemne au sein du moi, espace préservé contre la corruption de la culture, et toujours virtuellement présent au cœur de l'individu. Il en résulte une double hygiène morale de la musique qui, contrairement au théâtre inspirant une « pitié stérile », traduit non pas les mouvements privés d'une subjectivité autarcique aux prises avec elle-même, mais réveille le *premier mouvement de la pitié vers autrui* ainsi que le *premier mouvement de l'imagination vers les objets*. L'expérience musicale n'est donc ni une expérience narcissique, ni une exaltation du moi, ni une simple expérience de la présence à soi⁴⁴⁶ : c'est une expérience de la mouvance au monde.

⁴⁴⁶ On ne peut pas non plus s'en tenir à la position de Derrida, qui considère que la musique agit, dans l'économie argumentative de *l'Essai sur l'Origine des langues*, comme une sorte d'agent silencieux de la « métaphysique de la présence », en tant que « phénomène d'une auto-affection vécue comme suppression de la différance ». *De la grammatologie, op. cit.*, p. 228.

Chapitre 7 - Le divorce de la musique et de la voix

Lorsque M. P. G. de Chabanon s'emploie, dans les années 1770, à déconstruire le concept d'imitation musicale, et en particulier l'idée selon laquelle le chant est une imitation de la parole, il est tout à fait conscient qu'il ne s'attaque pas seulement à une théorie esthétique, mais à une anthropologie musicale fondée dans une histoire conjecturale. Pour montrer que la musique est une langue à part entière, soumise à ses propres réquisits formels, il ne suffit donc pas de produire une description des logiques séparées qu'elle met en oeuvre : il faut s'en prendre à l'ensemble des prémisses théoriques et historiques qui fondent la dépendance de la musique par rapport à la parole. On en distinguera trois :

1. L'antériorité historique de la parole sur le chant
2. L'idée selon laquelle les intervalles chantés ne modifient qu'en degré et non en nature les intervalles parlés
3. L'idée selon laquelle la musique produit du sens en imitant la langue passionnée

L'antériorité historique de la parole sur le chant

Dans son maître ouvrage, *La musique considérée en elle-même*, Chabanon s'attaque d'abord à un « préjugé que des hommes de génie ont admis et répandu ». Il est simple : le chant a succédé à la parole, en tant qu'imitation de celle-ci.

« Tous les philosophes, jusqu'à présent, ont regardé le vocal comme antérieur à l'instrumental ; parce qu'ils ont regardé la parole comme la mère du chant ; idée que nous croyons absolument fausse ».

Chabanon pose au contraire que le chant a nécessairement dû précéder la parole.

« Quand nous supposerions que l'homme n'a chanté qu'après avoir appris à parler, (ce qui ne peut s'admettre) encore faudrait-il qu'il eût essayé sa voix, son instinct mélodique, et formé quelques chants, avant de songer à unir le chant et la parole : ainsi, dans tout état de

cause, *l'un subsiste indépendamment de l'autre*, et la musique instrumentale a nécessairement devancé la vocale ; car lorsque la voix chante sans parole, elle n'est plus qu'un instrument⁴⁴⁷ ».

Notons au passage que ces remarques de Chabanon précèdent de peu des réalisations musicales comme la *Flûte enchantée* de Mozart (1791), et notamment l'air célèbre dit de la « Reine de la nuit », où la voix est traitée comme un instrument presque abstrait, alors que les vocalises s'autonomisent largement par rapport à la logique textuelle. Ces développements musicaux accomplissent pour ainsi dire la prophétie du Neveu de Rameau pour qui le chanteur, après avoir été pris pour modèle par le violoniste, « deviendra un jour (...) singe du violon⁴⁴⁸ ». (Mais à la rigueur, il n'est pas nécessaire d'attendre Mozart : il suffit d'écouter les longues formules mélismatiques du chant grégorien pour constater ce type de phénomène).

En affirmant l'antériorité chronologique du chant sur la parole et de la musique instrumentale sur la vocale, Chabanon entend renverser l'un des postulats historiques les plus fermement ancrés de la pensée musicale des Lumières, et l'un des fondements philosophiques les plus sûrs de la poétique de l'imitation musicale du langage à laquelle il s'en prend. De l'antériorité de la parole sur le chant et, plus généralement, de la musique vocale sur la musique instrumentale, Rousseau croyait pouvoir déduire un certain nombre de composantes formelles et de procédés stylistiques de la musique. Il s'agissait en particulier de déduire les formules mélodiques de la prosodie des langues, et le rythme musical du mètre scandé :

« Comme la musique vocale a précédé de beaucoup l'instrumentale, celle-ci a toujours reçu de l'autre ses tours de chant et sa mesure, et les diverses mesures de la musique vocale n'ont pu naître que des diverses manières dont on pouvait scander le discours et placer les brèves et les longues les unes à l'égard des autres⁴⁴⁹ [...] »

Au contraire, pour fonder l'autonomie du langage musical il faut, selon Chabanon, « renverser l'ordre de génération » établi habituellement par ceux qui dissertent sur l'histoire de la musique :

« Renversons l'ordre de génération ci-dessus établi. L'homme de tout temps a chanté, et dès qu'il a connu l'usage d'une langue, il a attaché des mots aux sons qu'il modulait. Ces

⁴⁴⁷ *De la musique considérée en elle-même, op. cit.*, p. 73.

⁴⁴⁸ DPV, XII, p. 162.

⁴⁴⁹ *Lettre sur la musique française*, OC, V, p. 294.

mots, appliqués sur le chant, en recevaient l’empreinte. Où le repos se trouvait dans le chant, il s’en trouvait un aussi dans le discours : les syllabes tiraient une valeur métrique de la valeur des notes auxquelles on les associait. Que l’on ait voulu ensuite prononcer ces phrases mélodiquement arrangées, on y a trouvé le moule et l’empreinte de la mélodie dans les mots, dans les phrases et dans les syllabes. Voilà l’art de parler en mesure imaginé : il est mille fois plus naturel de le faire dériver du chant, qui, par sa nature, est mesuré, que d’assigner au chant pour cause productrice, la parole, qui d’elle-même ne se mesure pas uniformément⁴⁵⁰ ».

Le chant n’est donc ni un dérivé de la parole, ni un simple appendice cultivé de la poésie, inventé pour l’embellir et en intensifier les effets, comme le pensait par exemple Dubos dans une tradition qui se voulait issue du théâtre antique. Le besoin de chanter procède d’un « instinct » plus fondamental et antérieur au besoin de parler – instinct gouverné par un principe de *jouissance* et non par un principe d’*imitation* (voir le chapitre 9). Chabanon en veut d’ailleurs pour preuve la présence attestée du chant dans des « pays incultes et barbares, où le nom de la poésie ne fut et ne sera peut-être jamais prononcé⁴⁵¹ ». Dès lors, ceux qui font dériver la mélodie des intonations parlées se trompent (la parole a seulement reçu « l’empreinte » d’une mélodie qui lui préexistait). D’autre part, ceux qui font dériver le rythme musical de la métrique poétique inversent les raisons. C’est plutôt la poésie et le discours mesuré qui ont reçu leur marque du chant rythmé plus ancien. De manière générale, Chabanon rejette la tendance générale du XVIII^{ème} siècle à analyser la forme musicale à partir des catégories de la rhétorique⁴⁵². Visant plus particulièrement Rousseau, Chabanon cherche à mettre en lumière l’autonomie de formules et des ornements musicaux par rapport aux procédés du discours, voire leur caractère contradictoire :

« Non-seulement l’appréciabilité des intervalles distingue le chant d’un autre langage, mais les trilles ou cadences, les prolations ou roulades, les tenues de plusieurs mesures, l’usage des refrains ou rondeaux, le retour des mêmes phrases et dans le mode principal, et dans les

⁴⁵⁰ *De la musique considérée en elle-même, op. cit.*, p. 228.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁵² Voir par exemple le traité séminal de Joachim Burmeister, *Poétique musicale* (1606), Paris, Rhuthmos, 2017. Pour le XVIII^{ème} siècle, voir Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hambourg, Christian Herold, 1739 ou encore Johann Joachim Quantz, *Essai d’une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752.

modes accessoires, la coexistence harmonique des sons, etc... *tous les procédés du chant, enfin, s'éloignent de ceux de la parole, et souvent les contredisent*⁴⁵³ ».

Cela dit, indépendamment du problème de la genèse et de l'antériorité historique, Chabanon tient à montrer que les propriétés acoustiques de la parole et du chant diffèrent en nature.

La commune nature du chant et la parole

Sur le plan historique, la parole et le chant émergent à des époques, et pour des raisons distinctes, de sorte qu'en général, « l'une subsiste indépendamment de l'autre ». Sur le plan morphologique et acoustique, maintenant, le chant et la parole « n'ont rien de commun que l'organe auquel ils appartiennent⁴⁵⁴ ». Étant donnée l'intensité des discussions à ce sujet dans le courant du XVIIIème siècle, on ne s'étonnera pas de voir ressurgir l'argument des propriétés acoustiques essentiellement distinctes des intervalles de l'un et de l'autre :

« Les procédés de l'une et de l'autre diffèrent entièrement. Le chant n'admet que des intervalles appréciables à l'oreille et au calcul ; les intervalles de la parole ne peuvent ni s'apprécier, ni se calculer⁴⁵⁵ »

Le musicographe sensualiste Pascal Boyé avait d'ailleurs précédé Chabanon dans la voie de cet argument.

« Quoi ? me dira-t-il, lorsque je parle, ma voix ne fait-elle pas entendre des sons ? Ces sons ne forment-ils pas naturellement des notes de Musique ? Soit que je témoigne de la joie ou du chagrin, soit que je rie, que je gémisses ou que je pleure, n'est-ce pas par des ut, par des re, par des mi ? etc... Si cela est, comme je n'en doute pas, le Musicien peut donc réduire en notes les inflexions naturelles de ma voix : il peut donc exprimer, et vous voilà confondu. Eh ! non, Monsieur, il n'est rien de tout cela : votre voix ne fait entendre ni ut, ni re, ni mi,

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁵⁵ *Ibid.*

etc., lorsque vous dites à l'objet de votre tendresse : chère âme de ma vie, mon être ne respire que pour toi [...]»⁴⁵⁶ ».

« La différence du son musical et du son de la parole consiste donc en ce que le premier est fixe et le second indéterminé. Le moyen d'imaginer maintenant que celui-ci puisse être imité par l'autre ? Cela est visiblement impossible : on me ferait plutôt croire qu'un dessinateur pourrait imiter des formes arrondies avec des lignes droites⁴⁵⁷ ».

« Enfin, tout l'art Musical possible ne saurait noter ni les cris, ni les plaintes, ni les gémissements, ni les exclamations, ni les sanglots, ni les ris, ni les pleurs : c'est un fait incontestable⁴⁵⁸ ».

On a vu que Condillac et Rousseau reconnaissaient déjà ces différences acoustiques, mais qu'ils les pensaient comme le résultat d'une histoire de la dissociation de la musique et de la parole. Les différences formelles ne remettaient pas en cause l'homologie sémiotique de la musique et de la parole et leur commune origine. L'un des arguments clé, dans cette démonstration, consistait à établir la musicalité de la langue grecque, considérée comme prototype rapproché des langues primitives. Ce point également est refusé par Chabanon :

« Les procédés de l'une et de l'autre diffèrent entièrement (...) Cela est vrai pour les langues anciennes, comme pour les modernes. Ouvrez Aristoxène, dans ses *Éléments harmoniques*, voyez le commentaire de Porphyre sur Ptolémée ; interrogez tous les Musiciens Grecs ; lisez Cicéron, Quintilien, etc... Tous ont dit : « la parole erre confusément sur des degrés que l'on ne peut estimer ; la musique a tous ses intervalles évalués et connus⁴⁵⁹ ».

A nouveau, Chabanon a bien conscience qu'il ne s'attaque pas à des thèses isolées, mais à un ensemble de présupposés esthétiques, historiques et anthropologiques qui fondent la dépendance de la musique par rapport à la parole et à la voix. Ce n'est donc qu'après avoir critiqué ses prémisses implicites ou explicites qu'il peut en venir à la critique de la poétique de l'imitation comme telle.

⁴⁵⁶ *L'Expression musicale mise au rang des chimères, op. cit.*, p. 5-6.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵⁸ *L'expression musicale mise au rang des chimères, op. cit.*, p. 6.

⁴⁵⁹ *De la musique considérée en elle-même, op. cit.*, p. 87.

La mélodie comme imitation des intonations vocales

Chabanon multiplie les arguments contre l'idée selon laquelle la mélodie ne tire son expressivité que de l'imitation des inflexions vocales :

« L'idée la plus destructive de toute mélodie, est celle d'asservir les procédés du chant à ceux de la parole ; et cela n'est pas moins vrai, relativement à la quantité qu'à l'intonation⁴⁶⁰».

On peut distinguer trois arguments contre ce que Chabanon appelle le « système » de Rousseau. En premier lieu, un argument de fait : la musique instrumentale, qui « n'a rien de commun avec la langue », produit de des effets puissants sur les auditeurs, sans copier les intonations vocales. Ensuite, un argument emprunté à l'univers du théâtre : « La première leçon que nous donnons à nos acteurs, c'est de ne pas chanter : comment conseillerions-nous à nos musiciens d'imiter nos acteurs ? Cela implique contradiction⁴⁶¹ ». Ici, la critique rate sa cible, puisque Rousseau proscrivait l'imitation de la déclamation théâtrale au profit de l'imitation de la « voix de la simple nature ». Plus important peut apparaître le dernier argument, qui porte sur l'incohérence des traductions musicale d'un texte dont la déclamation est fixée : si la déclamation prescrivait le chant, « chaque tragédie de Métastase n'eût pas été mise en musique de vingt façons différentes⁴⁶² ». En somme :

« Toutes les fois qu'on cherche, dans l'intonation de la parole, le type de l'intonation mélodique, on commet une erreur essentielle qui en engendre mille autres, et devient une source de raisonnements contraires à la nature de l'art⁴⁶³ »

Un philosophe comme Adam Smith va pour sa part estimer que la disparité de nature entre la musique et les accents naturels de la passion peut rendre d'autant plus intéressante l'imitation des uns par les autres, même si la musique n'est pas fondamentalement imitative.

« Former, et pour ainsi dire plier la mesure et la mélodie de la musique, afin d'imiter le ton et le langage de la réflexion et de la conversation, l'accent et le style de l'émotion et de la

⁴⁶⁰ *De la musique considérée en elle-même, op. cit.*, p. 205.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 78.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 219-220.

passion, c'est faire qu'une chose d'un certain genre ressemble à une autre d'un genre très différent (...). Bien que *le ton et les mouvements de la musique soient par nature très différents de ceux de la conversation et de la passion, ils peuvent cependant être arrangés de manière à paraître leur ressembler*. Du fait de la grande disparité entre l'objet qui imite et l'objet imité, l'esprit, dans ce cas comme dans les autres, peut se trouver non seulement satisfait, mais enchanté et même charmé et transporté par le résultat d'une ressemblance si imparfaite »⁴⁶⁴ ».

La vision de Chabanon est sensiblement différente, puisqu'il présente le rapport musique/ théâtre comme un compromis, un « pacte d'union » entre deux arts dans une lutte « presque ennemie » :

« Quoi ! cette antique et solennelle alliance du chant et de la poésie, que l'on a crue fondée sur la génération de l'un par l'autre, ne serait qu'un pacte de convention, que le goût et la raison permettent de dissoudre ! Oui, sans doute⁴⁶⁵ ».

On voit qu'au plan descriptif, la conception que Chabanon se fait de l'Opéra n'est pas si éloignée de celle de Rousseau, puisque tous deux voient ce genre comme un espace de contradictions à surmonter. Néanmoins, pour Chabanon, ces contradictions sont irréductibles puisqu'elles tiennent à la nature distincte du chant et de la musique, tandis que pour Rousseau, elles sont contingentes, et tiennent à la séparation progressive de la langue et de musique.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 6. (*Ibid.*, p. 256).

Conclusion de la IIème partie

Typologie des positions philosophiques [non mutuellement exclusives] concernant les rapports parole / musique :

1. Assimilation

Assimilation des effets de sens de la musique à ceux de la voix fondée sur leurs propriétés matérielles communes, calcul musical des inflexions vocales, idéal d'une déclamation notée [Dodart, Mersenne, Dubos, Batteux, Rousseau dans *l'Essai*, Diderot dans *Le Neveu de Rameau*]

2. Stylisation

Le chant est compris non comme une reproduction matérielle, mais comme une stylisation artificielle des inflexions vocales [Batteux, le Rousseau du *Dictionnaire de musique*, Smith]

3. Intériorisation

La musique est comprise comme imitation d'une voix intérieure quintessenciée. L'analyse acoustique et matérielle de la voix est laissée de côté [Rousseau]

4. Hybridation

La musique et la parole déploient des logiques autonomes, quoiqu'articulables et ponctuellement convergentes [Condillac, Rameau].

5. Dissociation

La musique et la parole déploient des logiques distinctes. Refus catégorique de rabattre les effets de sens de la musique sur ceux de la parole [Duclos, Chabanon].

Nous voici parvenus au terme d'un long parcours historique à travers l'évolution théorique des rapports entre parole, musique et signification au Siècle des Lumières. Nous avons tâché de suivre

l'évolution qui conduit de l' « idéal phonoscopique » de Dodart, Mersenne et Dubos, jusqu'à ce que nous avons appelé le « divorce de la musique et de la voix » dans l'œuvre de Chabanon. Les premiers, convaincus des propriétés musicales de la langue, et persuadés qu'une meilleure connaissance matérielle de ces propriétés engagerait sur la voie des grandes réussites esthétiques, rêvaient d'un calcul musical de la voix humaine, d'une science musicale de la déclamation et d'une convergence générale des sciences rhétoriques, acoustiques et musicales. Le dernier récuse systématiquement toute forme de subordination (esthétique, historique) comme toute forme d'assimilation (acoustique) de la musique à la parole ou de l'instrument à la voix. Entretemps, Condillac et Rousseau élaborent chacun à leur manière une vision historique cohérente de la dissociation progressive de la musique et de la parole. Leurs anthropologies historiques respectives renforcent la subordination de la musique par rapport à la voix, et chacun d'eux élabore une vision esthétique de l'opéra capable de prendre en compte les différences qu'ils perçoivent au sein du système. Condillac conçoit l'opéra comme un système complexe où les effets de parole, d'harmonie, de mélodie, de déclamation s'articulent et se croisent ponctuellement, moyennant un travail de l'imagination qui achève, du côté perceptif, l'intention mimétique. Rousseau élabore quant à lui une critique de l'opéra français comme système où la musique et la langue se contredisent, et parvient à « sauver » la poétique de l'imitation à condition : i) d'élever la voix au concept d'une instance intérieure et idéale, coupée de toutes propriétés physiques concrètes et ii) de penser l'imitation comme une *stylisation* des inflexions vocales dans la mélodie.

La philosophie rousseauiste de la voix rejoue ainsi une antinomie qui s'observait déjà dans l'important *Mémoire sur les causes de la voix* de Dodart. On y décèle un double rapport de la voix à la « machine » harmonique dans laquelle l'opéra l'insère : d'un côté, elle apparaît comme cet élément *naturel* au cœur d'un système artificiel, un élément « sauvage » dont la présence tendue et exquise au cœur du système peut seule justifier ce dernier. D'un autre côté, la voix apparaît elle-même comme transformée par le système, inscrite dans ses rapports et portée de ce fait à une seconde puissance (ce point est bien saisi par Batteux). A la présence *tendue* d'une voix « naturelle » au sein d'un système artificiel répond l'artificialisation tendancielle de la voix et l'idéal de son analyse physico-acoustique. L'opéra met en jeu cette tension entre l'inscription et l'exclusion de la voix, cette présence d'un absolu au sein du relatif, de l'organique au sein du mécanique.

Il aura donc fallu les efforts d'un siècle pour montrer qu'en musique i) le mouvement « naturel » de la voix est lui-même inséré dans un système (une échelle harmonique et une mesure musicale artificielles) ii) l'expressivité vocale est intraduisible dans le langage harmonique iii) la voix est elle-même une espèce de « machine », de sorte que la nature et l'artifice se rejoignent ou s'annulent. La machine sonore, sans la voix qui s'y fait entendre, n'est qu'une architecture aveugle. Mais il faut machiner, artificialiser la voix, pour que ses écarts constitutifs deviennent appréciables. C'est l'artifice musical (avec son découpage clair des intonations) qui porte l'intensité des inflexions « naturelles » de la voix à son acmé. Les effets les plus spectaculaires, les plus saisissants de la musique française, sont attribuables à cette intensification stylisée des « accents de la passion » dans les airs ou le récitatif. Peu importe les différences acoustiques : l'imagination suppléera. Ce qui caractérise la perfection de cette musique, ce n'est donc pas d'avoir réussi à noter « musicalement » la déclamation naturelle, mais d'avoir réussi à clarifier, à délimiter les inflexions de la parole humaine dans un schème musical artificiel.

En dissociant le principe d'imitation du calcul musical des inflexions vocales, autrement dit, en posant une voix idéale comme objet de l'imitation en lieu et place du phénomène acoustique réel, Rousseau a rompu avec la dimension matérialiste du projet phonoscopique tout en élevant ses présupposés philosophiques à la hauteur d'une véritable « métaphysique » de la musique et de la voix. C'est sans doute la force d'une telle conception qui explique le caractère tardif d'une réflexion systématique sur l'autonomie des formes musicales. Nous aurons à revenir sur les conséquences esthétiques déduites par Chabanon de sa critique du « système » de Rousseau et de sa conception de la « métaphysique » de l'art musical. Contentons-nous de dire ici qu'à notre avis, l'absence d'une véritable investigation sur l'autonomie de la forme musicale, indépendamment de toute référence à la parole, tient en partie à la puissance suggestive et à la prégnance de l'idéal phonoscopique dans la France des Lumières, dont la force se manifeste dans ses transformations successives. Une pensée de l'autonomie du sonore ne pouvait naître que sur les ruines du projet phonoscopique.

IIIème partie : L'écoute comme travail de l'esprit

Introduction de la IIIème partie

En dépit de leur richesse, les théories mimétiques de la musique sont souvent reléguées par les commentateurs dans une préhistoire de l'esthétique musicale⁴⁶⁶. Certaines déclarations ultérieures de philosophes comme Schopenhauer, Nietzsche ou Hanslick, désignant les représentations mentales et les passions intervenant dans l'expérience musicale comme des éléments extrinsèques, projetées par un auditoire plébéien incapable de s'élever à la perception de la forme sonore pure, ont contribué à recouvrir partiellement l'intérêt propre des théories de l'imitation et de l'expression issues du XVIIIème siècle. On est par ailleurs gêné par l'aspect téléologique de certaines études qui analysent l'évolution de la pensée musicale au XVIIIème siècle comme un mouvement d'émancipation progressive de la sémiotique musicale par rapport au carcan mimétique et au modèle rhétorique (John Neubauer, Violaine Anger). On doit bien sûr examiner les problèmes que posent l'application au domaine de la musique instrumentale⁴⁶⁷ d'une sémiotique forgée dans le contexte hégémonique du théâtre lyrique, mais il faut se garder d'évaluer la sémiotique musicale des Lumières à l'aune des formes de musique « pure » et des esthétiques correspondantes qui naissent au XIXème siècle, sans quoi l'on risquerait de régler l'Histoire des idées musicales sur une conception de la musique elle-même historiquement déterminée⁴⁶⁸, prélevée et érigée au rang d'essence de cet art. **L'objectif du chapitre 8 (*Les doctrines de l'imitation et le régime empiriste de l'écoute*) sera de renverser cette perspective et de produire une analyse positive des**

⁴⁶⁶ Ainsi dans *Sonate que me veux-tu* (*op. cit.*), Violaine Anger prend-elle les conceptions mimétiques (notamment celle de Batteux qu'elle étudie par ailleurs avec précision et intelligence) comme un point de départ, un modèle-repoussoir en opposition desquelles se développeront les théories ultérieures du sens de la musique, bientôt capables d'expliquer comment « un son peut avoir un sens ». C'est également le cas de John Neubauer dans *The emancipation of music from language*.

⁴⁶⁷ L'application de la catégorie d' « imitation » à la musique a été taxée très tôt d'incohérence et attribuée à l'abus d'un esprit de système désireux d'unifier à tout prix la sémiotique des beaux-arts. On trouve un exemple très vigoureux de cette critique dans l'opuscule de Pascal Boyé, *L'Expression musicale mise au rang des chimères* (1779), paru six années avant la critique systématique de la notion d'imitation musicale par Chabanon dans *La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les autres arts* (1785).

⁴⁶⁸ « La musique pure ou restreinte n'est pas une donnée première ou indispensable ; c'est un artefact, résultat d'un découpage arbitraire au sein du fait social total, qui isole un domaine à partir duquel il est impossible – et dénué de sens – de reconstituer l'ensemble » (Jean Molino, « Fait musical et sémiologie de la musique », dans *Le singe musicien*, p. 79).

théories de l'imitation musicale qui permette d'en démontrer la richesse. La perspective adoptée sera de montrer en quoi les réquisits de l'imitation reposent eux-mêmes sur un certain *régime de l'écoute*, fondé sur les catégories d'une philosophie empiriste de la perception.

Ce n'est qu'après avoir montré la cohérence de la conception imitative de la musique que nous pourrons aborder les critiques systématiques de cette conception ayant cours à partir des années 1770, en particulier chez M. P. G. de Chabanon et Adam Smith (chapitre 9 : *Les critiques de l'imitation : vers l'autonomie du sonore*). Nous étudierons les stratégies adoptées par ces deux penseurs pour appréhender la musique indépendamment de la catégorie d'imitation, ainsi que les nouveaux régimes d'écoute qu'ils impliquent.

Chapitre 8 - Les doctrines de l'imitation et le régime empiriste de l'écoute

Introduction

« Toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit », estime d'Alembert dans le *Discours préliminaire* de l'Encyclopédie en 1751. Ce mot rend l'écho d'une conception héritée de l'antiquité et très généralement partagée par les théoriciens et praticiens de la musique en France vers le milieu du XVIII^{ème} siècle : la musique doit, comme les autres arts, « imiter la nature⁴⁶⁹ ». Selon Violaine Anger, « le modèle de l'imitation-représentation est aussi une conception de la relation entre objet imité et image sonore, une conception de ce qu'est signifier »⁴⁷⁰. De même que le mot, dans la logique de Port Royal, éveille des idées des choses présentes à l'esprit indépendamment de toute profération, le son, qui a pour fonction d'éveiller dans l'esprit de l'auditeur l'idée d'une chose qui le transcende, est d'abord un « matériau à disposition d'une activité représentative »⁴⁷¹. Autrement dit, l'expérience musicale est réduite et tronquée si elle est comprise comme perception stricte d'une forme sonore.

Nous avons déjà souligné le malentendu qui préside à l'appropriation par l'âge classique de la notion antique de l'imitation. Dans l'antiquité, le principe de l'imitation (ou plutôt, de l'assimilation) musicale postule une affinité fondamentale entre l'âme humaine et les ressources musicales. Au contraire, le dualisme cartésien oblige à suspendre l'attribution des qualités perçues (subjectives) à la machine sonore comme telle. Autrement dit, l'écart se creuse entre la cause matérielle et le résultat psychologique de l'imitation. Le cartésianisme recourt à la notion d'*institution de nature* pour penser la connexion entre les propriétés matérielles et les qualités perçues. C'est une stratégie dont on retrouve la trace chez Batteux, lorsque, confronté au problème

⁴⁶⁹ Dubos dans les *Réflexions critiques* (1719), Batteux dans *Les Beaux-Arts* (1746), Rousseau dans l'*Encyclopédie* (1747) et dans le *Dictionnaire* (1767), Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) et dans le *Neveu de Rameau* (vers 1780), Rameau dans la *Lettre à Houdart de la Motte* (datée de 1727 et publiée dans le *Mercur* en 1765), sont autant d'auteurs qui prescrivent à la musique d'imiter la nature.

⁴⁷⁰ *Op. cit.*, p. 38.

⁴⁷¹ *Sonate que me veux-tu ?*, *op. cit.*, p. 41.

des fondements de l'imitation musicale, il pose une correspondance naturelle entre les sons musicaux et les idées imitées : « il y a des sons dans la nature qui répondent à son idée, si elle est musicale »⁴⁷². Cette fondation naturelle stricte de la représentation musicale (qui permet encore de penser l'imitation musicale comme une *suggestion* qui emporterait l'âme du spectateur malgré lui) est caractéristique, mais loin d'épuiser le champ des réponses que les Lumières donnent au problème du rapport entre le signe et le sens musical. La tendance générale consiste plutôt, en phase avec le développement des théories empiristes de la perception, à reconnaître de plus en plus d'autonomie à l'activité de l'esprit dans l'expérience perceptive de la musique. Selon Violaine Anger, « L'imitation n'est pas imitation d'une chose précise ; elle est renvoi, multiple et croisé, à une chose qui est postulée, mais jamais montrée, et qui donc doit être construite par chaque auditeur, dans son cœur, son imagination⁴⁷³ ». Béatrice Didier, quant à elle, affirme que l'imitation mobilise une « imagination créative qui, pour suppléer, en rajoute⁴⁷⁴ ». Il semble en effet que la représentation musicale doive être pensée autant par rapport aux propriétés mimétiques de la musique elle-même que par rapport à une activité constituante de la sensibilité proprement musicale.

Dans *Musique et philosophie à l'âge classique*, André Charrak souligne ainsi la solidarité entre les théories classiques de l'imitation musicale et une certaine anthropologie philosophique des facultés :

« Les effets de la musique, imputables à une imitation réussie, correspondent ainsi à un certain usage de nos facultés [...] Ils unifient la pensée de l'auditeur, c'est-à-dire qu'ils occupent toute son attention à l'expression d'une signification simple, colorée d'une affection bien déterminée (...) Il nous faut ici montrer que cet usage des facultés définit au préalable l'imitation, de sorte qu'il s'avère inadéquat de se demander, dans une perspective vraiment classique, si la musique est capable de copier quelque objet⁴⁷⁵ ».

Cette remarque indique bien que, si l'on veut comprendre ce que le XVIII^{ème} siècle entend par « imitation musicale de la nature », on ne peut se contenter de détailler les propriétés expressives des constituants formels et de dénombrer les objets naturels qui peuvent être représentés par la

⁴⁷² *Les beaux-arts réduits à un même principe*, op. cit., p. 356.

⁴⁷³ *Sonate que me veux-tu ?*, op. cit., p. 37.

⁴⁷⁴ *La musique des Lumières*, op. cit., p. 178.

⁴⁷⁵ *Musique et philosophie à l'âge classique*, op. cit., p. 81.

musique. Il faut aussi dans un second temps circonscrire l'ensemble des facultés que l'expérience musicale met en jeu, par l'action desquelles l'objet de la musique est constitué dans l'expérience sonore, ainsi qu'un ensemble d'actes de la sensibilité qui sont mobilisés dans l'écoute musicale, pour une participation à la fois cognitive et affective au procès de sens.

On prendra à titre d'exemple prospectif la démarche caractéristique de Noël Antoine Pluche qui, dans le *Spectacle de la nature*, classe les types d'imitation musicale en fonction des facultés mises en jeu. « L'art de la musique, affirme Pluche, a pour objet d'intéresser ensemble ou séparément notre imagination, notre cœur, notre esprit⁴⁷⁶ ».

L'imitation en fonction des facultés dans <i>Le Spectacle de la nature</i> (1758)		
Facultés	Objet de l'imitation	Moyen
Imagination	Objets des sens	L'analogie des sons musicaux avec les bruits de la nature
Esprit	Mœurs, caractères	Leur ton particulier
Cœur	Passions	Institution de nature entre les sons et les passions

Il faut prendre acte de ce type d'arguments et s'intéresser au *régime de l'écoute* qui caractérise l'expérience musicale des Lumières. Plutôt que de chercher à savoir s'il est pertinent ou non de soumettre la musique à la catégorie d'*imitation*, il paraît pertinent de se demander non-seulement quel *sujet musical*, mais aussi *quelle expérience type* de la musique est proposée dans les traités esthétiques que du XVIIIème siècle. Plutôt que de considérer les théories mimétiques comme une *erreur de l'histoire*, nous aimerions donc y voir un modèle, un régime d'écoute et de production de la musique qui perdure au-delà de l'époque de son hégémonie, qui a sa cohérence propre, et dont la trace persiste dans l'expérience occidentale de la musique.

⁴⁷⁶ Noël-Antoine Pluche, *Spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes gens curieux et à leur former l'esprit*, 9 vols., 1732-1742, t. 7, entretien XVIII), p. 266

A- Musique et langage

La double sémiotique de l'opéra : signifiant et signifié.

La conception imitative de la musique, dans son expression philosophique, est largement tributaire du genre opéra, où l'expression musicale est conjuguée aux pouvoirs expressifs de la poésie et des arts de la scène. L'opéra fut conçu au tournant du XVII^{ème} siècle par un groupe d'humanistes florentins qui rêvait d'un genre artistique moderne capable de fusionner les pouvoirs de la musique et du verbe afin de resusciter la tragédie antique. Issu d'exigences poétiques abstraites elles-mêmes intimement liées à une image idéale de la *mousikè* et du théâtre antiques, l'opéra est dès son origine traversé par l'écart entre l'idée et la chose. C'est à la fois un objet prometteur et une source de problèmes théoriques, qui ne cesse de solliciter la réflexion des philosophes et la perplexité des auditeurs. On cite souvent le témoignage de Saint-Evremond qui, dans une lettre au duc de Buckingham de 1677, l'avertit en ces termes : « Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien également gênés l'un par l'autre se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage »⁴⁷⁷. Au moment où Diderot rédige les *Entretiens sur le fils naturel* (1757), l'opéra lui paraît encore être un genre où « tous les arts d'imitation semblent n'avoir été réunis que pour affaiblir l'expression des uns par les autres »⁴⁷⁸.

Comme pari esthétique, l'opéra postule une affinité de nature entre la musique et la langue, affinité que la philosophie s'efforce autant de fonder que les compositeurs d'illustrer. Mais dès son origine, la poétique de l'opéra (théorisée en Italie sous le nom de « style représentatif »⁴⁷⁹) est écartelée entre une double conception de l'imitation du langage par la musique. D'un côté, la musique est chargée d'imiter la *signification* des mots. L'opéra hérite en ceci de la poétique du madrigalisme, caractérisée par une « recherche d'adéquation ponctuelle de l'orientation mélodique avec le sens des paroles mises en musique »⁴⁸⁰. L'emploi des vocalises et des mélismes sur les syllabes finales de certains mots particulièrement chargés (« amour », « feu », « gloire ») doit permettre de donner

⁴⁷⁷ Charles de Saint-Evremond, *Œuvres mêlées*, [1643-1692], 3 vol. J. Léon Techener fils, 1865, vol. 2, p. 393.

⁴⁷⁸ Denis Diderot, *Troisième entretien sur le fils naturel*, DPV, X, p. 151.

⁴⁷⁹ Sur la théorie des affects et le « stile rappresentativo » élaborés en Italie dans le courant du XVII^{ème} siècle, voir John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language : Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven, 1986, pp. 22-60.

⁴⁸⁰ Claude Dauphin, *Musique et liberté au siècle des Lumières*, op. cit., p. 59.

une « figuration mélodique au trope littéraire⁴⁸¹ » (figuralisme). D'autre part, le chant est chargé d'imiter ou d'épouser la physionomie de la langue parlée et la prosodie des langues particulières (c'est le rôle dévolu au récitatif, par opposition aux airs chargés d'imiter les inflexions passionnées de la voix). Le modèle même des « imitations » musicales est donc originellement scindé entre la transcendance des significations poétiques et l'immanence de la parole en acte. Cette ambiguïté perdurera chez les penseurs français du XVIIIème siècle. Pour Dubos, Batteux ou Diderot, c'est bien le substrat phonique de la parole passionnée qui assure la médiation entre la modulation musicale (qui la simule) et les passions (dont elle contient les « signes naturels »). Pourtant, l'imitation musicale des *idées poétiques* demeure longtemps à l'horizon des analyses (pensons à la tentative de Diderot pour définir l'imitation musicale de quelques vers de Virgile dans la *Lettre sur les sourds et muets*, sur laquelle nous reviendrons à la section E).

Des signes irréductibles : musique et indigence des langues

Béatrice Didier souligne que le mythe de l'unité originelle, puis du divorce de la musique et de la parole n'empêche que partiellement de saisir la spécificité du langage musical, dans la mesure où elle débouche aussi sur une réflexion quant à leur hétérogénéité⁴⁸². Bien avant les critiques systématiques de la notion d'imitation, des penseurs comme Batteux ou Diderot prennent conscience des différences de structure entre signification linguistique et signification musicale et, par là même, des contradictions impliquées dans une poétique de l'imitation rigoureuse des signifiés linguistiques. Dire que les penseurs des Lumières réduisent la musique au discours ne rend donc pas compte de la situation. Le discours joue tantôt le rôle d'un modèle analogique (dans la mesure où la musique doit exprimer un sens compréhensible), tantôt le rôle d'un contre-modèle (dans la mesure où la musique résiste à l'expression des idées rationnelles). Cette tension traverse la pensée musicale des Lumières. D'un côté, les Lumières préservent l'idée ancienne selon laquelle la musique, porteuse de significations, renvoie à des contenus qui lui sont extrinsèques. De l'autre, elles conceptualisent ce mode spécifique de l'expression en le comparant, voire en l'opposant à l'expression réfléchie des idées.

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² *La musique des Lumières, op. cit.*, p. 57.

Batteux, par exemple, a tout à fait conscience que l'opéra n'est pas un simple théâtre chanté. Les humanistes du XVI^{ème} siècle cherchent encore une forme mixte de parole chantée, où la musique, « principal assaisonnement » du discours⁴⁸³, doit surtout prêter son énergie aux idées poétiques. Batteux quant à lui, sépare clairement les tâches respectives du discours et du chant : si le discours a pour fin l'expression des idées le chant, au contraire, a pour finalité propre l'expression des passions. Cette différence entre discours et chant se retrouve au cœur de la distinction générique entre la tragédie simple et la tragédie lyrique. Au théâtre, les passions sont de simples ressorts au service de l'action ; à l'opéra, l'action n'est qu'un canevas pour l'expression des passions⁴⁸⁴. A l'opéra, la musique enregistre le coefficient affectif que l'action imprime à la parole. Le chant est certes pensé sur le modèle d'une langue naturelle, mais cette langue musicale, cette pure modulation, commence à trouver une raison d'être indépendante dans l'expression des passions pour elles-mêmes, en vue du simple plaisir. On a là une spécificité de « l'esthétique du plaisir⁴⁸⁵ » du premier XVIII^{ème} siècle, non-seulement par rapport à la conception néo-aristotélicienne du drame lyrique mise de l'avant par les cénacles renaissants, mais aussi par rapport à l'« éthique de la profération orale⁴⁸⁶ » véhiculée depuis le moyen-âge par l'église catholique.

Le modèle linguistique est certes omniprésent chez Batteux ou Diderot, mais il est lui-même multiple – il ne joue pas le même rôle par rapport à la musique, selon la dimension du signe qui est prise en compte. On l'a vu, la compréhension du sens musical dépend de l'opposition structurante entre l'expressivité naturelle, immédiate, préreflexive de la voix inarticulée, et l'expression réfléchie des significations conventionnelles dans les langues constituées. Diderot fait valoir la richesse expressive de la première contre la rigidité des secondes pour inverser le stigmate qui fait de l'imitation musicale une chose douteuse, un artifice imprécis. Dans une lettre à Grimm datant

⁴⁸³ Aristote caractérise le chant (melopoia) comme le « principal assaisonnement » du discours tragique (*Poétique*, 1450 b 16).

⁴⁸⁴ Charles Batteux, *op. cit.*, p. 267-268.

⁴⁸⁵ Voir Catherine Kintzler, *Jean-Philippe Rameau : splendeur et misère de l'esthétique du plaisir*, *op. cit.*

⁴⁸⁶ Denis Laborde, « Des passions de l'âme au discours de la musique », *Terrain*, n° 22, 1994, pp. 79-92. Au moyen-âge, les philosophes se méfient globalement des pouvoirs du chant, envisagé comme un charme qui, tout en prêtant son énergie aux paroles proférées, risque de détourner l'auditeur de leur signification intelligible. Ainsi, le concile de Glasgow (747) stipule que les prêtres ne doivent pas chanter « mollement comme les poètes mondains », tandis que Chrodegang de Metz, dans sa *Regula Canonicorum*, impose de chanter avec retenue et sobriété, c'est-à-dire sans ornements inutiles. De Platon qui s'oppose aux chants conçus en vue du simple plaisir aux réflexions de Saint-Augustin sur la sensualité excessive des chants qui risque de tenir lieu de ferveur religieuse, de Boèce aux nombreuses bulles pontificales chargées de réguler et de fixer la pratique du chant sacré, Denis Laborde retrace la constitution d'une véritable « éthique de la profération orale » visant à canaliser la puissance affective du chant tout en en tirant les meilleurs avantages pour la transmission du texte.

de 1768, il oppose ainsi la « pauvreté de la langue » à la « variété des accents ». Cette lettre 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* »⁴⁸⁷.

Le thème de l’indigence des langues est ici directement articulé à une réflexion sur l’objet de la mimesis musicale⁴⁸⁸. La musique doit prendre pour modèle cela même qui fait défaut à la langue

⁴⁸⁷ Denis Diderot, Lettre à Grimm d’octobre 1768, Correspondence, *op. cit.*, VIII, p. 198-199. Le mot sera répété par le Neveu, qui le traduit ainsi : « l’accent est la pépinière de la mélodie » (DPV, XII, p. 159). Dans 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 » (*op. cit.*, p. 142). Il distingue par ailleurs l’accent *grammatical* (la hauteur ou la quantité des syllabes qui, en particulier dans les langues anciennes, indiquent 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 » (p. 143). 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 ». Notons que 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 Jean Fabre, « Deux frères ennemis : Diderot et Jean-Jacques », dans *Diderot Studies*, Vol. 3, 1961, pp. 186-187).

⁴⁸⁸ 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, p. 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.

écrite et aux vers, c'est-à-dire ce que nous appellerions aujourd'hui les intonations et que Diderot nomme « accents »⁴⁸⁹. Diderot oppose l'infinité 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 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.

Les analyses de Batteux dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* vont également dans ce sens. La musique est le véhicule imitatif par excellence des passions, dont elle imite les signes « naturels » (soupirs, exclamations, cris...). En revanche, elle est moins féconde quand il s'agit d'exprimer les idées contenues dans les signes institués ou arbitraires :

« Ce qui n'est qu'idée, image, est peu propre à la musique. C'est pour cela que les longs récits, les expositions de sujet, les transitions, les métaphores, les pointes d'esprit, en un mot, tout ce qui vient de la mémoire, ou de la réflexion, résiste si fortement à la musique »⁴⁹⁰.

L'équivocité de la musique pour la raison est compensée par sa puissance sur les cœurs. Le discours ne peut exprimer la passion qu'en la désignant de manière réflexive et extérieure : les inflexions de la voix en sont les effets immédiats. En outre, si la musique est comparée à un « idiôme » (« Si nous ne pouvions comprendre le sens des expressions qu'elle renferme, ce ne serait plus des richesses pour nous. Ce serait un idiome inconnu, et par conséquent inutile »⁴⁹¹) c'est pour préciser aussitôt que le *sens* de la musique est souvent *indicible* et résiste au langage : « il suffit qu'on le sente, il n'est pas nécessaire de le nommer. Le cœur a son intelligence indépendante des mots ; et quand il est touché, il a tout compris »⁴⁹². Si le discours musical demeure incompréhensible, c'est

⁴⁸⁹ 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, p. 151).

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 271.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 358.

que « l'art a corrompu la nature, plutôt que de la perfectionner⁴⁹³ ». On retrouve ici l'opposition cœur / raison, au fondement d'une théorie de la perception musicale, ce qui permet par ailleurs de souligner que Batteux ne se donne pas les moyens de comprendre la musique comme une affaire intellectuelle.

Est encore caractéristique à cet égard la position du Neveu de Rameau qui ironise sur la musique lyrique française dont il juge les sujets et les textes trop cérébraux par rapport à ceux de l'opéra-comique italien : « J'aimerais autant avoir à musiquer les Maximes de La Rochefoucauld ou les Pensées de Pascal ! C'est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient »⁴⁹⁴. Ni véritablement a-signifiante, ni à proprement parler signifiante, la musique se situe aux « confins du sens »⁴⁹⁵. La musique est toujours en même temps conçue comme une sous-langue, un infra-discours, *et* comme une langue universelle plus vraie, plus énergique que la langue instituée. Incapable d'exprimer des idées, elle vient par ailleurs désigner une lacune, un manque d'expressivité au cœur des langues instituées. La langue musicale ne se constitue pas encore en système sémiotique autonome. En revanche, elle permet d'interroger les *limites* de la sémiotique dont elle est tributaire.

B- L'imitation musicale selon Dubos.

L'imitation vocale

La première doctrine complète de l'imitation musicale est formulée par Dubos dans les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. Ce texte n'accorde pas réellement d'indépendance esthétique à la musique, puisque Dubos la considère, dans une perspective historique, comme une invention auxiliaire de la poésie dramatique, un moyen inventé pour renforcer l'énergie des paroles simplement déclamées. En traitant les mouvements de l'âme comme des fins en soi et le plaisir artistique comme une nécessité dans un contexte d'oisiveté, Dubos avait néanmoins fait accéder les passions musicales à une certaine dignité esthétique, et ceci avant Batteux. Assignant à la

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 280.

⁴⁹⁴ Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 164.

⁴⁹⁵ Selon l'expression de Charles Rosen dans *Aux confins du sens, propos sur la musique*, Paris, Seuil, 1998.

musique la tâche de « peindre », il échafaude une analogie entre les composantes musicales et les composantes picturales qui lui permettent de hiérarchiser les fonctions expressives. Le « sujet » principal du musicien, point focal de toute imitation, c'est (bien sûr) la voix passionnée :

« Ainsi que le peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, instituez par la nature dont ils ont reçu leur énergie, au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification et leur valeur que de l'institution des hommes qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays⁴⁹⁶ ».

Dans le tableau musical, la mélodie constitue le « trait », tandis que l'harmonie, pur soutien expressif chargé de renforcer le dessin, est comparé au clair-obscur et le rythme à la couleur locale. Cette hiérarchie recoupe celle des beautés d'invention, mélodiques, qui ont trait au génie du compositeur, par opposition aux beautés d'exécution, harmoniques, qui correspondent à une compétence technique.

« Comme les beautés de l'exécution doivent servir en poésie, ainsi qu'en peinture, à mettre en œuvre les beautés d'invention et les traits de génie qui peignent la nature qu'on imite, de même, la richesse et la variété des accords, les agréments et la nouveauté des chants, ne doivent servir en musique que pour faire et pour embellir l'imitation du langage de la nature et des passions⁴⁹⁷ ».

L'imitation instrumentale

L'originalité du texte de Dubos est d'ajouter à ce schéma, effectif pour la musique vocale, une analyse très détaillée des pouvoirs imitatifs de la musique instrumentale (les « symphonies ») dans le contexte du spectacle lyrique. C'est la reconnaissance par le spectateur du « rôle », dit par

⁴⁹⁶ *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, op. cit.*, p. 444.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 477.

métaphore Dubos, que jouent ces morceaux au sein du drame qui les rend intéressants, de sorte que, séparés de l'action poétique, ils perdent leur valeur⁴⁹⁸. Plus particulièrement, les sons purement instrumentaux n'ayant pour Dubos aucun rapport avec l'animation de la voix, ils ne peuvent être employés qu'à l'imitation des « bruits » qui sont eux-mêmes de deux sortes :

a. Les bruits naturels

Dubos donne l'exemple de la tempête imitée dans *Alcyone* de Marin Marais. Ce type d'imitation est courant dans l'opéra classique français (on pense par exemple à l'atelier du sculpteur dans l'ouverture de *Pygmalion* de Rameau). Il sera ridiculisé par Rousseau, au nom de la peinture directe des passions⁴⁹⁹, et par Chabanon, sous argument que le pictorialisme astreint la musique à une sémiotique hétérogène qui la fige dans des formules sclérosées.

b. Les « bruits inouïs »

La musique peut créer des fictions sonores, ou « bruits inouïs ». Dubos emprunte un exemple tiré de l'opéra « Roland » de Lully. A la fin de l'acte IV, le chevalier Roland a sombré dans la folie après la trahison d'Angélique. L'acte V fait intervenir une fée du nom de Logistille, qui par ses charmes endort Roland, puis lui inspire un rêve où il rencontre les héros du passé qui lui redonnent courage et l'engagent à repartir au combat. Les scènes de ce dernier acte sont entrecoupées de courts morceaux symphoniques censés représenter les sorts de Logistille et, par extension, les visions de Roland dans son rêve. Voyons maintenant comment Dubos décrit cette imitation spécifique :

« Pour revenir à la symphonie de l'opéra de Roland (...) elle est entièrement dans la vérité de l'imitation. *Il est vraisemblable qu'elle puisse produire l'effet pour lequel la poésie du musicien la destine. Le sentiment nous enseigne d'abord qu'elle est très-propre à calmer les agitations de l'esprit, et comme une discussion bien faite justifie toujours le sentiment, nous trouvons en l'examinant par quelles raisons elle est si propre à faire l'impression que*

⁴⁹⁸ « Ces morceaux de musique qui nous émeuvent sensiblement, quand ils font une partie de l'action théâtrale, plairaient même médiocrement, si l'on les faisait entendre comme des sonates, ou des morceaux de symphonies détachés, à une personne qui ne les aurait jamais entendues à l'opéra, et qui en jugerait par conséquent sans connaître leur plus grand mérite, c'est-à-dire, le rapport qu'elles ont avec l'action, où, pour parler ainsi, elles jouent un rôle » (p. 478).

⁴⁹⁹ « Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe ; il ne connaît ni le faible ni le fort de son art ; il en juge sans goût, sans lumières ; apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant, que s'il faisait croasser des grenouilles il faudrait qu'il les fit chanter ; car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise, sans quoi sa maussade imitation n'est rien, et ne donnant d'intérêt à personne, elle ne fait nulle impression » (OC, V, p. 417).

nous avons déjà sentie. Ce n'est point le silence qui calme le mieux une imagination trop agitée. (...) Il semble que ces bruits qui ne s'accélèrent ou ne se retardent, quant à l'intonation et quant au mouvement, que suivant une proportion lente et uniforme, soient plus propres à faire reprendre aux esprits ce cours égal, dans lequel consiste la tranquillité, qu'un silence qui les laisserait suivre le cours forcé et tumultueux, dans lequel ils auraient été mis (...). Il est donc une vraisemblance en symphonie comme en poésie. *La vraisemblance s'y trouve certainement, quand elles font un effet approchant de l'effet que les bruits qu'elles imitent auraient pu faire, et quand elles nous paraissent conformes à ces bruits inouïs, mais dont nous ne laissons pas de nous être formé une idée confuse par rapport à d'autres bruits que nous avons entendus*. On dit donc des symphonies de cette espèce, ainsi que de celles qui peuvent imiter des bruits véritables, qu'elles expriment bien ou qu'elles n'expriment pas. On loue celle du tombeau d'Amadis et celle de l'opéra d'Issé, en disant qu'elles imitent bien le naturel, quoiqu'on n'ait jamais vu la nature dans les circonstances où ces symphonies prétendent la copier⁵⁰⁰ ».

Pour expliquer la peinture des « bruits inouïs », Dubos emprunte deux stratégies distinctes :

- i. **L'icone.** Nous pouvons avoir construit une idée, un modèle imaginaire de ces « bruits inouïs » à partir de bruits réels. Depuis Descartes, ce type d'idées, dites « factices » a d'ailleurs un statut ontologique précis : non pas celui d'un pur néant, mais plutôt celui de constructions fictives, dotées de propriétés spécifiques et identifiables, comme la chimère, fabriquée par l'imagination à partir d'impressions disparates venues des sens⁵⁰¹.
- ii. **L'indice.** Les symphonies imitent moins les bruits inouïs eux-mêmes qu'elles ne produisent un effet⁵⁰² analogue aux effets qu'on leur attribue.

⁵⁰⁰ *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture, op. cit.*, pp. 458-459 (nous soulignons).

⁵⁰¹ Voir notamment à ce sujet la *Troisième méditation* et l'article le commentaire éclairant d'Emmanuela Scribano : « Descartes distingue bien le cas des entités imaginaires du cas du pur néant. Les entités factices, en fait, peuvent avoir des propriétés dont on a une idée distincte, et auxquelles, par conséquent, appartient une véritable nature. Il s'en suit qu'on ne peut pas dire des entités factices qu'elles soient tout court, et sans réserve, un *néant* comme les privations et les sentiments. Par conséquent, les entités factices ne demandent pas d'être dénaturées pour être représentées » (Emmanuela Scribano, « Descartes et les fausses idées », *Archives de Philosophie*, vol. 64, no. 2, 2001, pp. 259-278).

⁵⁰² Le succès de l'imitation est ici validé par ses effets, selon ce qu'André Charrak, commentant l'article *Opéra* de Jaucourt, nomme une « téléologie de l'émotion esthétique » (*Musique et philosophie à l'âge classique, op. cit.*, p. 50).

Ainsi une musique lente et régulière peint vraisemblablement le sortilège soporifique d'une fée. C'est ce qu'on peut appeler l'imitation indirecte.

Dans chaque cas l'imitation fonctionne seulement en vertu d'un certain nombre d'actes interprétatifs du spectateur qui renvoie, d'une part ses sensations auditives, d'autre part les passions excitées par la musique, respectivement comme icônes ou indices, à leurs causes fictives. L'exemple analysé par Dubos dessine donc en creux un certain *sujet de l'expérience musicale* : celui qui est requis par l'opéra féérique de type Lullyste. C'est ce spectateur dont Rousseau dira, non sans un certain mépris, qu'il « ne cherche qu'à se prêter à des fictions dont il tire tout son plaisir⁵⁰³ ».



The image shows a page from a musical score. At the top, there is a decorative woodcut illustration of a bird, possibly a phoenix, surrounded by foliage. Below the illustration, the text reads: "ACTE CINQUIESME. SCENE PREMIERE. ASTOLFE, LOGISTILLE." The score itself consists of several staves of music. The first staff is labeled "ENSEMBLE" and the second is labeled "PRELUDE". The music is written in a style typical of 18th-century French opera.

Jean-Baptiste Lully – « Roland » – Premières mesures du prélude de l'acte V. Elles représentent le sort jeté par la fée Logistille pour endormir Roland.

⁵⁰³ *Dictionnaire de musique*, art. OPÉRA, OC, V, p. 957. « Car quel meilleur usage pouvait-on faire au Théâtre d'une musique qui ne savait rien peindre, que de l'employer à la représentation des choses qui ne pouvaient exister, et sur lesquelles personne n'était en état de comparer l'image à l'objet ? Il est impossible de savoir si l'on est affecté par la peinture du merveilleux comme on le serait par sa présence ; au lieu que tout homme peut juger par lui-même si l'Artiste a bien su faire parler aux passions leur langage, et si les objets de la nature sont bien imités ».

L'imitation musicale dans les <i>Réflexions critiques sur la poésie et la peinture</i> (1733)					
	Élément musical	Objet imité	Composant pictural correspondant	Fonction	
Musique vocale	Mélodie	Signes naturels (voix passionnée)	Trait	« Sujet »	
	Harmonie	----- ---	Clair-obscur	Soutien expressif	
	Rythme	Progression des sons naturels	Couleur locale	Ajoute de la variété	
		Objet	Moyen	Exemple	
Musique instrumentale (« Symphonie »)		« Bruits naturels »	Reproduction des traits sonores (icone)	Alcyone, Marin Marais (Tempête)	
		« Bruits inouïs »	Excitation d'une passion analogue (indice)	Roland, Lully (Le sortilège de Logistille)	« Intérêt » Illusion/ vraisemblance

A la sémiotique musicale classique, fondée sur la *représentation*, convient donc une certaine herméneutique musicale, un « art d'écouter⁵⁰⁴ » (d'Alembert). La musique s'écoute *en fonction de sa référence*, l'écoute musicale consiste à guetter cette référence, à construire l'objet réel de la musique au-delà du son. C'est ce « contenu », par ailleurs multiple et diffus⁵⁰⁵, auquel le XVIIIème siècle se réfère sous le nom de « nature ». Bien écouter la musique suppose de traduire systématiquement l'expérience sonore dans d'autres régimes de signification : celui de la « peinture » ou du « discours », par exemple.

⁵⁰⁴ Jean Le Rond d'Alembert, *Discours préliminaire*, dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17 vols., Paris, 1751-1772, vol I, p. xi. « Il est vrai qu'un musicien attentif à tout peindre, nous présenterait dans plusieurs circonstances des tableaux d'harmonie qui ne seraient point faits pour des sens vulgaires ; mais tout ce qu'on en doit conclure, c'est qu'après avoir fait un art de composer la musique, on devrait bien en faire un de l'écouter ».

⁵⁰⁵ Selon Béatrice Didier : « Un aspect fondamental de l'esthétique des Lumières semble donc être cet éclatement de la notion d'imitation, accompagnée ou provoquée par un élargissement du concept de nature qui, en désignant à la fois le monde extérieur et les sentiments humains, remet en cause la distinction entre objectivité et subjectivité ». *La musique de Lumières, op. cit.*, p. 29.

Jean-Philippe Rameau – « Les Indes galantes » : Deuxième entrée, scène 5 – Tremblement de terre –
« Dans les abîmes de la terre »

DEUXIÈME ENTRÉE : LES INCAS DU PÉROU, SCÈNE V.
TREMBLEMENT DE TERRE

119

The image displays a musical score for the scene 'Tremblement de terre' (Earthquake) from 'Les Indes galantes'. The score is arranged in five systems, each containing five staves. The instruments are: Violons I, Violons II, Haute-contre/Tailles, Basson, and Basses. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score begins with a series of rests for the strings, followed by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The woodwinds and strings play a complex, tremulous texture. The score is marked with measure numbers 4, 6, and 8 at the beginning of their respective systems.

10

12

Dans les a - - bi - - mes de la

14

Dans les a - - bi - - mes de la
ter - - re, les vents se dé - cla - rent la

C- Le régime empiriste de la perception musicale

Qu'est-ce qu'une fiction sonore ?

Que signifie donc « se prêter à la fiction », et à plus forte raison « se prêter à une fiction sonore », dans le contexte empiriste qui domine dans la France du XVIIIème siècle ? C'est d'abord effectuer un ensemble d'opérations⁵⁰⁶⁵⁰⁷ sur les matériaux fournis par les sens. Au § 11 de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, Condillac avance la distinction suivante : « Il y a donc trois choses à distinguer dans nos sensations : 1°. La perception que nous en éprouvons. 2° Le rapport que nous en faisons à quelque chose hors de nous. 3° Le jugement que ce que nous rapportons aux choses leur appartient en effet⁵⁰⁸ ». L'erreur, ajoute-t-il, est une propriété du jugement d'appartenance et non de la sensation comme telle. Le premier geste théorique de la philosophie empiriste est, on le sait, d'opérer un retour aux perceptions simples (réduction), c'est-à-dire, séparer les perceptions élémentaires des jugements qui les rapportent à des réalités qui en diffèrent, afin de montrer comment les idées complexes ont été faites (composition). Référent l'imitation musicale à la « nature », c'est revendiquer pour le domaine de l'expérience musicale une subversion de cette attitude : il s'agit d'admettre d'emblée que les perceptions sonores ont un corrélat objectif (fictif), que les sons dénotent le monde, pour ensuite seulement s'intéresser à la configuration sensible qui prend en charge ce rapport postulé. Comme le précisera Condillac lui-même dans le *Traité des sensations*, les plaisirs musicaux se distinguent entre ceux qui supposent des jugements et des idées acquises (plaisirs d'imitation), et ceux qui ne supposent que les sensations :

« Il y a dans la musique des plaisirs d'imitation, lorsqu'elle imite le chant des oiseaux, le tonnerre, les tempêtes, nos soupirs, nos plaintes, nos cris de joie ; et que, par sa mesure, elle

⁵⁰⁶ « L'entendement n'est que la collection ou la combinaison des opérations de l'âme. Apercevoir et avoir conscience, donner son attention, reconnaître, imaginer, se ressouvenir, réfléchir, distinguer ses idées, les abstraire, les comparer, les composer, les décomposer, les analyser, affirmer, nier, juger, raisonner, concevoir : voilà l'entendement ». E.B. de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *op. cit.*, pp. 120-121.

⁵⁰⁷ Le terme d' « opération » est d'un usage constant chez Dubos. Ainsi, par exemple, à propos de l'instinct qui nous conduit à lire les vers à haute voix : « C'est un de ces jugements que l'esprit fait par une opération qui n'est pas préméditée, et que nous ne connaissons même que par une réflexion qui nous fait retourner, pour ainsi dire, sur ce qui s'est passé dans nous-mêmes. Telles sont la plupart des opérations de l'âme dont nous avons parlé, et la plupart de celles dont nous devons parler encore » (*op. cit.*, p. 408).

⁵⁰⁸ *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, *op. cit.*, p. 76.

invite notre corps à prendre les attitudes et les mouvements des différentes passions. Notre statue n'est pas faite pour ces sortes de plaisirs ; parce qu'ils supposent des jugements et des habitudes dont elle n'est point capable. Mais indépendamment de cette imitation, la musique transmet au cerveau des impressions qui passent dans tout le corps, et qui y produisent des émotions où notre statue ne peut manquer de trouver du plaisir ou de la peine⁵⁰⁹ ».

Distribution des plaisirs musicaux en fonction des facultés mises en jeu dans le <i>Traité des sensations</i> (1754)				
Type de plaisir	Ressource musicale	Faculté mise en jeu		
Plaisirs sensibles	Harmonie	Mécanisme de l'oreille (organisation + exercice) et transmission au cerveau	Dépend de l'institution de la nature	Émotions excitées
Plaisirs d'imitation	Rythme, chant	Jugements, opérations de l'esprit	Dépend des idées acquises	Émotions imitées

Le niveau de la « jouissance »

A la suite de Locke, Condillac estime que l'ensemble des idées formées par l'esprit trouve sa source dans les matériaux élémentaires fournis par les sensations. C'est en réfléchissant sur ces sensations et en les liant les unes aux autres que nous formons des idées dites *complexes*. La distinction entre les idées simples, formées de qualités sensibles indécomposables (par exemple : le doux, le bleu, l'aigu, l'amer, le chaud), et les idées complexes, formées par association entre et réflexion sur ces dernières, structure également le régime empiriste de la perception musicale. D'un côté, la dimension purement sensible de l'expérience musicale, celle qui exclut toute forme de réflexion sur les sensations sonores, s'apparente à une augmentation du sentiment de soi par assimilation du sujet à la sensation :

⁵⁰⁹ *Traité des sensations, op. cit.*, p. 57, note 16.

« Lorsque son oreille sera frappée, elle deviendra la sensation qu'elle éprouvera. Elle sera comme l'écho dont Ovide dit : *sonus est qui vivit in illa* ; c'est le son qui vit en elle. Ainsi nous la transformerons, à notre gré, en un bruit, un son, une symphonie : car elle ne soupçonne pas qu'il existe autre chose qu'elle. L'ouïe ne lui donne l'idée d'aucun objet, situé à une certaine distance. La proximité, ou l'éloignement des corps sonores ne produit à son égard qu'un son plus fort ou plus faible : elle en sent seulement plus ou moins son existence⁵¹⁰ ».

Selon Condillac, l'ouïe se caractérise, comme l'odorat, par le fait qu'« elle ne donne l'idée d'aucune chose extérieure ». Elle ne marque pas de distinction entre la sensation et l'objet. La vue propose un objet situé dans l'espace, à distance et distinct du moi ; la statue, « réduite au sens de l'ouïe », ne peut pas soupçonner l'extériorité des objets sonores. Contrairement à la perception visuelle, la perception auditive n'a pas les moyens, par elle-même, de devenir représentative, sans l'intervention d'autres sensations.

La sensation auditive est donc déterminée comme un accroissement du sentiment de soi et comme une assimilation au son. « Les désirs de notre statue ne se borneront donc pas à avoir un son pour objet, et elle souhaitera de *redevenir* un air entier⁵¹¹ ». Pour que le son devienne le *signe* d'un objet extérieur, l'entendement doit le lier à d'autres sensations, principalement tactiles (le toucher étant le seul sens qui donne l'idée d'une chose extérieure). Cette description de l'expérience sonore primitive de la « statue sensible », cet être de fiction imaginé au début du *Traité des sensations* par Condillac, et dont l'esprit serait entièrement vierge d'idées, relève d'une expérience de pensée et ne correspond à aucune expérience musicale réelle. Elle permet néanmoins de distinguer deux niveaux dans l'expérience musicale concrète, celui de la simple *action* (mécanique) *des sons sur l'oreille*, du niveau de perception caractérisée par la *réaction de l'imagination sur le sens de l'ouïe*, souvent favorisé par l'association d'un texte à la musique :

« Les sentiments que nous éprouvons (en écoutant la musique instrumentale) naissent uniquement de l'action des sons sur l'oreille. Mais les sentiments de l'âme sont ordinairement si faibles, *quand l'imagination ne réagit pas elle-même sur les sens*, qu'on

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 58-59.

ne devrait pas être surpris que notre musique ne produisît pas des effets aussi surprenants que celle des anciens⁵¹² ».

Le niveau de la réflexion

L'imagination ici n'est pas à comprendre comme la faculté de produire des images mentales, mais comme une opération de l'esprit qui retrace une idée à l'occasion d'une autre idée à laquelle elle est liée (« elle a lieu quand une perception, par la seule force de la liaison que l'attention a mise entre elle et un objet, se retrace à la vue de cet objet⁵¹³ »). Autrement dit, l'imagination actualise les sensations en tant qu'elles sont des signes d'autres perceptions. C'est elle qui constitue réellement les sons comme des signes, réalisant les idées musicales en tant qu'idées complexes, enveloppant une pluralité de perceptions liées les unes aux autres. Ceci vaut particulièrement pour le spectateur d'opéra, mais également en général pour tout auditeur de musique⁵¹⁴ : les idées musicales sont des idées complexes qui n'enveloppent jamais la perception sonore indépendamment d'un ensemble de jugements qui la rapportent à d'autres idées, à son objet, à sa source, à son contexte.

L'auditeur contribue ainsi, pour son plaisir propre, à l'interprétation active du signe sonore. De tels « plaisirs d'imitation » ne sont donc pas accessibles à un être qui, à l'instar de la statue sensible imaginée dans le *Traité des sensations*, serait réduit à la sensibilité physique. L'expérience *cultivée* de la musique, soit celle qui ne se contente pas de jouir du sentiment accru de soi-même à travers les sons, mais se montre capable d'interpréter la musique comme une *imitation*, le son comme un signe, suppose deux prédispositions subjectives : elle suppose d'abord, au-delà des capacités sensibles, la maîtrise des opérations de l'endement – ce dernier étant défini comme « la collection ou la combinaison des opérations de l'âme⁵¹⁵ ». Elle suppose ensuite un corpus de

⁵¹² *Essai sur l'origine des connaissances humaines, op. cit.*, p. 231.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 90.

⁵¹⁴ Il convient de garder à l'esprit : 1) que l'opéra est le genre musical privilégié au XVIII^{ème} siècle alors que la musique instrumentale est peu considérée sur le plan philosophique, précisément en raison de ses défauts mimétiques 2) que le régime d'analyse de la musique instrumentale (comme art d'imitation) et de l'expérience esthétique qu'elle entraîne (figurative et sémiotique) demeure pour l'essentiel calqué sur les réflexes cognitifs mobilisés à l'opéra.

⁵¹⁵ « Apercevoir et avoir conscience, donner son attention, reconnaître, imaginer, se ressouvenir, réfléchir, distinguer ses idées, les abstraire, les comparer, les composer, les décomposer, les analyser, affirmer, nier, juger, raisonner, concevoir : voilà l'entendement ». *Essai sur l'origine des connaissances humaines, op. cit.*, pp. 120-121.

connaissances et d'idées acquises en comparaison desquelles les impressions musicales prendront sens. Ainsi, il est nécessaire de connaître la prosodie française, pour goûter la mélodie à l'opéra français, tout comme il est nécessaire d'avoir une certaine idée des bruits naturels, pour reconnaître l'imitation d'une tempête. Le processus de *reconnaissance* est lui-même à la source d'un plaisir cultivé qui s'oppose au plaisir inculte de l'impression sonore en s'exerçant sur ce qu'il faut bien appeler des *fictions sonores*. L'illusion sonore est elle-même vécue comme une jouissance de culture. Ajoutons que ce jeu des fictions musicales est un jeu à quitte ou double ; l'imitation musicale s'expose au ridicule de l'écart entre le signe et le sens, mais « dans les moments où la musique ne détruit pas l'illusion, elle fait une impression bien plus grande⁵¹⁶ ».

Le sujet classique de l'illusion musicale est donc une espèce d'antiphilosophe empiriste, dont l'esprit est systématiquement occupé à rapporter les sons et les passions à aux réalités poétiques fictives dont ils sont les indices. Toutefois, si l'illusion suppose bien une sorte de suspension du scepticisme, elle n'est pas non plus le résultat artificiel d'un acte purement cognitif : elle a toujours son fondement dans des contigüités et des affinités sensibles, au gré desquelles l'imagination peut « réagir », se laisser porter, en vertu du principe de liaison des idées. Comme nous le verrons, l'*Essai sur l'origine des langues* oppose à cette figure du spectateur un sujet tout différent de l'expérience musicale.

⁵¹⁶ *Essai sur l'origine des connaissances humaines, op. cit.*, p. 240.

D- Métaphore et synesthésie musicale

Du « dernier » au « premier » rang parmi les arts d'imitation ?

D'Alembert offre à son tour plusieurs pistes de réflexion concernant les pouvoirs d'imitation de la musique. Dans le *Discours préliminaire*, le philosophe constate d'abord leur apparente faiblesse :

« Enfin la musique, qui parle à la fois à l'imagination et aux sens, tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation ; non que son imitation soit moins parfaite dans les objets qu'elle se propose de représenter, mais parce qu'elle semble bornée jusqu'ici à un plus petit nombre d'images ; ce qu'on doit moins attribuer à sa nature, qu'à trop peu d'invention et de ressources dans la plupart de ceux qui la cultivent. Il ne sera pas inutile de faire sur cela quelques réflexions⁵¹⁷ ».

Croyant pouvoir contribuer à remédier, par des observations philosophiques, aux insuffisances et au « peu d'invention et de ressources » des musiciens, d'Alembert soutient que le domaine de l'imitation musicale ne se limite ni aux passions, ni aux bruits. En vertu de la logique de l'imitation indirecte, la musique doit pouvoir peindre n'importe quelle sensation :

« La musique, qui dans son origine n'était peut-être destinée à représenter que du bruit, est devenue peu à peu une espèce de discours ou même de langue, par laquelle on exprime les différents sentiments de l'âme, ou plutôt ses différentes passions : *mais pourquoi réduire cette expression aux passions seules, et ne pas l'étendre autant qu'il est possible, jusqu'aux sensations mêmes ?* Quoique les perceptions que nous recevons par divers organes diffèrent entre elles autant que leurs objets, on peut néanmoins les comparer sous un autre point de vue qui leur est commun, c'est-à-dire par la situation de plaisir ou de trouble où elles mettent notre âme. Un objet effrayant, un bruit terrible, produisent chacun en nous une émotion par laquelle nous pouvons jusqu'à un certain point les rapprocher, *et que nous désignons souvent dans l'un et l'autre cas, ou par le même nom, ou par des noms synonymes.* Je ne vois donc point pourquoi un musicien qui aurait à peindre un objet effrayant, ne pourrait pas y réussir *en cherchant dans*

⁵¹⁷ ENC, *Discours préliminaire*, op. cit., pp. 104-105.

*la nature l'espèce de bruit qui peut produire en nous l'émotion la plus semblable à celle que cet objet y excite*⁵¹⁸ ».

Dans la mesure où elle cherche à transmettre à l'auditeur les effets que l'objet représenté produit sur l'âme, l'expression musicale est ici pensée sur le modèle de la métaphore – la métaphore étant définie comme un trope qui « ajoute le témoignage du sentiment à la peinture de l'objet⁵¹⁹ ». Ces développements du *Discours préliminaire* semblent avoir marqué Rousseau. Le 26 juin 1751, il écrit à d'Alembert :

« Pour ce qui concerne ma partie, je trouve votre idée sur l'imitation musicale très juste et très neuve. En effet, à un petit nombre de choses près, l'art du musicien ne consiste pas à peindre immédiatement les objets, mais à mettre l'âme dans une disposition semblable à celle où la mettrait leur présence⁵²⁰ ».

L'idée de d'Alembert n'était pas aussi « neuve » que Rousseau le pensait. Dubos et avant lui Le Cerf de la Viéville⁵²¹ avaient déjà analysé le fonctionnement de l'imitation indirecte. La nouveauté réside plutôt dans les conséquences que d'Alembert en tire : l'imitation musicale est synesthésique (on peut représenter par le son des sensations issues des autres sens) et pan-esthétique (elle s'étend à l'ensemble des sensations et ne se limite pas aux sensations sonores).

Les synesthésies musicales selon Rousseau

Le chapitre XVI de l'*Essai sur l'origine des langues* enregistre cette conséquence avec enthousiasme :

« [C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il est impossible au Peintre de représenter celles qu'on ne saurait voir]⁵²², et le plus grand prodige d'un art qui n'agit que par le mouvement est d'en pouvoir

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

⁵¹⁹ Voir sur ce point André Charrak, *Musique et philosophie à l'âge classique*, op. cit., p. 90.

⁵²⁰ A d'Alembert, 26 juin 1751, C. C., ii. 160, lettre no 162.

⁵²¹ Jean-Louis Le Cerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704. (Repris dans Laura Naudeix (éd.), *La première querelle de la musique italienne*, Paris, Classiques Garnier, 2018).

⁵²² Le texte du *Dictionnaire de musique*, légèrement plus étoffé, porte à la place du passage entre crochets : « La musique dramatique ou théâtrale concourt à l'imitation, ainsi que la Poésie et la Peinture : c'est à ce principe commun

former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude, et le silence même entrent dans les tableaux de la musique. On sait que le bruit peut produire l'effet du silence et le silence l'effet du bruit, comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse. Mais la musique agit plus intimement sur nous en excitant par un sens des affections semblables à celles qu'on peut exciter par un autre, et comme le rapport ne peut être sensible que l'expression ne soit forte, la peinture, dénuée de cette force, ne peut rendre à la musique les imitations que celle-ci tire d'elle. Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents ; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra dans l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en le voyant⁵²³ ».

On le voit, Rousseau reprend presque textuellement les remarques de Dubos concernant la peinture musicale du sommeil, qu'il interprète comme « prodige ». De même, il reprend à d'Alembert la conception synesthésique et pan-esthétique de l'imitation musicale. Le jugement de Rousseau sur

que se rapportent tous les beaux-arts, comme l'a montré M. le Batteux. Mais cette imitation n'a pas pour tous la même étendue. Tout ce que l'imagination peut se représenter est du ressort de la poésie. La peinture, qui n'offre point ses tableaux à l'imagination, mais au sens et à un seul sens, ne peint que les objets soumis à la vue. La musique semblerait avoir les mêmes bornes par rapport à l'ouïe ; cependant, elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles ; par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l'œil dans l'oreille (...) »

⁵²³ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, ch. XVI, OC, p. 421-422. Le passage est repris aux articles « Imitation » et « Opéra » du dictionnaire de musique. R. Wokler estime que ce passage a été d'abord écrit pour l'Essai et transposé ensuite dans les articles « Opéra » et « Imitation » du Dictionnaire (cf. Robert WOKLER, *Rousseau on Society, Politics, Music and Language*, Garland Publishing, New-York et Londres, 1987, note 160, p. 300), où Rousseau critique par ailleurs le « faux air de magnificence, de féerie et d'enchantement » de ce spectacle, le « puéril fracas des machines » et « la fantasque image des choses qu'on n'a jamais vues ». La triple occurrence de ce passage sur les pouvoirs d'imitation de la musique conduit à penser que l'auteur y tenait particulièrement. S'agit-il, comme le suggère Claude Dauphin, d'une « Complaisance d'auteur pour un morceau qui annonce de l'effet sur le lecteur » (*Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin, Peter Lang, Bern, 2008, note p. 405), ou faut-il au contraire y attribuer une importance théorique réelle ? Le passage sera raillé par Boyé : « Premièrement, il suffit d'interroger les Compositeurs pour se convaincre qu'ils n'ont jamais eu le dessein que J. J. Rousseau leur suppose. Secondement, quand cela serait, il resterait à prouver que le Spectateur de la nature endormie, chante ou joue du violon. N'est-il pas plus facile d'imaginer que lorsque J. J. Rousseau a écrit sa remarque, il était lui-même endormi ? » (*L'expression musicale mise au rang des chimères*, op. cit., p. 23).

les procédés de synesthésie à l'opéra variera néanmoins en fonction de l'objectif de l'argumentation. S'il s'agit de critiquer la musique française qui ne parle aux oreilles que parce qu'elle parle aux yeux, il en blâmera l'abus : (« Une telle musique a grand besoin du secours des yeux pour être supportable aux oreilles⁵²⁴ »). En revanche, s'il s'agit de montrer la supériorité de la musique sur la peinture, il en encensera les effets : (« Par un prestige presque inconcevable, [la musique] semble mettre l'œil dans l'oreille »⁵²⁵). En réalité, Rousseau radicalise l'observation de d'Alembert : la musique ne doit pas s'égarer dans un vain pictorialisme, elle ne doit pas imiter les objets sensibles et les événements, mais seulement les sentiments de celui qui les contemple et qui s'y trouve confronté. La musique restitue une forme de présence au monde qui est en réalité une *mouvance* au monde, ce qui devient évident lorsqu'on compare les deux formulations de l'imitation qui entrent ici en concurrence : (**f1** : « Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant ») et (**f2** : « L'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur⁵²⁶ »).

- La formulation **f1** emprunte encore le vocabulaire matérialiste de l'« excitation ». Ce terme renvoie d'ailleurs à la conception cartésienne de la musique comme art de « plaire et d'exciter en nous diverses passions ». La théorie cartésienne des passions, à laquelle adhèrent plus ou moins spontanément Dubos, d'Alembert, mais aussi Rameau, tend à traiter celles-ci comme des unités discrètes et objectives, comme des états d'âmes distincts et identifiables, qu'on peut alors exciter par certaines consonances. On choisira par exemple le mode enharmonique pour exciter l'angoisse ou la peur à tel moment de l'action et certaines tonalités majeures pour les triomphes⁵²⁷. Dans cette conception, en effet, aucun

⁵²⁴ *Lettre sur la musique française*, OC, V, p. 328.

⁵²⁵ *Dictionnaire de musique*, art. « Imitation », OC, V, p. 860-861. Voir aussi *Dictionnaire de musique*, art. « Opéra », OC, V, p. 958 : « Par ce que j'ai dit jusqu'ici, l'on a pu voir qu'il y a plus de rapport entre l'appareil des yeux ou la décoration, et la Musique ou l'appareil des oreilles, qu'il n'en paraît entre deux sens qui semblent n'avoir rien de commun ; et qu'à certains égards l'Opera, constitué comme il est, n'est pas un tout aussi monstrueux qu'il paraît l'être ».

⁵²⁶ « Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes de nos affections, de nos sentiments ; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image » (OC, V, p. 417).

⁵²⁷ Au sujet des propriétés expressives de l'harmonie, voir Cynthia Verba, *Dramatic expression in Rameau's Tragedie en Musique*, Cambridge University Press, 2013. Pierre SABY, « Système théorique et enjeux esthétiques : à propos de la caractérisation tonale dans les écrits et les œuvres de Jean-Philippe Rameau », dans *Itinéraires de la musique française*, textes réunis par Anne Penesco, Cahiers du Centre de Recherches Musicologiques, Lyon : P.U.L., 1996, p.

primat expressif n'est accordé à la mélodie pour la représentation des passions (d'Alembert parle d'ailleurs plutôt de « tableaux d'harmonie⁵²⁸ »).

- La formulation **f2**, en revanche, est beaucoup plus proche de l'esprit de la théorie rousseauiste, car elle ne peut renvoyer qu'à une peinture mélodique des passions. Selon f2, le musicien n'excite pas seulement des émotions relativement stéréotypées et statiques qui sont traitées ensuite comme des indices d'événements par le spectateur. Grâce au dynamisme de la mélodie, qui agit comme schème, il représente directement les *mouvements internes* du sujet présent à ces objets. La formulation f2 sous-tend donc une thèse originale sur : 1) Le *véhicule* de l'expression musicale (exclusivement mélodique) 2) L'objet de l'expression (la passion déterminée comme *mouvement*) et 3) Le *mode de signification* qui unit la mélodie aux mouvements.

Ainsi, pour Rousseau, le plaisir musical n'est pas le résultat d'une causalité mécanique : il n'est pas réductible à l'ébranlement des nerfs. Mais il n'est pas davantage le résultat d'une reconnaissance intellectuelle. Pour Batteux, le musicien cherchait à donner une existence sonore à une passion idéale, schématisée et objectivable : « Il y a des sons dans la nature qui répondent à son idée (du musicien), si elle est musicale »⁵²⁹. Pour Rousseau, la musique est moins la réplique sonore d'une idée ou d'un modèle, que l'expression quasi-transparente du sentiment intérieur. Tout en conservant le vocabulaire de l'« imitation », « il rompt avec le modèle de la *représentation*, qui suppose la médiation d'une idée entre le représentant et le représenté, au profit d'un modèle plus proche de celui de l'expression, qui suppose une continuité entre l'exprimant et l'exprimé⁵³⁰ ».

La position de Rousseau a bien quelque chose de paradoxal : d'un côté, il affirme l'extension illimitée du domaine de l'imitation musicale. De l'autre, il critique l'imitation de tous les modèles qui rattachaient pour ses prédécesseurs la musique au monde objectif (la mécanique des langues,

105-116. Rappelons par ailleurs que Descartes lui-même a refusé de postuler un rapport fixe entre les consonances et les passions excitées.

⁵²⁸ « Il est vrai qu'un musicien attentif à tout peindre, nous présenterait dans plusieurs circonstances des tableaux d'harmonie qui ne seraient point faits pour des sens vulgaires ; mais tout ce qu'on en doit conclure, c'est qu'après avoir fait un art de composer la musique, on devrait bien en faire un de l'écouter » (*Discours préliminaire*, *op. cit.*, p. 105).

⁵²⁹ *Les beaux-arts réduits à un même principe*, *op. cit.*, p. 356. Le signe musical est pensé sur le modèle du signe linguistique. Le son n'est pas signifiant en soi, il est un matériau à la disposition d'une activité représentative. Le signe éveille, avec ses moyens propres, une idée qui lui préexiste dans l'entendement : l'idée n'est pas affectée ou modifiée par le signe, elle n'est pas constituée par la signification.

⁵³⁰ Violaine Anger, *Sonate que me veux-tu ?*, *op. cit.*, p. 83.

la déclamation, la prosodie des langues particulières). En vérité, les deux thèses sont solidaires : c'est bien parce que la seule médiation entre la musique et le monde est désormais l'intériorité subjective, que la musique peut « tout » imiter, quoiqu'indirectement, en imitant les transports de l'intériorité de celui qui est présent au monde. L'extension du domaine de l'imitation suppose une reconfiguration du rapport entre la musique, les affects et les phénomènes naturels, où la musique n'imité plus (indirectement) les passions en imitant directement ses manifestations objectives (signes naturels, déclamation) : elle imite directement les transports intérieurs du sujet présent au monde et, indirectement, leurs causes phénoménales.

La fiction d'écoute vitale.

Quant aux rapports de l'expression musicale à la métaphore, elle paraît d'autant plus évidemment dans l'*Essai*. Quelque chose a néanmoins fondamentalement changé de d'Alembert à Rousseau : le sujet de la métaphore et, *ipso facto*, de la musique, n'est plus le spectateur cultivé attentif aux subtilités des tropes musicaux, c'est maintenant l'homme primitif. Les expressions métaphoriques du premier langage ont ceci de particulier qu'elles enveloppent à la fois l'idée de la chose et l'idée d'une modification affective provoquée par sa présence :

« L'image illusoire offerte par la passion se montrant la première, le langage qui lui répondait fut aussi le premier inventé ; il devint ensuite métaphorique quand l'esprit éclairé reconnaissant sa première erreur, n'en employa les expressions que dans les mêmes passions qui l'avaient produite⁵³¹ »

L'homme primitif ne figure pas une idée quelconque par le sens propre d'un signe déjà institué ; il figure un objet d'expérience quelconque (en l'occurrence : l'autre homme) par l'idée qu'éveille en lui une passion primitive (en l'occurrence : la peur qui donne à l'autre Homme son premier nom de « géant »). Rousseau conçoit l'imitation musicale comme un opération parallèle : elle « *consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur* ». Rousseau insiste d'ailleurs sur l'idée de « substitution » : « Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit (...) Mais l'art a des substitutions

⁵³¹ *Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 382.

plus fertiles et bien plus fines que celles-ci ; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre⁵³² ». Tout se passe alors comme si, en substituant la réaction affective à sa cause fictive, le musicien pouvait réenchanter un rapport abusivement géométrisé à la nature et faire tendre à nouveau l'expérience du spectateur cultivé vers l'expérience du primitif. En tant qu'opération de traduction affective du rapport immédiat au monde, la musique est le seul art capable de rendre sensibles des idéalités comme « le calme de la nuit, la solitude, et le silence même » et de restituer les abstractions poétiques dans l'affect.

Dans le chapitre de son livre consacré à l'émotion musicale, Francis Wolff rappelle que les émotions peuvent avoir une dimension intentionnelle (elles portent sur ou sont liées à des objets du monde : on a peur *de l'orage*) et une dimension cognitive (elles nous apprennent quelque chose du monde : ma peur *m'indique* un danger). La dimension intentionnelle et la dimension cognitive d'une émotion font elles-mêmes l'objet de croyances qui peuvent être vérifiées ou infirmées. Pour Wolff, qui échafaude sa conception de la musique à partir du paradigme de la musique pure : i) l'écoute musicale, qui analyse les rapports de causalité interne aux événements sonores, se distingue de l'écoute vitale, qui analyse les rapports de causalité externe entre les sons et les événements mondains : « L'écoute musicale tisse des relations de causalité imaginaire entre les événements sonores et ceux qui les précèdent, là où l'écoute vitale n'entendait que des relations de causalité réelle entre chaque son et l'événement singulier auquel il était rapporté » et ii) les dimensions cognitives et intentionnelles de l'émotion musicale sont presque nulles : « La musique exprime une émotion d'autant plus directement et facilement qu'elle n'a aucune dimension cognitive et que sa part intentionnelle est réduite. Autrement dit, plus la qualité d'une émotion quelconque est dépendante de son rapport au monde, moins elle peut être exprimée par la musique⁵³³ ». Voici maintenant le point décisif. Dans le contexte de l'opéra classique français, il faut renverser les deux énoncés de Francis Wolff : d'abord, le modèle de l'écoute musicale est bel et bien l'écoute de type vital ou plutôt, le théâtre reproduit le lieu fictif d'une écoute de type vital où les sons musicaux prennent sens dans la série des rapports qu'ils entretiennent avec les événements diégétiques (bonheurs, catastrophes, descentes aux enfers, arrivée des Dieux, etc...), qu'ils sont

⁵³² *Dictionnaire de musique*, art. « Opera », OC, V, p. 959.

⁵³³ *Pourquoi la musique ?*, *op. cit.*, p. 354.

supposés signaler, annoncer, illustrer, déclencher, etc... Autrement dit, les émotions musicales qui sont produites à l'opéra ne sont jamais coupées de leur dimension intentionnelle et cognitive.

Morellet : la métaphore comme analogie.

André Morellet, encyclopédiste proche de d'Alembert et Rousseau, propose l'une des réflexions les plus abouties sur les phénomènes de synesthésie en musique, dans un opuscule paru en 1770 sous le titre *De l'expression en musique*⁵³⁴. La conception synesthésique pose tout particulièrement le problème de la communication des sensations hétérogènes. Quelle communication ont nos sensations, et comment cette communication opère dans l'expérience esthétique ? Après avoir défini la métaphore comme « une expression employée à rendre les impressions faites sur un de nos organes, pour peindre des impressions appartenant à un autre organe⁵³⁵ », Morellet soutient que :

« La musique est par là en grande partie une langue métaphorique. Pour peindre les objets, elle s'appuie comme les langues sur l'analogie qu'ont entre elles les impressions faites sur des organes différents⁵³⁶ »

L'imitation fait fond sur des traits communs (souvent des propriétés dynamiques⁵³⁷) possédés par les sensations sonores et les autres types de sensations. Autrement dit, si l'on peut parler d'une voix « brillante » ou « douce », on peut également rendre des sensations visuelles ou tactiles par des sensations sonores. Morellet déploie une longue suite d'exemples, que nous reproduisons ici à titre d'illustration :

« Elle peindra les bruits et les son, par les sons les plus analogues ; le mouvement, par les mouvements ; l'élévation d'un objet, par des sons élevés et sa profondeur, par des sons

⁵³⁴ On apprend au livre X des Confessions qu'en 1760, Rousseau a fait aider, à la demande de d'Alembert, à libérer l'abbé Morellet alors embastillé, par l'entremise du prince de Luxembourg.

⁵³⁵ André Morellet, *De l'expression en musique*, Mercure de France, [1771] ; réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1971, pp. 7-8.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁵³⁷ Voir aussi les remarques de Pluche dans *Le spectacle de la nature* : « Le son et le mouvement étant les moyens employés par la musique pour exprimer, elle n'a de rapports et une communication avec les objets, qu'autant qu'ils forment un bruit qui leur est propre ou qu'ils ont un mouvement, un accroissement, une diminution sensible » (*Op. cit.*, p. 252.

graves ; la distance, par l'opposition de ces deux sortes de sons ; la suite, par des sons soutenus et s'affaiblissant par degrés comme les impressions que fait sur nos sens un objet qui s'éloigne et fuit ; son rapprochement, par une marche contraire ; la violence d'un torrent qui entraîne tout sur son passage, par une succession rapide de sons fortement prononcés et liés ensemble qui représentent le mouvement de cette masse d'eau agissant comme un corps solide ; le nuage flottant qui s'élève, par un chant promené sur un fonds d'harmonie égal, la mer agitée, par un mouvement rapide de sons liés comme les flots qui se succèdent en se poussant ; le bruit du tonnerre qui roule, par une suite diatonique de sons détachés allant de l'aigu au grave et du grave à l'aigu ; l'éclair qui brille, par des traits de chants élevés et légers ; la foudre qui éclate, par des sons plus graves et plus frappés, les uns et les autres sortant tout à coup d'une harmonie pleine et soutenue ; la pluie, par des sons détachés et descendant de l'aigu au grave à des intervalles peu distants et dont le mouvement peindra ce que les latins ont appelé *Stillicidium* d'un nom assurément bien imitatif ; le cours paisible d'un ruisseau, par la répétition d'une phrase courte et diatonique confiée aux instruments les plus doux et soutenue par une basse continue et très simple ; le fleuve qui roule ses eaux avec plus de rapidité et de majesté, par une imitation à peu près semblable, mais avec des sons plus graves, des instruments plus forts, plus pleins et une basse plus travaillée ; le lever du soleil par un gazouillement d'instruments aigus, semblable au chant des oiseaux ; la fraîcheur du matin par la légèreté des mouvements et la délicatesse des sons ; par une harmonie simple et facile qu'on saisira sans effort et qui mettra l'âme dans cet état de douce émotion que cause le spectacle du réveil de la nature ; le phénomène de l'accroissement successif de la lumière pourra être imité par l'accroissement successif de la force de l'harmonie ; l'éclat du jour par l'éclat des sons ; la lenteur majestueuse du soleil par la gravité du mouvement, et la force de ses rayons par une harmonie pleine et forte ; son coucher par des dégradations et un affaiblissement successif des sons, le retour des troupeaux, par des chants imités de ceux des bergers, qui aient un caractère de douceur et de simplicité ; le silence de la nuit, par le jeu des instruments adoucis et en sourdine, par des sons voilés comme la nature ; l'incertitude et le tâtonnement d'un homme dans les ténèbres par des sons coupés et vagues ; un combat par des mouvements fiers et rapides, par l'emploi de tous les instruments guerriers, par des changements brusques de modulation, par beaucoup de dissonances, par des chants chromatiques exprimant les cris douloureux

des blessés et des mourants ; la victoire, par des chants élevés et brillants, par des voix fortes et mâles, etc...⁵³⁸ »

Dans cette explication de l'imitation par analogie qui annonce à sa manière la théorie baudelairienne des correspondances, deux types d'explication « métaphysique » des phénomènes de synesthésie (ou analogies entre sensations visuelles, tactiles ou sonores) sont envisagées par Morellet : 1) Le principe condillacien de liaison des idées⁵³⁹ 2) Le principe Diderotien de l'Homme-clavecin (« dans la partie la plus sensible de nous-mêmes les fibres qui reçoivent ces trois sortes d'impressions sont voisines les unes des autres, se communiquent réciproquement leurs ébranlements, aboutissent à un centre commun⁵⁴⁰ »). La grande proximité thématique de textes comme le *Discours préliminaire*, le *Dictionnaire de musique*, *De l'expression en musique* ou encore *Le rêve de d'Alembert*, peuvent laisser supposer des conversations entre d'Alembert, Rousseau, Diderot et Morellet au sujet des phénomènes de synesthésie en musique. Chabanon lui-même reconnaît une forme d'expression musicale synesthétique « qui peint à l'un de nos sens, ce qui est soumis à un autre sens, comme lorsque le son imite la lumière » ; il ajoute toutefois que « ce n'est pas à l'oreille proprement que l'on peint en musique ce qui frappe les yeux : c'est à l'esprit, qui, placé entre ces deux sens, combine et compare leurs sensations⁵⁴¹ ».]. Tandis que Condillac, d'Alembert ou Morellet auront tendance à valoriser l'activité réflexive et imaginative de l'esprit dans l'expérience musicale, Rousseau et Chabanon tendront plutôt à la condamner : le premier, au nom de la peinture immédiate des mouvements de l'âme ; le second, au nom d'une conception non mimétique de la musique (voir le chapitre 9).

⁵³⁸ *De l'expression en musique, op. cit.*, pp. 5-6.

⁵³⁹ « S'il m'est permis de donner encore une explication plus métaphysique de ce phénomène, je dirai qu'il tient à la facilité avec laquelle les idées et les impressions se lient, tant entre elles qu'avec les circonstances les plus légères. Or, cette même facilité avec laquelle les idées et les impressions se réveillent sert admirablement la musique. Elle sait qu'il lui suffit de nous faire entendre quelque'un des bruits que rend l'objet physique ou de nous représenter le mouvement, ou en général quelque'une des circonstances qui l'accompagnaient pour réveiller toutes à la fois les impressions que sa présence avait faites sur nos organes et sur notre imagination, et nous faire éprouver tous les effets de l'expression que nous attribuons à la musique » (*Ibid.*, pp. 10-11).

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁵⁴¹ *De la musique considérée en elle-même, op. cit.*, p. 60.

Modèles de la synesthésie musicale						
	Domaine musical	Modèle sémiotique	Domaine subjectif		Domaine mondain	Cadre théorique
D'Alembert	Sons	(Déclenchent →)	Passions typées et statiques (Indiquent →)	Qui indiquent →	Événements sensibles du monde	-Théorie cartésienne des passions
Rousseau	Sons	(Signifient →)	« Mouvements de l'âme » (Indiquent →)	Qui indiquent →	Événements sensibles du monde	-Théorie rousseauiste du sentiment
Morellet	Sons	(Possèdent des traits formels communs, notamment dynamiques, avec →)		Qui figurent →	Sensations visuelles, tactiles, olfactives	-Principe de liaison des idées
Diderot	Sons	« Hiéroglyphe » « Emblème »			Idées poétiques	-Principe physiologique de l'homme-clavecin

E- Diderot : le hiéroglyphe musical et son dilemme

L'arbitraire du hiéroglyphe.

L'un des problèmes de toute sémiotique, comme de toute herméneutique, est bien de savoir ce qui assure la connexion entre le signe, l'idée (qu'il suggère), et la chose (réelle à laquelle cette idée renvoie). Qu'est-ce qui, par exemple, garantit le rapport constant entre un motif chromatique descendant (descente de la gamme par demi-tons), l'idée que la perception de ce motif suscite dans mon esprit, et la chose dont il est question (par exemple, la tristesse d'une voix affligée) ? Qu'est-ce qui assure la connexion entre telle ou telle tonalité et telle ou telle disposition affective ? Il n'y a pas de réponse uniforme à cette question au XVIII^e siècle, mais une spécificité dans l'attitude globale des philosophes des Lumières face à ce problème, à la fois par rapport au siècle qui précède et par rapport au siècle qui suit. De manière assez générale, au XVII^e siècle, ce qui assure la connexion entre le signe et le sens, entre l'idée et son support matériel, c'est l'institution divine. Pour des théoriciens de la musique qui s'inscrivent dans le cartésianisme, comme Marin Mersenne ou Denis Dodart, le problème de la perception musicale (et celui du chant) est en fait un aspect du problème plus général de l'union de l'âme et du corps. On sait quantifier le son comme phénomène acoustique, on perçoit les effets du son sur les sens, mais on explique généralement le rapport entre le phénomène acoustique et la perception qui en résulte par la référence au pouvoir instituant de Dieu. Ceci conduit à une sorte de naturalisation de l'expression musicale, puisqu'en retour, l'imitation peut être fondée sur l'idée d'une correspondance naturelle entre idées et sons, qu'on n'explore pas plus avant (nous avons déjà cité la formule lapidaire de Batteux : « il y a des sons dans la nature qui répondent à son idée, si elle est musicale »⁵⁴²). Autrement dit, le niveau d'intervention spécifique de la sensibilité réceptive n'est pas vraiment dégagé.

Dans le sillage de l'empirisme, un niveau proprement « herméneutique » est dégagé par les philosophes dans l'expérience musicale, c'est-à-dire une interprétation active du percept sonore

⁵⁴² *Les beaux-arts réduits à un même principe, op. cit.*, p. 356.

par le sujet. L'expérience musicale n'est plus seulement un cas particulier de l'institution de nature. La « nature » ne renvoie plus seulement à l'ordre des raisons naturelles qui organise la sensation, mais désigne aussi le corrélat d'une activité relativement autonome de l'esprit sur les sensations elles-mêmes. Cette nouvelle approche pose en même temps de nouveaux problèmes. Comment, en effet, continuer à concevoir systématiquement la musique comme une imitation de la nature, tout en rejetant l'arsenal de concepts métaphysiques qui permettait de fonder la connexion immédiate entre nature, son et perception ? Si c'est une activité spécifique de la perception qui élabore l'objet de l'imitation, comment s'assurer que chacun a la même interprétation ? Sur quelles lois ériger le rapport entre le signe musical et ses significations naturelles ? La nouvelle herméneutique musicale ne risque-t-elle pas d'être arbitraire ? C'est ce type de problème que rencontre Diderot.

Le hiéroglyphe dans la Lettre sur les sourds et muets

Diderot prétend reprendre dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) la réflexion là où Batteux l'a laissée dans *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Directement adressée à l'abbé, la lettre lui reproche au moins deux choses concernant son système des beaux-arts. D'une part, il n'a pas expliqué ce qu'était la « belle nature » à imiter (en quoi le traité « reste sans fondement »). D'autre part il a négligé de préciser comment chacun des arts 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 »)⁵⁴³. Si le premier reproche semble mal fondé (Batteux a en effet longuement précisé les caractéristiques de la belle nature), le second ouvre une voie plus féconde, qui consiste à tâcher de « préciser l'autonomie de chaque système sémiotique⁵⁴⁴ ». En ce qui concerne la musique, Batteux n'aurait 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*

⁵⁴³ *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, IV, p. 182.

⁵⁴⁴ *La musique des Lumières*, op. cit., p. 29.

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'éteint⁵⁴⁵ ».

Par cet exemple, Diderot entend montrer comment chaque art met en œuvre des ressources mimétiques particulières, en vertu de ses propriétés intrinsèques, pour produire un effet d'ensemble⁵⁴⁶. Néanmoins, 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.

Le hiéroglyphe dans la Lettre à Mlle de la Chaux.

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'harmonie⁵⁴⁷ ».

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

⁵⁴⁵ *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, IV, p. 184-185.

⁵⁴⁶ Boyé soulignera néanmoins en 1779 que : « Si l'on détache le poème d'un opéra, chaque phrase de mélodie deviendra pour lors un hiéroglyphe inexplicable » (*L'expression musicale mise au rang des chimères*, *op. cit.*, p. 8-9).

⁵⁴⁷ *Lettre à Mlle de la Chaux*, DPV, p. 205-206.

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 comparaison⁵⁴⁸ ».

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 se dit « trompé si la nouvelle philosophie (sensualiste) ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu »⁵⁴⁹, 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. Aussi Diderot reconnaît-il une double source du plaisir musical, il identifie 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 équivoque⁵⁵⁰ ».

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁴⁹ *Essai sur l'origine des langues*, OC, V, p. 419.

⁵⁵⁰ *Lettre à Mlle de la Chaux*, *op. cit.*, p. 207.

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 tumultueux⁵⁵¹? »

Le paradoxe et le dilemme propres au hiéroglyphe musical

Dans ces concessions à la fois généreuses et visionnaires aux objections de Mlle de La Chaux, Diderot met en exergue un 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.

⁵⁵¹ *Ibid.*

Dans son essai sur la *Musique de Diderot*, Béatrice Durand-Sendraïl croit pouvoir s'appuyer sur ces passages pour discerner chez Diderot une théorie du hiéroglyphe musical qui permettrait d'émanciper la pensée musicale du modèle rhétorique⁵⁵². 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 utilisé »⁵⁵³. 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 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 déchiffrement parce que « son sens nous est donné avec sa forme »⁵⁵⁴, 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.

Sendraïl montre bien que 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 rhétoriques »⁵⁵⁵. 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

⁵⁵² « 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 ». Voir Béatrice Durand-Sendraïl, *La Musique de Diderot, essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994, p. 151.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁵⁴ Boris de Schloezer, *Introduction à Jean-Sébastien Bach* (1947), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, cité dans *La musique de Diderot, op. cit.*, p. 171.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 181.

comme une erreur passagère de l'histoire, Béatrice Durand-Sendraïl 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.

C'est sans doute ce qui explique que bien après la *Lettre à Mlle de La Chaux*, Diderot continue à pratiquer des passages entre musique et parole qui nous paraissent aujourd'hui hardis mais qui n'avaient rien d'étonnant au XVIIIème siècle. Ainsi Diderot, dans son compte-rendu du *Devin du village*, opéra de Rousseau présenté en 1752 devant Louis XV, traduit systématiquement en discours ce qu'il entend au violon :

« 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... »⁵⁵⁶.

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 :

« 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 arias et laissez aller votre tête ». ⁵⁵⁷

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. Plus généralement, l'expérience musicale n'est jamais prise en charge

⁵⁵⁶ DPV, II, p. 703, cité par Béatrice Didier, *La musique des lumières*, op. cit., p. 361.

⁵⁵⁷ *Observations sur un ouvrage intitulé : traité du mélodrame ou Réflexions sur la musique dramatique*, par M. le chevalier de Chastellux (Paru au *Mercur de France* en 1771), DPV, XX, p. 529-530.

par une imagination proprement sonore ou auditive, mais toujours par une imagination rhétorique, picturale ou synesthétique qui réagit sur le sonore pour le déterminer. La question qui se pose est alors celle de savoir comment se constitue une approche proprement *esthétique* de la forme sonore, notamment instrumentale, autrement dit, comment se comprend l'autonomie du sonore.

Chapitre 9 - Les critiques de l'imitation : vers l'autonomie esthétique de la musique

On considère généralement qu'un tournant survient dans les années 1750-60 dans l'histoire des conceptions philosophiques du sens musical, tournant qu'on caractérise au moins de deux manières. D'une part, on assiste à la remise en cause, puis à l'abandon progressif des conceptions imitatives de la musique qui prévalaient depuis l'antiquité. D'autre part, la signification musicale commence à faire l'objet d'une investigation spéciale à laquelle le modèle linguistique n'impose plus sa norme. Ces deux mouvements généraux – abandon de la conception mimétique et émancipation du modèle linguistique – sont les deux aspects principaux d'un effort pour envisager la signification comme une donnée immanente à la structure sonore et, du même coup, rendre compte de l'intérêt d'une musique instrumentale trop longtemps dénigrée. Les arguments déployés sont généralement les suivants.

A) L'imitation est un concept normatif, imposé de l'extérieur à la musique (Béatrice Didier). Dans un siècle qui cherche à penser l'art en système, la « nature » agit comme une « valeur de référence suprême »⁵⁵⁸ pour tous les arts, y compris la musique, et le concept d'imitation exerce une hégémonie qui conduit parfois à négliger les différences entre les arts.

B) Comme la musique est par essence anti-représentative, les réflexions sur la musique instrumentale jouent un rôle de catalyseur dans le recul général des conceptions mimétiques de l'art (Béatrice Durand-Sendrail, John Neubauer⁵⁵⁹, Violaine Anger).

⁵⁵⁸ *La musique des Lumières, op. cit.*, p. 23.

⁵⁵⁹ « I share the view that music was a major force in weakening mimesis, but, contrary to traditional interpretations, I do not think that expressive theories, which had mimetic foundations, could accomplish the task. Affect, expressive, or verbal theories were of little use when confronting the new music, which had no definite representational content. A better base, I suggest, was provided by the so-called Pythagorean tradition and by mathematical approaches to music in general ». (*The emancipation of music from language, op.cit.*, p. 7).

C) Le recul progressif du concept unifiant d' « imitation » rend caduque le parallèle systématique entre les arts dits d'imitation et stimule les recherches visant à « préciser l'autonomie de chaque système sémiotique » (Béatrice Didier).

D) La théorie de l'imitation fige la musique dans des imitations conventionnelles, et brime sa liberté. Dans *The emancipation of music from language. Departure from mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics* (1986), John Neubauer soutient la thèse d'une libération progressive de la musique par rapport au double caracan mimétique et rhétorique. Il voit principalement dans le XVIIIème siècle une inversion des rapports hiérarchique entre poésie et musique (Monteverdi voulait subordonner la musique au texte, Chabanon plaidera pour la subordination du texte à la musique).

A notre avis, John Neubauer, Violaine Anger ou encore Béatrice Durand-Sendrail ont tendance à présupposer le caractère anti-mimétique de la musique pour expliquer la faillite du modèle imitatif et à proposer une vision téléologique de l'évolution des concepts, depuis les méprises baroques jusqu'à la reconnaissance du « véritable » statut abstrait de la musique.

Nous tenterons ici de déplacer cette perspective. Ce n'est pas tant grâce à une force historique irrépressible liée elle-même au caractère essentiellement abstrait de la musique que les premières conceptions formalistes de la musique ont vu le jour. C'est plutôt en raison de la multiplication des contradictions entre ce que nous avons appelé le régime empiriste de la perception musicale (qui attribuait à l'imagination de l'auditeur une part de plus en plus importante du travail interprétatif permettant d'accomplir la visée imitative du musicien) et le réquisit de consistance du principe imitatif (qui supposait une connexion nécessaire entre l'imitation et son interprétation, entre le signe et le sens). Autrement dit, si le succès de l'imitation est garanti par le travail subjectif d'imagination, et non plus, comme c'était le cas au début du siècle, par un principe métaphysique plus strict (comme l'institution de nature) – s'il n'existe pas de connexion naturelle entre les composantes acoustiques et leurs effets psychologiques, rien ne garantit la consistance des interprétations. Les principales critiques de la notion d' « imitation » en musique que nous étudierons ici sont indissociablement des critiques du régime de l'écoute promu par ce concept. L'objectif de Chabanon et Smith n'est pas seulement de penser l'autonomie de la forme musicale, mais de repenser l'écoute musicale et le régime perceptif adapté à cette forme.

Nous nous concentrerons d'abord i) sur la critique de la notion d'imitation proposée par M. P. G. de Chabanon ii) avant d'aborder la conception de l'œuvre musicale chez Adam Smith comme « système »).

A- Chabanon : une autre « métaphysique » de l'art musical

L'imitation persiflée

A partir des années 1770, le persiflage contre la théorie de l'imitation et contre la musique imitative devient fréquent en France et en Angleterre. On raille non-seulement les ridicules d'une musique qui sacrifie la logique intrinsèque de son développement au profit d'une peinture servile des bruits naturels et d'un assujettissement délétère au texte poétique, mais également l'attitude d'un spectateur scrupuleux et naïf, soucieux d'identifier toujours ce dont la musique est l'image, parce qu'il est incapable de la goûter en elle-même. Ainsi, dans *L'expression musicale mise au rang des chimères*, opuscule paru en 1779, Pascal Boyé raille la doctrine de l'imitation musicale des paroles et soutient que le plaisir musical est une affaire de pure sensation :

« L'objet de la musique est de nous plaire physiquement, sans que l'esprit se mette en peine de lui chercher d'inutiles comparaisons. On doit la regarder absolument comme un plaisir des sens et non de l'intelligence. Tant qu'on s'efforcera d'attribuer à un principe moral la cause des impressions qu'elle nous fait éprouver, on ne fera que s'égarer dans un labyrinthe d'extravagances : en vain y cherchera-t-on la musique, elle se dérobera sans cesse aux efforts de notre raison ; mais quand on conviendra qu'un concert est pour l'ouïe, ce qu'un festin est pour le goût, ce que les parfums sont pour l'odorat, et ce qu'un feu d'artifice est pour les yeux ; alors on pourra se flatter d'adopter le système de la vérité, et par conséquent le seul qui convienne au principe des sensations musicales⁵⁶⁰ ».

⁵⁶⁰ *L'expression musicale mise au rang des chimères*, op. cit., pp. 23-24.

Ce type d'intervention est caractéristique de l'impuissance des auteurs français des années 1770-80 à pousser la critique de l'imitation au-delà d'une célébration des effets matériels de la musique. Boyé, qui défend une conception strictement sensualiste du plaisir musical, soutient que la musique de l'air célèbre sur lequel Orphée pleure Eurydice dans l'opéra de Gluck (« J'ai perdu mon Eurydice / Rien n'égale mon malheur »), prétendument tragique, conviendrait aussi bien à l'expression d'un sentiment gai :

« Le style du chant a été trouvé si gai, qu'on en a fait une fort jolie contredanse : effectivement, les paroles qui suivent conviendraient beaucoup mieux : J'ai trouvé mon Euridyce/ Rien n'égale mon bonheur ; Quels moments ! Quels transports ! Rien n'égale mon bonheur⁵⁶¹ ».

Des critiques plus sérieux et plus systématiques de la doctrine de l'imitation, comme Chabanon, Smith ou Beattie, s'emploieront à montrer que l'imitation de la nature n'est pas le fait des propriétés intrinsèques des ressources musicales, mais plutôt un résultat *a posteriori*, relativement arbitraire, un *effet d'imitation dans l'expérience totale de l'opéra ou de la musique*. Beattie, par exemple, analysera les effets de ses de la musique comme des effets de l'habitude et de la mémoire :

« It is true, that to a favourite air, even when unaccompanied with words, we do commonly annex certain ideas, which may have come to be related to it in consequence of some accidental associations: and sometimes we imagine a resemblance (which however is merely imaginary) between certain melodies and certain thoughts or objects. Thus a scotchman may fancy, that there is some sort of likeness between that charming air which he calls Tweedside, and the scenery of a fine pastoral country : and to the same air, even when only played on an instrument, he may annex the ideas of romantic love and rural tranquility; because these form the subject of a pretty little ode, which he has often heard sung to that air. But all this is the effect of habit⁵⁶²».

Qu'elle soit l'effet de l'habitude ou de l'imagination, la connexion entre la musique et les représentations psychologiques qu'elle suscite commence donc à faire problème : on dénonce son caractère arbitraire ou secondaire par rapport à d'autres propriétés plus fondamentales de l'art

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁶² James Beattie, *Essays. On Poetry and Music, as they Affect the Mind. On Laughter, and Ludicrous composition. On the Utility of Classical Learning* [1776], London, Forgotten Books, 2017, p. 148.

musical. C'est dans ce contexte que paraît en France la première critique systématique du système de l'imitation musicale, sous la plume de Chabanon.

« *Nous dégageons l'art de tout ce qui ne lui serait qu'accessoire*⁵⁶³ ».

Chabanon présente sa démarche comme une recherche d'ordre ontologique. Le titre de son premier ouvrage (*Observations sur la musique*, « et principalement sur la métaphysique de cet art » (1779)) manifestait déjà la volonté d'aborder la musique du point de vue de son essence ; celui de son maître livre, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les autres arts* (1785), « un ouvrage de philosophie fait à l'occasion de la musique », dira l'auteur, annonce également le projet exprimé en préface, celui de réduire la musique à son « squelette », autrement dit, d'éliminer toutes les idées accessoires qui lui sont généralement associées⁵⁶⁴. Dans un geste radical, Chabanon soustrait l'univers des sons musicaux au régime de la signification linguistique et pose que la musique ne déploie pas essentiellement une logique sémantique : elle ne s'adresse qu'à la sensation : « La musique est l'art des sons. Un son musical ne porte avec soi aucune signification ; il ne dit rien à l'esprit, il n'existe que pour l'oreille⁵⁶⁵ ». L'erreur des théoriciens, de Dubos à Rousseau, est d'avoir pris certains traits accessoires de la musique pour ses caractéristiques essentielles, certaines possibilités offertes par la musique (ainsi l'imitation) pour sa fonction essentielle ou la condition de son succès. C'est ensuite d'avoir tenu certaines opérations de l'esprit (notamment toutes les opérations de comparaison intellectuelles entre les sons et leur modèle naturel) pour principes du plaisir musical, alors qu'elles ne définissent pas les agréments essentiels et fondamentaux de la musique, qui relèvent de l'instinct et des sens. De même que l'imitation de la nature n'est pas le fait des propriétés intrinsèques des ressources musicales, mais plutôt un résultat *a posteriori*, relativement arbitraire, un *effet d'imitation dans l'expérience totale de l'opéra ou de la musique*, de même l'imagination et la réflexion ne peuvent pas être considérées comme les facultés maîtresses dans l'expérience musicale. Notons en outre que Chabanon souhaite écarter l'erreur « métaphysique » de l'imitation en vue de finalités pratiques : il s'agit d'émanciper

⁵⁶³ *De la musique considérée en elle-même, op. cit.*, p. 2.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

la composition musicale du dogme imitatif, considéré comme un obstacle au déploiement autonome de la musique.

Les principales thèses mises de l'avant par Chabanon, et qui prennent généralement Rousseau pour cible, sont les suivantes :

- L'imitation (de la voix ou des choses) n'est pas un principe essentiel de la musique.
- La musique est un langage naturel et universel, « partout intelligible », qui ne dépend pas des idées acquises associées à une culture donnée.
- Le plaisir musical est un plaisir sensible et instinctif et non un plaisir « moral » et réflexif.

L'essence de l'art.

Le premier préjugé dont il est nécessaire de se départir pour cerner les contours essentiels de l'art musical, c'est le vieil avis de Batteux selon lequel les sons ne plaisent que parce qu'ils ont un sens. Dans un geste radical, Chabanon soustrait l'univers des sons musicaux au régime de la signification linguistique et pose que la musique ne déploie pas *essentiellement* une logique sémantique : elle ne s'adresse qu'à la sensation : « La musique est l'art des sons. Un son musical ne porte avec soi aucune signification ; il ne dit rien à l'esprit, il n'existe que pour l'oreille⁵⁶⁶ ». Cela revient à dire que la musique est bel et bien un phénomène physique, et pas primitivement un phénomène moral. Ensuite, le son n'a aucune propriété musicale absolue, mais seulement des propriétés relatives : un son n'a de valeur proprement musicale que ressaisi à partir d'un acte qu'on pourrait appeler de synthèse, et qui le situe à l'intérieur d'une totalité mélodique. « Un son musical qui n'est précédé, suivi, ni accompagné d'aucun autre, n'offre à l'oreille aucun agrément, quelque beau qu'il puisse être ; on ne trouve du plaisir à l'entendre que parce qu'on prévoit l'effet qu'il doit produire dans un ensemble mélodique⁵⁶⁷ ». Pour Chabanon, la mélodie est le noyau de l'art musical (l'harmonie, qu'il pense à partir de la théorie ramiste, est une donnée naturelle, anhistorique), mais elle n'est nullement interprétée, comme chez Rousseau, comme le schème de la voix. On aimerait dire qu'elle est plutôt comme à elle-même son propre schème, résolument abstrait, mais Chabanon n'emploie pas ces termes. La voix qui chante n'est elle-même qu'un instrument, qu'une suite de

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

sons, et non pas un signe de l'émotion intérieure. Ces principes conduisent à une réhabilitation de la musique instrumentale (« de beaux traits de symphonie, ne sont pas moins du chant, que l'air le plus simple et le plus doux composé pour la voix⁵⁶⁸ ») voire un passage de celle-ci au premier plan, puisque Chabanon prescrit au musicien qui cherche à exercer sa compétence mélodique (la seule véritable compétence d'invention pour le génie musical), de s'essayer à des morceaux de musique instrumentale plutôt qu'à pièces vocales où la parole gêne nécessairement le déploiement du langage musical.

L'imitation comme idée accessoire.

Revenir à la musique « en elle-même » et à la « métaphysique » de cet art, c'est d'abord soustraire les idées acquises pour retourner aux idées primitives sur cet art.

- i) Une voie possible consiste à partir des (minces) données ethnomusicologiques disponibles concernant les peuples « primitifs », pour y discerner les fonctions manifestes de la musique. Ainsi, l'absence de tout rapport fixe entre le caractère des paroles et celui des airs, dans les chansons de colonies, sera supposée prouver que « la musique, pour ceux qui ne s'en servent que par instinct, n'imité pas, et ne cherche pas à imiter⁵⁶⁹ ». On trouvera dans ces airs un principe de jouissance fondé sur l'instinct, au lieu du principe d'imitation et de communication fondé sur les « besoins moraux » (Rousseau).
- ii) Une seconde voie, complémentaire de la première, consiste à partir des spectacles policés et cultivés des européens du XVIIIème siècle, pour y dissocier les plaisirs « conventionnels » par rapport aux plaisirs « naturels », en mobilisant une série d'arguments logiques et esthétiques. Chabanon prétend, comme Rousseau, passer les plaisirs artificiels de l'opéra moderne au crible d'une anthropologie fondamentale, mais il s'agit d'une anthropologie sensualiste de la jouissance, et non d'une anthropologie intimiste de la communication transparente. Pour Chabanon, c'est toute la théorie de l'imitation et le régime moderne de l'écoute opératique qui sont au fond le résultat d'un raffinement sinon déplacé, du moins inessentiel, qui risque d'engager durablement l'art sur de mauvaises

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 46.

pistes. Dans les sociétés policées, l'esprit « s'imisce au plaisir des sens : il ne peut en être le spectateur oisif et indifférent. Quelle part peut-il prendre à des sons qui, n'ayant pas eux-mêmes aucune signification déterminée, n'offrent jamais d'idées nettes et précises ? il y cherche des rapports, des analogies avec divers objets, avec divers effets de la nature⁵⁷⁰ ».

Comme Rousseau, Chabanon assigne à un rang secondaire les plaisirs strictement intellectuels pris à la comparaison des sons et des objets, au nom cette fois du pur plaisir de l'oreille : « aussi n'est-ce pas à l'oreille proprement que l'on peint en musique ce qui frappe les yeux : c'est à l'esprit, qui, placé entre ces deux sens, combine et compare leurs sensations⁵⁷¹ ». Le principe d'imitation est donc faux au niveau esthétique (il ne s'adresse pas à ce qui, en nous est fondamentalement susceptible d'une émotion musicale, c'est à dire à l'oreille). Mais il est également faux dans ses conséquences pratiques, puisque Chabanon montre en outre que le principe de l'analogie dynamique entre les sons et les phénomènes naturels imités, souligné par Morellet, aboutit nécessairement à la sclérose des formules musicales : « l'intention de peindre un ruisseau rapproche donc nécessairement tous les musiciens qui l'ont et qui l'auront, d'une forme mélodique connue et presque usée⁵⁷² ».

L'imitation fortuite.

Si les propriétés mimétiques des sons isolés sont nulles, celles des agencements sonores sont très limitées, de sorte que le rapport entre copie et modèle demeure largement indéterminé. Si la musique est capable de peindre, ce n'est donc pas en vertu de ses propriétés intrinsèques (elle « ne dit rien à l'esprit de positif »), mais seulement lorsqu'elle est interprétée en fonction d'une indication externe, d'un signe non musical (poétique, gestuel, etc...). « Telle symphonie au théâtre exprime un bruit de guerre : voulez-vous qu'elle signifie toute autre chose ? Il n'en coûtera rien à l'auditeur, ni à la musique : il n'y a qu'à changer la situation, le spectacle et la décoration⁵⁷³ ». L'imitation n'est en fait qu'un *effet d'imitation* relativement fortuit, qui advient lorsqu'un élément extérieur vient saturer la musique instrumentale d'une signification qu'elle n'avait pas elle-même.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 61

⁵⁷² *Ibid.*, p. 57.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 154.

Elle ne peut être ni une règle prescriptive pour le compositeur, ni un principe d'explication du plaisir, puisqu'elle n'est qu'une illusion résiduelle qui appartient, certes, à l'expérience musicale, mais ne la définit pas. Chabanon donne l'exemple d'une représentation de *Pygmalion* où retentit, pendant l'ouverture, un coup de tonnerre :

« J'assistais un jour sur le boulevard à un concert nocturne ; l'Orchestre était nombreux et très bruyant. On exécuta l'ouverture de *Pygmalion*. Le temps était disposé à l'orage. Au *fortissimo* de la reprise on entendit un coup de tonnerre. Tout le monde, ainsi que moi, sentit un rapport merveilleux entre la symphonie et le météore qui grondait dans les cieux. Rameau se trouva dans ce moment avoir fait un tableau dont, ni lui, ni personne, n'avait soupçonné l'intention ni la ressemblance⁵⁷⁴ »

A l'opéra, l'imitation peut être un principe valable : « La musique recevra de la situation un intérêt qu'elle lui rendra ; et s'animant toutes deux, elles vivront l'une par l'autre⁵⁷⁵ ». Mais ailleurs qu'au théâtre, la musique à paroles n'a pas d'avantage sur la musique sans paroles ; le seul intérêt des paroles est d'intéresser les demi-connaisseurs à un sens qu'ils ne perçoivent pas dans la musique même.

Un idiome universel : « la musique est une par toute la terre ».

En articulant la sémiotique de la musique sur celle de la parole et des idiomes nationaux, Rousseau avait introduit une part importante de relativisme dans l'appréciation de la musique. On se souvient des plaisanteries adressées contre la musique française : « Les cantates de Bernier ont, dit-on, guéri de la fièvre un musicien français, elles l'auraient donnée à un musicien de toute autre nation⁵⁷⁶ ». En droit, les effets de la musique sont aussi universels que l'est la sensibilité humaine, mais en fait, ils dépendent nécessairement de la pluralité des climats, des nations, des langues, autrement dit des « rapports » qui particularisent et colorent singulièrement les passions primitives. A rebours de cette démarche, Chabanon souhaite démontrer à la fois l'autonomie de la musique par rapport à la langue, et, du même coup, l'universalité effective de l'instinct musical. Dans le chapitre XIII (*De*

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 64-65.

⁵⁷⁶ OC, V, p. 418.

la musique considérée comme une langue naturelle et en même temps universelle), Chabanon pose que la musique est « une langue universelle, dont les principes et les effets ne sont pas fondés sur quelques conventions particulières, mais émanent directement de l'organisation humaine, et de celle de plusieurs animaux⁵⁷⁷ ». Le plaisir pris aux airs musicaux transcende les distinctions sociales⁵⁷⁸ et nationales. Contrairement à Rousseau, qui estime que « le chant n'est pas naturel à l'homme » et que « le vrai sauvage ne chanta jamais » (le chant est un artifice moral, comme la parole), Chabanon estime que les Hommes chantent naturellement et par « instinct », la musique ne devenant un « art » à part entière qu'au moment où l'esprit s'en mêle. La notion d'« instinct », absente des écrits de Rousseau, renvoie certainement à l'ouvrage de Rameau : « *Observations sur notre instinct pour la musique* » ; on sait par ailleurs que Chabanon était un fervent admirateur de Rameau. De ce point de vue, il est intéressant de remarquer comment Rousseau et Chabanon mobilisent les données ethnomusicologiques dont ils disposent en fonction d'objectifs théoriques distincts, notamment celles des Colonies. Chabanon, lui-même originaire de Saint-Domingue, insiste sur le charme universel des chansons « nègres », dont les mélodies possèdent une grâce naturelle et indépendante des particularités culturelles ou linguistiques : « Les nègres d'Afrique, transportés dans nos colonies, n'y font point entendre une mélodie inintelligible à nos oreilles ; plusieurs de leurs chansons ne manquent pas de grâce et de naïveté⁵⁷⁹ ». Rousseau insiste au contraire sur la détermination de la mélodie par la prosodie créole. Irrité de voir la mélodie d'un air populaire français (« Que ne suis-je la fougère ») greffée sur le poème créole de Duvivier de la Mahautière (« Lisette quitté la plaine »), Rousseau le remet en musique en tenant un compte plus rigoureux des accentuations de cette langue⁵⁸⁰. Pour Chabanon, la diversité des prosodies et des accents particuliers n'affecte nullement l'universalité de la musique, ce qui constitue une preuve supplémentaire de l'indépendance du chant par rapport à la parole. Les exemples qu'il privilégie sont issus de la Nouvelle France :

« J'ai noté quelques chansons des sauvages d'Amérique, d'après un officier qui avait vécu longtemps parmi eux. Ces airs ressemblent absolument aux nôtres ; (on les trouvera ci-après

⁵⁷⁷ *Op. cit.*, p. 129.

⁵⁷⁸ « Vos plus belles tirades de tragédie et de comédie ont-elles jamais passé dans la bouche du peuple ? Vos airs les plus chantants des opéras sérieux ou comiques, espagnols, italiens, ou français, descendent du théâtre, courent les rues, et y réjouissent la populace : ils font, ainsi que le pain, l'aliment du pauvre et du riche » (*Ibid.*, p. 132).

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 132

⁵⁸⁰ Cette « Chanson nègre », recueillie dans les *Consolations des misères de ma vie*, no. 54 (1778) a notamment été analysée par Claude Dauphin lors de sa conférence d'accession à l'éméritat tenue à l'UQAM, le 19 novembre 2019.

notés) c'est le même tour de chant, c'est la même règle d'harmonie sous-entendue (...) Quoi ! Les langues, les idiômes, les dialectes, les patois varient au point, que souvent on n'entend pas le paysan de son village, et la musique est *une* par toute la terre (...) Le Huron chante comme le Laboureur de Vaugirard !⁵⁸¹ ».

393

CHANSONS

Des Sauvages de l'Amérique septentrionale.

1^{re} Chanson, Allegro



2^{me} Chanson, Allegro
Chant de Guerre



3^{me} Chanson, Allegro
Chant de Guerre



4^{me} Chanson, Allegro
Chant de Joie que l'on danse en Rond.



Au Comencement et l'on repete plusieurs fois.

On Reconnoisse (Paroles de la Chanson 2^{me}) Vous me voyez Vous me verrés, C'est cela dont je me servirai. (Il montre son Cassetete.)

On Reconnoisse Paroles de la 3^{me} Chanson, C'est moi qui jette mon Corps à la Guerre,

On Reconnoisse

« Chansons des sauvages de l'Amérique septentrionale », *De la musique considérée en elle-même, op. cit.*, p. 393.

Chabanon cite à l'appui l'Abbé d'Olivet qui, dans son *Traité de la prosodie française*, de 1736, distingue l'accent musical des accents prosodique, oratoire et national, ce qui lui permet d'affirmer :

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 133.

« On peut envoyer un opéra en Canada, il sera chanté à Québec comme à Paris : on ne saurait envoyer une phrase de conversation à Montpellier, à Bordeaux, et faire qu'elle y soit prononcée comme dans la Capitale⁵⁸² »

Si l'on n'a pas tiré profit de l'universalité de cet idiome pour en faire une langue de communication⁵⁸³, c'est parce que la musique est essentiellement une langue de plaisir. A l'utilitarisme de la langue articulée s'oppose ainsi l'hédonisme de la langue musicale.

La théorie des caractères : la musique dans ses rapports avec le drame

Contrairement à Morellet⁵⁸⁴ et Boyé⁵⁸⁵, Chabanon établit une distinction nette entre imitation et expression. « La peinture des effets soumis à nos sens, s'appelle imitation ; la peinture de nos sentiments s'appelle expression⁵⁸⁶ ». En musique, l'imitation se sert de procédés strictement iconiques, tandis que l'expression, qui opère en déclenchant des effets physiologiques sur l'organisme, manifeste plus certainement l'essence de ses pouvoirs. La musique produit des impressions teintées affectivement, mais relativement indéterminées ; elle ne produit en aucun cas des sentiments distincts, caractérisés et spécifiés. Toutefois, dans un contexte où la musique n'est pas considérée « en elle-même », mais en rapport avec l'art dramatique, les impressions musicales entrent en analogie suffisante avec les sentiments réels, pour que l'on prenne les unes pour les autres. Ainsi, Chabanon réduira la multiplicité des effets musicaux à quatre types d'impressions générales, qu'il nomme « caractères ».

⁵⁸² Abbé d'Olivet, *Traité de la prosodie française*, Paris, 1736, cité par Chabanon p. 134.

⁵⁸³ Comme l'avait par exemple imaginé Cyrano de Bergerac, dans l'utopie des *États et empires de la lune et du soleil* : « car vous saurez que deux Idiomes seulement sont usités en ce pays, l'un qui sert aux grands, et l'autre qui est particulier pour le peuple. Celui des grands n'est autre chose qu'une différence de tons non articulés, à peu près semblables à notre musique, quand on n'a pas ajouté les paroles à l'air, et certes c'est une invention tout ensemble et bien utile et bien agréable ; car quand ils sont las de parler, ou quand ils dédaignent de prostituer leur gorge à cet usage, ils prennent ou un Luth, ou un autre instrument, dont ils se servent aussi bien que de la voix à se communiquer leurs pensées ; de sorte que quelquefois ils se rencontreront jusqu'à quinze ou vingt de compagnie, qui agiteront un point de Théologie, ou les difficultés d'un procès, par un concert le plus harmonieux dont on puisse chatouiller l'oreille » (*États et empires de la lune et du soleil*, Garnier, 1932, p. 143).

⁵⁸⁴ « Je regarde comme synonymes, au moins dans la question présente, les termes *exprimer* et *peindre* (qui peut-être le sont toujours) et comme toute peinture est une imitation, demander si la musique a de l'expression et en quoi cette expression consiste, c'est demander si la musique imite et comment » (*De l'expression en musique*, op. cit., p. 1)

⁵⁸⁵ « Il est indubitable qu'il ne saurait y avoir d'expression dans les arts sans imitation » (*L'expression musicale*, op. cit., p. 32)

⁵⁸⁶ *Op. cit.*, p. 70.

La théorie des caractères musicaux dans *La musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les autres arts*, de Chabanon (1785)

Caractère de la musique	Situations dramatiques correspondantes	Type de plaisir (conception hédonistique de la musique)	Degré de détermination
Tendre	Pensée d'un être aimé absent	Plaisir pris dans la tristesse « Je ne sais quoi qui plaît à l'âme en l'affligeant » (Équivalent du chatouillement)	- Entre joie et peine
Gracieuse	« Une âme tranquille, qui repose dans une sorte d'impassibilité heureuse »	Plaisir pris dans l'indifférence de l'âme souveraine	+ « Placé entre la joie et la tendresse, il s'étend vers l'une et vers l'autre »
Gaie	Situations heureuses	Plaisir pur « Gaieté »	++ « Le plus déterminé » « Il n'a point d'à-peu-près »
Vive, forte et bruyante	« S'applique heureusement à des situations qui diffèrent beaucoup entre elles » ; « toutes les situations qui comportent du trouble »	« Fermeté, fierté, vigueur » Tumulte, colère	0 « Flexible indétermination »

L'expression musicale des sentiments dramatiques sera alors comprise comme un effet résultant de l'association judicieuse des caractères avec des passions ou des situations précises, qui leur peuvent être analogues (par exemple, la colère d'Achille exprimée par Glück au moyen du 4^{ème} caractère et d'effets bruyants de l'orchestre). Le point le plus intéressant de cette doctrine concerne le 4^{ème} caractère, qui en résume la teneur générale. En effet, si chaque caractère définit un domaine affectif relativement indéterminé, ce dernier caractère ou, pour reprendre les termes de l'auteur, la « flexible indétermination » et « le caractère souple et changeant » de cette musique *vive, forte et bruyante* « résout tous les problèmes inexplicables sans elle⁵⁸⁷ » :

« Le caractère dont nous parlons, porte une expression peu déterminée : ce sens que l'esprit et la réflexion tirent de cette sensation musicale, est si vague, qu'il s'applique heureusement à des circonstances qui diffèrent beaucoup entre-elles⁵⁸⁸ ».

La musique « vive, forte et bruyante » est une sorte de va-tout pour musicien, puisque « c'est à l'aide de cette musique, qui n'est rien, d'une manière décidée, qu'on exprime tout, c'est-à-dire tout ce qui semble se refuser à l'expression musicale⁵⁸⁹ ». L'intérêt de la théorie des caractères de Chabanon, par rapport aux théories précédentes de l'imitation, est bel et bien qu'elle prend acte des possibilités expressives liées à l'*indétermination relative* du sens musical, dans le contexte où le sens de la musique peut être précisé par celui du poème tout en le renforçant.

Retour au sensualisme.

En dépit de son intérêt critique, l'entreprise essentiellement soustractive de Chabanon ne conduit malheureusement pas à reformuler les principes du plaisir musical en des termes nouveaux et riches, puisqu'il s'agit au fond de revenir à une forme de sensualisme hédoniste, déjà suggéré par Boyé. (Nous l'avons noté : contrairement à la parole, le chant est motivé par un principe de jouissance et non par un principe de communication). Dans les années 1780, les progrès d'une philosophie sensualiste et matérialiste rendent désormais possible la revendication sans ambages d'une esthétique de la jouissance :

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 154.

« L'objet de la musique est de nous plaire physiquement, sans que l'esprit se mette en peine de lui chercher d'inutiles comparaisons. On doit la regarder absolument comme un plaisir des sens et non de l'intelligence. Tant qu'on s'efforcera d'attribuer à un principe moral la cause des impressions qu'elle nous fait éprouver, on ne fera que s'égarer dans un labyrinthe d'extravagances : en vain y cherchera-t-on la musique, elle se dérobera sans cesse aux efforts de notre raison ; mais quand on conviendra qu'un concert est pour l'ouïe, ce qu'un festin est pour le goût, ce que les parfums sont pour l'odorat, et ce qu'un feu d'artifice est pour les yeux ; alors on pourra se flatter d'adopter le système de la vérité, et par conséquent le seul qui convienne au principe des sensations musicales⁵⁹⁰ ».

« La musique est pour l'ouïe, ce que sont pour chacun de nos sens, les objets qui les affectent agréablement. Pourquoi donc ne voulez-vous pas que l'oreille ait, ainsi que la vue et l'odorat, ses jouissances immédiates, ses sensations voluptueuses ?⁵⁹¹ »

Cette réaffirmation du sensualisme témoigne bien de l'impasse dans laquelle se trouve plongée l'esthétique musicale en France dans les années 1780 : ou bien l'on enferme l'auditeur dans une forme de passivité sensible et l'on réduit l'expérience musicale à l'ordre de l'agrément physiologique, ou bien l'on encense des effets proprement *mimétiques* de la musique, ce qui conduit à négliger la logique propre des formes sonores, en ne les traitant que comme supports d'une activité représentative plus fondamentale (en assujettissant, autrement dit, la sémiotique musicale à la sémiotique linguistique ou picturale, et en refusant à la musique instrumentale le statut d'expérience proprement esthétique, sous prétexte qu'elle « ne parle que par pures sensations sans concept⁵⁹² »). La sortie de ce qu'on peut considérer comme une impasse esthétique sera rendue possible par le philosophe écossais Adam Smith. Nous concluons donc ce travail par un examen de ses positions.

⁵⁹⁰ *L'expression musicale mise au rang des chimères*, op. cit., pp. 23-24.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 50.

⁵⁹² Emmanuel Kant, op. cit., p. 155.

B- Smith et la notion de système : une sortie esthétique de l'impasse.

Kant et l'impasse théorique

Le problème qui se pose à l'esthétique musicale dans les années 1780 est donc le suivant : comment rendre compte de l'expérience musicale comme d'une expérience hautement cultivée et raffinée, capable de mobiliser les facultés supérieures du sujet, sans pour autant traiter les configurations sonores comme de simples supports pour une activité d'imagination qui ignore les lois internes de l'objet musical ? Il s'agit au fond de définir les modalités d'une appréhension intellectuelle du sonore comme tel. Un premier pas est franchi avec Kant, dans la mesure où ce dernier dégage pour la musique la notion de *forme* : ce qui compte, c'est l'agencement sonore, qui s'apparente à un jeu sur la forme, et non pas les idées prétendument exprimées par le musicien. Toutefois, il est frappant de constater que pour Kant, le fait d'entériner le caractère abstrait de la musique, revient de facto à lui attribuer une valeur moindre sur l'échelle de la culture⁵⁹³. Car précisément, la musique « ne fait que jouer avec les sensations », contrairement à la poésie qui met en œuvre un jeu avec les concepts-mêmes. La classification des beaux-arts établie au paragraphe 53 de la *Critique de la faculté de juger* pose en effet la supériorité des arts figuratifs, dans la mesure où le libre jeu de sensations mis en œuvre par ces derniers est toujours « approprié à l'entendement ».

« En effet, bien que la musique *ne parle que par pures sensations sans concept et par conséquent ne laisse point, comme la poésie, quelque chose à la réflexion*, elle émeut cependant l'âme d'une manière plus diverse et, quoique passagèrement, plus intime ; il est vrai toutefois qu'elle est plutôt jouissance que culture (le jeu de pensée qu'elle suscite par ailleurs n'est que l'effet d'une association pour ainsi dire mécanique) et *jugée selon la raison elle possède moins de valeur que n'importe quel autre des beaux-arts*⁵⁹⁴ ».

⁵⁹³ « La musique, pour Kant, n'est donc pas seulement le langage des affects mais également le langage de l'indicible. C'est même l'ensemble « structuré » de cette « indicible plénitude de pensées » qui fait le thème (Thema) constituant l'affect dominant dans un morceau de musique. L'autre versant de la médaille est évidemment que, puisque le « contenu » de la musique est l'indicible des affects, elle n'aura aucune valeur sur l'échelle culturelle ». (Parret Herman, « Kant sur la musique », dans *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 95, n°1, 1997, p. 25).

⁵⁹⁴ *Op. cit.*, p. 155.

Pour Kant, la musique éveille donc des idées esthétiques, or ces idées ne concernent pas l'accord (indéterminé) des sensations et du concept, mais seulement l'agencement formel des sensations entre elles – agencement qui, par ailleurs, obéit à certaines lois physiologiques (c'est pourquoi Kant parle d'association « mécanique »). Pour Kant aussi, l'expérience musicale est une expérience partiellement tronquée, une forme de contemplation coupée du travail de l'entendement. Elle ne peut donc intervenir comme témoignage de l'accord final des facultés entre elles. Nous ne souhaitons pas entrer en détail dans l'esthétique musicale kantienne, mais seulement noter que la classification kantienne de la musique dans le système des beaux-arts demeure tributaire d'une hiérarchie des facultés sensibles où l'ouïe, mal articulée à l'entendement, occupe une position secondaire.

Le statut de la musique chez Smith

Par contraste Adam Smith semble être le premier penseur qui adopte un principe de hiérarchisation et de classification des beaux-arts susceptible d'accorder à la musique une place privilégiée. Pour l'auteur de la *Richesse des Nations* et de la *Théorie des sentiments moraux*, moins connu pour ses essais esthétiques, les produits de l'art sont des dispositifs qui « portent pour ainsi dire avec eux leur propre explication⁵⁹⁵ » et dont nous prenons plaisir à élucider le fonctionnement. Les beaux-arts ne sont pas classés en fonction de leur capacité mimétique ou de leur affinité plus ou moins grande avec l'élément du concept, mais en fonction de l'autonomie relative du médium par rapport à l'objet représenté. Dans le cas des arts d'imitation (la sculpture et la peinture sont les deux arts considérés par Smith), leur valeur provient de « notre émerveillement de voir qu'un objet d'une certaine sorte en représente si bien un autre d'une sorte toute différente⁵⁹⁶ ». Elle est donc fonction de l'« écart entre l'objet qui imite et l'objet imité⁵⁹⁷ ». Ainsi, la représentation picturale d'une figure complexe en trois dimensions, comme un drapé ou une chevelure, sur une toile en deux dimensions, possède-t-elle une plus grande valeur que la représentation du même objet en trois dimensions, par le sculpteur. Ce principe sanctionne la difficulté vaincue, mais surtout l'autonomie

⁵⁹⁵ Adam Smith, *L'imitation dans les arts et autres textes* [vers 1780], Paris, Vrin, 1997, p. 52.

⁵⁹⁶ *Ibid.*

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 50.

relative du dispositif esthétique par rapport à l'objet représenté : la peinture ajoute ses beautés propres à l'objet, le soumet à sa logique bidimensionnelle, tandis que la sculpture est pour l'essentiel astreinte à la reproduction d'une configuration plastique empruntée à l'objet tridimensionnel. Au fond, moins l'art est formellement soumis aux contraintes plastiques d'un objet externe, plus il prend de valeur *en tant qu'art*. Or, avec la musique, le principe passe à la limite, puisque la disparité entre les sons et les passions est non seulement très grande, mais elle est la plus grande qu'on puisse trouver entre un médium artistique et son référent objectif⁵⁹⁸. Il en découle 1. Que la musique ne tire pas sa valeur de l'imitation bien que ses *effets d'imitation* apparaissent tout à fait extraordinaires à celui qui les reconnaît 2. Que la musique instrumentale se trouve projetée au sommet de la hiérarchie des beaux-arts, dans la mesure où elle est affranchie des contraintes externes de l'objet représenté⁵⁹⁹.

L'imitation comme effet secondaire

Contrairement aux autres médiums artistiques (les formes solides pour la sculpture, les couleurs et les formes planes pour la peinture), les sons n'ont aucune propriété figurative qui les rendrait capables de *suggérer* par eux-mêmes l'objet imité. « Sans l'aide de quelque autre art qui explique et interprète son sens, elle serait presque toujours inintelligible⁶⁰⁰ », précise-t-il. Il n'y a donc pas d'imitation musicale proprement dite⁶⁰¹, mais seulement des effets d'imitation :

-dans la musique dramatique, le son *devient* le signe de l'objet indiqué par le poème ou l'action scénique (le geste, la danse). Le signifiant musical est saturé *a posteriori* par la signification poétique ou scénographique.

-dans la musique instrumentale, le son *devient* l'image de la passion qu'il a préalablement excitée chez le spectateur. La structure sonore déclenche en lui une disposition affective,

⁵⁹⁸ « Il n'y a pas, dans la nature, deux choses plus parfaitement disparates que les sons et les sentiments ; et aucun homme n'a le pouvoir d'arranger les uns d'une façon susceptible de leur conférer une quelconque ressemblance avec les autres » (*Ibid.*, p. 70).

⁵⁹⁹ Le contenu, ou l'objet de la musique instrumentale, est un contenu purement interne : « Le motif d'une composition de musique instrumentale appartient à cette composition : le motif d'un poème ou d'un tableau n'en fait pas partie », ou encore : « la mélodie et l'harmonie de la musique instrumentale ne suggèrent clairement et distinctement rien qui soit différent de cette mélodie et de cette harmonie » (*Ibid.*, p. 78).

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁰¹ Smith admet que la musique vocale est imitative, mais nous ne considérons ici que la musique instrumentale.

dont il lui prête en retour la forme, de sorte qu'elle lui renvoie une image de ses propres affects⁶⁰².

L'autonomie du système sonore

Mais Smith ne se contente pas, comme Chabanon, d'écarter les résidus irrationnels de l'ancienne théorie de l'imitation musicale. Il renverse le stigmate qui pèse encore chez Kant sur la musique instrumentale, en faisant de son caractère abstrait une force. La musique instrumentale est le seul art qui possède une beauté « propre », indépendante de toute imitation. Son caractère abstrait la libère des contraintes astreignantes de la représentation⁶⁰³. Affranchie du monde objectif, elle ne tire sa valeur que de ses moyens propres : l'harmonie, le rythme et les sons⁶⁰⁴. C'est l'agencement des sons en une configuration sensible rationnelle et complète, et qui plus est prévisible, en vertu de la structuration tonale, du rythme et des formules répétitives de la pièce, qui produit du plaisir. La notion pertinente pour penser le plaisir musical n'est donc pas celle de représentation, mais plutôt celle de *système* :

« Un concert de musique instrumentale (...) peut, sans suggérer aucun autre objet par l'imitation ou de quelque autre manière, occuper et pour ainsi dire emplir complètement la capacité de l'esprit, de telle sorte qu'il ne reste aucune partie de son attention libre de penser à autre chose. Dans la contemplation de cette variété considérable de sons agréables et mélodieux, arrangés et ordonnés dans leur coïncidence et dans leur succession dans un *système* aussi complet que régulier, l'esprit jouit en réalité non seulement d'un très grand plaisir sensuel, mais aussi d'un plaisir intellectuel fort élevé, peu différent de celui qui découle de la contemplation d'un grand système dans n'importe quelle autre science (...)

⁶⁰² Contrairement à Rousseau, qui est directement visé, Smith distingue les émotions dramatiques, qui sont sympathiques (elles supposent la représentation du semblable) des émotions musicales, qui sont « originales » et non mimétiques. « Quel qu'il soit, le sentiment que nous fait éprouver la musique instrumentale est original, et non sympathique : c'est notre propre gaieté, calme ou mélancolie, et non la disposition de quelqu'un d'autre, qui se réfléchit en nous » (*Ibid.*, p. 68- 69).

⁶⁰³ « Pourquoi faudrait-il embarrasser la mélodie ou l'harmonie ou gêner son mouvement et sa mesure en s'efforçant à une imitation que, sans l'accompagnement d'un autre art qui explique et interprète son sens, personne n'est susceptible de comprendre ? » (*Ibid.*, p. 75).

⁶⁰⁴ « La musique instrumentale [a une valeur intrinsèque et elle] peut produire des effets très considérables sans aucune imitation » (*Ibid.*, p. 75-76).

La signification (de ce genre de musique) peut être dite complète en elle-même, et ne requérir aucune interprétation⁶⁰⁵ »

On voit que Smith sort du dualisme qui distribue les effets musicaux entre, d'un côté, le simple plaisir des sens dans l'agencement harmonieux des sons et, de l'autre, le plaisir sérieux, intellectuel pris à l'imitation. Les structures sonores sont érigées en un objet digne de l'attention intellectuelle, qui porte alors sur des rapports intrinsèques à l'objet et non plus sur le rapport de l'objet à un référent quelconque. Cette contemplation du système présuppose l'usage de facultés comme la « mémoire » et la « faculté de prévision ».

« Le plaisir de la musique (...) est égal, à chaque instant durant l'exécution, aux effets de tout ce dont nous pouvons nous souvenir et de tout ce que nous pouvons prévoir ; et lorsque le morceau se termine, à la somme et la combinaison des différentes parties de la composition⁶⁰⁶ »

L'étude philosophique de la musique instrumentale amène plus généralement Smith à renverser le rapport entre la valeur d'un art et sa capacité mimétique, et à concevoir le plaisir esthétique hors du cadre de l'imitation⁶⁰⁷.

Conclusion de la IIIème partie

La dignité philosophique et l'autonomie sémantique de la musique instrumentale ont fait l'objet d'une lente conquête théorique. De ce point de vue, la philosophie a été largement à la traîne de la pratique musicale réelle. Songeons par exemple qu'au moment où Kant publie ses remarques partiellement suspicieuses sur la musique instrumentale dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), Mozart a déjà composé l'ensemble de ses symphonies. Le cadre conceptuel de la *mimesis*

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁰⁷ Le cas de Smith confirme l'intuition de Béatrice Durand-Sendrail qui se demande « si la théorie de la musique n'a pas joué un rôle de catalyseur dans l'évolution de la théorie esthétique » dans la mesure où « l'impossibilité de la faire entrer dans un cadre auquel elle ne pouvait pas se plier a obligé la théorie esthétique à concevoir un cadre différent dans lequel la spécificité de la musique ne serait plus brimée » (*La musique de Diderot, op. cit.*, p. 178).

a sans doute freiné le processus de reconnaissance de la musique instrumentale comme art à part entière. Il n'en demeure pas moins qu'une attitude courante qui consiste à reléguer les théories mimétiques de la musique dans une préhistoire irrationnelle de la théorie musicale manque son objet. Nous avons plutôt tâché de montrer comment l'imitation musicale prescrivait un certain régime de l'écoute, défini, chez les auteurs du XVIIIème siècle par l'activation de facultés spécifiques. On sait le rôle qu'a pu avoir la musique dans les pratiques d'invocation magique, et les pouvoirs de suggestion que lui prêtent de nombreuses sociétés humaines anciennes ou contemporaines⁶⁰⁸. On connaît par ailleurs la thèse de Lévi-Strauss, qui a pu soutenir que la musique avait progressivement pris la place du mythe, dans les sociétés où la pensée scientifique tendait à réduire son importance⁶⁰⁹. Le beau paradoxe de la pensée musicale des Lumières est peut-être d'avoir cherché à expliquer la puissance suggestive ou mythique de la musique dans les termes mêmes d'une philosophie rationaliste de la connaissance. En appelant à suspendre le travail associatif de l'imagination, qui conduit à interpréter la musique comme signe d'une réalité extra-musicale, au profit d'une attention rigoureuse à ce que Hanslick nommera les « formes sonores en mouvement », le formalisme du XIXème siècle fera entrer la musique dans l'ère de son désenchantement. Il aura ce faisant le mérite d'obliger le spectateur à s'intéresser aux configurations sonores pour elles-mêmes et à se méfier d'une tendance à projeter sur le matériau musical des significations extrinsèques (notamment les sentiments et les images qu'elle suscite). Le régime mimétique de la perception musicale n'en conserve pas moins toute sa pertinence pour appréhender, entre autres, la musique à programme, les nouvelles pratiques de projection sonore ou encore la musique de films.

⁶⁰⁸ Voir à ce sujet Jules Combarieu, *La musique et la magie*, Paris, Picard, 1909.

⁶⁰⁹ « Est-ce que dans notre société, la musique n'a pas pris en quelque sorte, le relais de la fonction mythique alors que vis-à-vis du mythe dans les sociétés sans écriture, sa fonction est plus modeste ? ». Claude Lévi-Strauss, *L'homme nu, Mythologiques*, IV, Plon, 1971, p. 79.

Conclusion générale

Il n'est pas rare, au XVIIIème siècle, de voir les philosophes revendiquer une approche *métaphysique* pour les questions musicales. On pense bien sûr à Rousseau qui, dans l'article « Enharmonique » du *Dictionnaire de musique*, s'exprime en ces termes :

« Si M. Rameau, moins occupé de calculs inutiles, eût *mieux étudié la métaphysique de son art*, il est à croire que le feu naturel de ce savant artiste eût produit des prodiges, dont le germe était dans son génie, mais que ses préjugés ont toujours étouffé⁶¹⁰ ».

Tandis que Rousseau déplore la *matérialisation* de toutes les opérations esthétiques dans la théorie ramiste (un défaut de métaphysique, donc), d'Alembert accuse au contraire Rameau d'avoir *abusé* des raisonnements métaphysiques :

« Si les musiciens philosophes ne doivent pas perdre leur temps à chercher des explications physiques de phénomènes musicaux, explications toujours vagues et insuffisantes, ils doivent encore moins se consumer en efforts pour s'élever dans une région plus éloignée de leurs regards, et pour se perdre dans un labyrinthe de *spéculations métaphysiques sur les causes du plaisir que l'harmonie nous fait éprouver*. En vain entasseraient-ils hypothèses sur hypothèses, pour expliquer pourquoi certains accords nous plaisent plus que d'autres⁶¹¹ ».

Notons également le sous-titre du premier ouvrage de Chabanon : « *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de cet art* », paru en 1779. Sans doute le signifiant « métaphysique » renvoie-t-il à des notions différentes pour ces trois auteurs. Pour Rousseau, la *métaphysique* de l'art musical est nécessairement une *métaphysique de l'homme*, c'est-à-dire une conception de la nature humaine qui permettent de rendre compte de l'émotion musicale. Cette

⁶¹⁰ OC, V, p. 320

⁶¹¹ *Éléments de musique, op. cit.*, p. xxiii.

« liaison » des ressources musicales avec « la nature de l'homme » est un thème explicite de *l'Origine de la mélodie* :

« Ne pensons donc pas qu'avec des proportions et des chiffres on nous explique jamais l'empire de la musique sur les passions. Toutes ces explications ne sont que du galimatias et ne feront jamais que des incrédules, parce que l'expérience les dément sans cesse, *et que l'on ne peut leur découvrir aucune espèce de liaison avec la nature de l'homme*. Le Principe et les règles ne sont que le matériel de l'art, *il faut une métaphysique plus fine pour en expliquer les grands effets*⁶¹² ».

Pour d'Alembert, les spéculations métaphysiques inutiles de Rameau sont ses hypothèses sur l'oreille comme instrument de musique, ou encore les *hypothèses sur la nature ultime du réel*, avancées par le dernier Rameau panthéiste. Pour Chabanon, la « métaphysique de cet art » signifie simplement, sa nature essentielle (c'est-à-dire : un agencement non mimétique de sons ontologiquement autonomes par rapport à la parole). Peu importe ces différences : les trois exemples illustrent une tendance du XVIIIème siècle à interroger, avec le plus grand sérieux, les fondements ultimes de l'art musical et de l'expérience qu'il entraîne. C'est à l'explicitation de ces enjeux que nous avons consacré les efforts de cette thèse.

A partir du moment où les anciennes conceptions spéculatives de la musique comme nombre cosmique s'écroulent, quand la musique commence à être pensée exclusivement comme un objet physique de ce monde et comme une activité humaine, sa notion est attirée par deux pôles ontologiques. Le premier pôle est celui de l'acoustique : la musique sera alors définie comme un phénomène acoustique structuré selon les lois de l'harmonie. Le second pôle est celui de la voix : la musique sera définie comme un phénomène expressif primitivement vocal.

Chacune des deux tendances ontologiques fondamentale engendre ses problèmes au niveau d'une philosophie de la perception musicale et du plaisir impliqué dans l'expérience de la musique. La définition acoustique de la musique pose principalement le problème des rapports entre les propriétés physiques de l'objet et leur perception – un problème dont on a vu qu'il avait été considéré insoluble autant par Descartes que par d'Alembert, alors que des théoriciens comme Rameau, Mairan ou Crousaz ont cherché à le résoudre en analysant l'oreille comme une espèce

⁶¹² OC, V, p. 343.

d'instrument de musique, tandis que des penseurs comme Diderot l'ont tout simplement suspendu en situant le beau musical au niveau des rapports empiriquement perçus. La définition vocale de la musique pose à son tour un ensemble de problèmes, en particulier ceux de savoir comment la musique instrumentale produit ses effets, et si les inflexions oratoires sont réellement susceptibles d'une notation dans le système musical moderne. Ici encore, nous avons pu observer un large éventail de positions théoriques, et une tendance historique lourde : celle du déclin progressif de l'idéal phonoscopique, sur les ruines duquel l'autonomie sémiotique de la musique pouvait seule commencer à être pensée.

La fracture entre ces deux pôles ontologiques a souvent été mise en scène de manière spectaculaire, en particulier dans la figure du conflit Rameau / Rousseau. Au-delà des confrontations polémiques, nous avons cherché à montrer que les Lumières posent un double rapport de la voix à la « machine » harmonique dans laquelle l'opéra l'insère : d'un côté, elle apparaît comme cet élément *naturel* au cœur d'un système artificiel, un élément « sauvage » dont la présence tendue et exquise au cœur du système peut seule justifier ce dernier. D'un autre côté, la voix apparaît elle-même comme transformée par le système, inscrite dans ses rapports et portée de ce fait à une seconde puissance. A la présence *tendue* d'une voix « naturelle » au sein d'un système artificiel répond l'artificialisation tendancielle de la voix et l'idéal de son analyse physico-acoustique. L'opéra met en jeu cette tension entre l'inscription et l'exclusion de la voix, cette présence d'un absolu au sein du relatif, de l'organique au sein du mécanique.

Il semble que la musique se définisse particulièrement bien par ce trait : la coprésence paradoxale de la nature et de la culture, de l'effusion et de la convention, du pathologique et du raisonnable. Cela est vrai tant au niveau ontologique qu'au niveau perceptif. Jusqu'à Chabanon, la musique est impensable, si ce n'est à partir d'une division au cœur de la parole : celle qui existe entre sa part pré-réflexive, passive et affective (vocalique et musicale), et sa part réflexive et active (articulatoire). Nous avons cherché à montrer comment cette division du signe linguistique en signe naturel (qui traduit l'affectivité immédiate) et signe d'institution (qui articule des perceptions et des relations saisies par l'entendement) rejaillit sur la sémiotique musicale. Ou bien elle touche et parle en deçà de la réflexion (même si l'effet sensible peut être en réalité le résultat d'opérations inaperçues), ou bien le plaisir musical est le résultat d'opérations de l'esprit effectuées sur le

matériau sensible. On a pu distinguer trois niveaux perceptifs pertinents dans l'expérience musicale telle qu'on la pense au milieu du XVIIIème siècle :

- a) Le niveau préréflexif (asémantique) de l'impression sensible. C'est ce que Condillac appelle « L'action des sons sur l'oreille » (Condillac). Ce niveau requiert l'étude du problème physiologique de l'ouïe et des propriétés physiques du son. À ce niveau, l'expérience musicale est déterminée comme *jouissance*, et le problème se pose de savoir dans quelle mesure cette jouissance dépend des rapports présents dans l'objet.

- b) Le niveau préréflexif (sémantique) qui permet à la sensibilité de saisir « naturellement » et « immédiatement » le caractère affectif des intonations : la mélodie, par exemple, agit directement sur l'imagination en vertu d'une affinité essentielle avec la « déclamation naturelle ». Chez Condillac et Rousseau, *préréflexif* ne signifie néanmoins pas toujours *pré-culturel*. La perception immédiate de la musique peut être surdéterminée par une certaine expérience humaine de la parole sédimentée dans l'histoire individuelle et collective (celle que l'enfant a de la voix de sa mère ou de sa nourrice, par exemple, ou la prosodie particulière d'une langue).

- c) Le niveau de la réflexion, qui définit le problème de l'imagination sonore, du rapport des sons aux autres sensations et aux phénomènes, à l'action théâtrale, aux idées, aux caractères, etc... On a ici affaire à l'activité de comparaison de l'entendement qui distingue l'imitation et le modèle, ainsi qu'à l'imagination qui, en « réagissant sur le sens » (Condillac), produit l'univers sonore au-delà de lui-même, le convertit et le détermine dans d'autres régimes sensibles, compare le son au sens poétique pour évaluer l'imitation.

Les Lumières ont tendance à inscrire la perception musicale dans l'opposition entre une jouissance sensible « naturelle » qui ne paraît pas suffisante pour fonder les ressources d'un *bel art*, et un plaisir cultivé de la réflexion et de l'imagination, qui paraît quant à lui faire l'impasse sur les propriétés immanentes du sonore. Dans un cas, la musique ne *signifie pas*, mais *excite* les passions, tandis que dans l'autre, la musique signifie seulement en tant qu'indice d'un objet non musical de la sensation, de la mémoire ou de l'imagination, qui le détermine de l'extérieur. Les configurations sonores tendent alors à n'être plus qu'une médiation, un support pour l'activité de l'imagination, dont la dimension sensible est vouée à l'effacement.

Les principaux penseurs de la seconde moitié du XVIIIème siècle ont à se positionner dans un tel champ problématique. Condillac accepte et consacre la pluridimensionnalité du plaisir musical. L'opéra est pensé par lui comme un dispositif complet qui tient en activité l'ensemble des facultés du sujet, tant sensibles qu'intellectuelles. Rousseau, quant à lui, refuse de circonscrire l'expérience musicale dans l'alternative jouissance / réflexion : le plaisir musical n'est ni intellectuel, ni physique : il est proprement *moral*, et la valeur de la musique réside dans sa capacité à restituer l'immédiateté du rapport au monde et à autrui. Adam Smith pense enfin la musique comme un système sonore autonome dont les relations internes prévalent sur toute forme de rapport représentatif au monde, à la langue ou aux émotions. C'est ce geste théorique qui constitue le pas décisif hors du régime mimétique classique de l'expérience musicale, puisqu'il autorise à penser la musique comme une expérience proprement abstraite et asémantique, bien qu'intellectuelle.

Bibliographie

Ouvrages de l'antiquité et de l'âge classique :

Francesco ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livourne, 1755 ; *Essai sur l'opéra en musique*, tr. M. de Chastellux, Paris, Ruault, 1773.

Joseph-Marie AMIOT, *Mémoire sur la musique des Chinois : tant anciens que modernes*, Paris, Nyon, 1779.

ARISTOTE,

- *Métaphysique*, 985b-986a, tr. Jules Tricot, Paris, VRIN, 1991.
- *Physique*, tr. Pierre Pellegrin, Paris, GF, 2002.
- *Traité de l'âme*, tr. Jules Tricot, Paris, VRIN, 2003.

Charles AVISON, *An Essay on Musical Expression*, Londres, Davis, 1752.

Yves Marie ANDRE, *Essai sur le beau*, Paris, 1741.

Charles BATTEUX, *Les beaux-arts réduits à un même principe* [1746], réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 2011.

James BEATTIE, *Essays. On Poetry and Music, as they Affect the Mind. On Laughter, and Ludicrous composition. On the Utility of Classical Learning* [1776], London, Forgotten Books, 2017.

Jean Antoine BERARD, *L'Art du chant*, Paris, Dessaint et Saillant, 1755.

BOÈCE, *Traité de la musique*, traduction C. Meyer, Turnhout, Brepols, 2005.

Pierre BOURDELLOT et Jacques BONNET, *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, Cochart, 1715.

Pascal BOYE, *L'expression musicale mise au rang des chimères*, Amsterdam, Esprit, 1779.

Sébastien de BROSSARD, *Dictionnaire de musique*, Paris, Ballard, 1703.

James BROWN, *A dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music, to which is prefixed the cure of Saul*, 1763. [Tr. française : 1768, allemande 1769].

Paul-Joseph BARTHEZ, *Nouvelles recherches sur la déclamation théâtrale des anciens Grecs et Romains*, Magasin encyclopédique ou journal des sciences, des lettres et des arts, vol. 35, Paris, 1801.

Pierre-Jean BURETTE, « Dissertation sur la mélopée ancienne » et « Addition à la dissertation sur la mélopée », dans *Mémoires de littérature tirés des registres de l'académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 51 vols., Paris, Imprimerie Royale, 1717, vol. 5, p. 169-206.

James BURNETT, *Of the Origin and Progress of Language*, 6 volumes, 1773-1792.

Louis Bertrand CASTEL, *Suite et seconde partie des nouvelles expériences d'optique et d'acoustique, adressée à M. le Président de Montesquieu. Par le P. Castel, Jésuite*. Journal des sciences et des beaux-arts, Août 1735, p. 1634-35.

Michel Paul Guy de CHABANON, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, [1785], rééd. Genève, Slatkine Reprints, 1967.

François de CHATEAUNEUF, *Dialogue sur la musique des anciens*, Paris, Noël Pissot, 1725.

Etienne Bonnot de CONDILLAC :

- *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [1746], Paris, Vrin, 2018.
- *Traité des systèmes* [1749], Paris, Fayard (« Corpus des œuvres de philosophie en langue française »), 1984.
- *Traité des sensations* [1754], Paris, Fayard (« Corpus des œuvres de philosophie en langue française »), 1984.

Géraud de CORDEMOY, *Discours physique de la parole*, Paris, 1668.

Jean Pierre de CROUSAZ, *Traité du beau*, Amsterdam, 1715.

Jean Le Rond D'ALEMBERT,

- *De la liberté de la musique*, [1759], dans *Œuvres complètes*, tome I, 1ère partie, Paris, 1821-1822 ; réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- *Éléments de musique*, 2ème éd. [1779], Genève, Slatkine Reprints, 1980.
- *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* [1751], Paris, GF, t. I.

Jean Le Rond D'ALEMBERT, Denis DIDEROT, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 17 vols., Paris, 1751-1772.

Charles DE BROSSES, *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques*, Paris, 1765.

Court DE GEBELIN, *Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne*, Paris, 1772.

Jean-Benjamin DE LA BORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, 4 vols., Paris, Pierres, 1780.

René DESCARTES,

- *Abrégé de musique* [1618], tr. Frédéric de Buzon, Paris, PUF, 2012.
- *Abrégé de musique*, tr. Pascal Dumont, Paris, Klincksieck, 1990,
- *Œuvres Complètes*, éd. Charles Adam et Paul Tannery, Léopold Cerf, 13 volumes ; nouvelle édition complétée, Vrin-CNRS, 1964-1974, 11 vol.

Denis DIDEROT,

- *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann et J. Varloot, Paris, Hermann, 1975-., 33 volumes.
- *Ecrits sur la musique*, textes choisis et présentés par Béatrice Durant-Sendrail, Paris, Lattès, 1987.

Denis DODART, *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons*, Paris, 1703.

Jean-Jacques DORTOUS DE MAIRAN, « Discours sur la propagation du son dans les différents tons qui le modifient », *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1737 (Amsterdam, 1740), pp. 1-87.

Jean-Baptiste DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, [éd. augmentée de 1740], Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

César Chesneau DU MARSAIS, *Traité des tropes*, Paris, 1730.

Joseph DUVERNEY, *Traité de l'organe de l'ouïe*, Paris, Michallet, 1683.

Louis ESTEVE, *Traité de l'ouïe*, Avignon, Tournel, 1751.

Pierre ESTEVE, *Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de Démonstration de ce principe*, [1752], texte établi, présenté et annoté par André Charak, Presses de l'ENS de Fontenay / Saint-Cloud, coll. « Theoria », 1997.

Leonard EULER, *Tantamen novae theoriae musicae*, 1739.

Antoine FERREIN, *Mémoire sur la formation de la voix de l'Homme*, Mémoires de l'académie royale, année 1741.

Bernard Le Boyer de FONTENELLE, « Sur un nouveau système de musique », Histoire de l'Académie royale des Sciences, avec les mémoires, année 1701 (ed. Paris 1743), pp. 121-137 de l' « Histoire ».

Vincenzo GALILEI, *Dialogo della musica antica e della moderna*, Florence, 1581.

Jean-Léonor de GRIMAREST, *Traité du récitatif*, Paris, Lefèvre et Ribou, 1707.

Johann Gottfried HERDER,

- *Kalligone*, dans *Sämtliche Werke*, vol. XXII, édition Bernhard Suphan, Berlin, 1880.
- *Traité sur l'origine de la langue*, [1772], trad. Pierre Pénisson, Paris, Aubier-Flammarion, 1977.

Francis HUTCHESON, *Recherche sur l'origine des idées que nous avons de la beauté et de la vertu*, traduit de la quatrième édition anglaise [London, 1738] par Condillac, Amsterdam, 1749.

Emmanuel KANT, *Critique de la Faculté de Juger* [1790], trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1968.

Athanasius KIRCHER, *Musurgia universalis*, Rome, 1650.

Bernard-Germain de LACEPEDE, *Le Poétique de la musique*, Paris, 1785, Genève, Slatkine reprints, 1970.

Bernard LAMY, *La Rhétorique ou l'art de parler*, [1737], Paris, PUF, 1998.

Jean-Louis LE CERF DE LA VIEVILLE, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 1704. (Repris dans Laura Naudeix (éd.), *La première querelle de la musique italienne*, Paris, Classiques Garnier, 2018).

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

Friedrich Wilhelm MARPURG, *Der Critische Musicus an der Spree*, Belin, 1749-1750.

Johann MATTHESON, *Des vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739.

Pierre Louis Moreau de MAUPERTUIS, *Réflexions philosophiques sur l'origine des langues et la signification des mots*, Paris, 1740.

Marin MERSENNE, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636-1637.

André MORELLET, *De l'expression en musique*, Mercure de France, [1771] ; réimpression : Genève, Slatkine Reprints, 1971.

Platon, *Timée*, tr. E. CHAMBRY, Paris, Garnier et Flammarion, 1969.

Noël-Antoine PLUCHE,

- *Le spectacle de la nature, ou Entretiens sur les particularités de l'histoire naturelle qui ont paru les plus propres à rendre les jeunes gens curieux et à leur former l'esprit*, 9 vols., 1732-1742, (notamment t. 7, entretien XVIII).
- *Le spectacle des beaux-arts*, Paris, Hardy, 1758.
- *La Mécanique des langues et l'art de les enseigner*, Paris, Chez la veuve Estienne, 1751.

François RAGUENET, *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Paris, 1702.

Jean-Philippe RAMEAU, *Intégrale de l'œuvre théorique*, B. Porot et J. Saint-Arroman, 3 vol., Paris, Fuzeau, 2004.

Jean-Jacques ROUSSEAU,

- *Œuvres complètes*, éd. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 vol., Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995.
- *Ecrits sur la Musique*, Paris, Stock, 1979.
- *Dictionnaire de musique*, éd. Claude Dauphin, Peter Lang, Bern, 2008.

Charles de SAINT-EVREMOND, *Œuvres mêlées*, [1643-1692], 3 vol. J. Léon Techener fils, 1865.
Notamment : *Sur les opéras*.

Rémond de SAINT-MARD, *Réflexions sur l'opéra*, Paris, 1741.

Joseph SAUVEUR,

- *Collected writings on musical acoustics (Paris 1700-1713)*, edited by R. Rasch, Utrecht, The Diapason Press, 1984.
- *Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons, et de son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique*, Histoire de l'académie royale des Sciences, année 1701 ; Genève, Minkoff reprint, 1973.
- « Système général des intervalles des sons et son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique », *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1701 (Amsterdam, 1707), 390-482.

Johann Adolph SCHEIBE, *Der critische Musicus*, Hamburg, 1738.

Jean Adam SERRE, *Essai sur les principes de l'harmonie*, Paris, 1753 ; New York, Broude Brothers, 1967.

Adam SMITH,

- *L'imitation dans les arts et autres textes* [approx. 1780], Paris, Vrin, 1997.
- *Theory of moral sentiments*, [1759], édition augmentée contenant les *Considerations concerning the first formation of language*, Edinburgh, 1767. Traduction française : *Considérations sur la première formation des langues*, Paris, 1796.

J. G. SULZER, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln abgehandelt*, 2 vol., Leipzig, 1771 (lettres A.-J.), 1774 (lettres K.-Z.).

Anne Robert Jacques TURGOT, *Remarques critiques sur les Réflexions philosophiques de Maupertuis sur l'origine des langues et la signification des mots*, Œuvres de Turgot et documents le concernant, édition Schelle (1913-1923), tome I, p.157-179.

Giambattista VICO, *Scienza nuova* [1725], Naples, Stamperia Muziana, 1744.

Guillaume André VILLOTEAU, *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage* [1807], réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1970.

Isaac VOSSIUS, *De poematum cantu et viribus rhythmici*, Oxford, 1673.

William WARBURTON, *Essai sur les hiéroglyphes des égyptiens*, [1737], trad. De Malpeines. 1744.

Daniel WEBB, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, Londres, Dodsley, 1769.

Gioseffo ZARLINO, *Le Istitutioni Harmoniche*, Venise, 1558.

Commentaires savants et ouvrages philosophiques contemporains :

Ouvrages :

Theodor W. ADORNO,

- *Quasi una fantasia*, trad. J.-L. Leleu, Paris, Gallimard, 1982.
- "Music, Language and Composition", tr. Susan Gillespie, in *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 3 (Autumn, 1993), pp. 401-414, Oxford University Press.

Violaine ANGER,

- *Le sens de la musique*, Paris, Rue d'Ulm, 2005, 2 volumes.
- « *Sonate, que me veux-tu ?* », Lyon, ENS éditions, 2016.

Sylvain AUROUX, *La Sémiotique des encyclopédistes : essai d'épistémologie historique des sciences du langage*, Paris, Payot, 1979.

Bernard Baas, *La voix déliée*, Paris, l'Harmattan, 2010.

Kevin BARRY, *Language, Music and the Sign*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

M. BEAUFILS, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, PUF, 1954.

Aliénor BERTRAND (éd.), *Condillac et l'origine du langage*, Paris, PUF, 2002.

Aliénor BERTRAND (dir.), *Condillac, philosophe du langage ?*, Lyon, ENS éditions, 2016.

Xavier BISARO, Giuliano CHIELLO, Pierre-Henri FRANGNE, *L'Ombre de Monteverdi. La Querelle de la nouvelle musique (1600-1638)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Belinda CANNONE,

- *Philosophies de la musique (1752-1789)*, Paris, aux amateurs du livre, Klincksieck, 1990.
- *Musique et littérature au XVIIIème siècle*, Paris, PUF, 1998.

Roberto CASATI, Jérôme DOKIC, *La Philosophie du son*, Jacqueline Chambon, 1994.

M.-F. CASTAREDE, *Les vocalises de la passion, opéra et psychanalyse*, Paris, Armand Colin, 2002.

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

Jacques CHAILLEY, *Expliquer l'harmonie ?*, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1985.

André CHARRAK,

- *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 1998.
- *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, Paris, Vrin, 2001.

H.F. COHEN, *Quantifying music. The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*, Dordrecht Boston-Lancaster, Reidel Publishing Company, 1984.

Raphaële CORONAT-FAURE, *La critique musicale au temps des Encyclopédistes : 1750-1774*, Paris, Honoré Champion, 2001.

Jean DEPRUN, *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIIIème siècle*, Paris, Vrin, 1979.

Alexandre CHEVREMONT, *L'Esthétique de la musique classique de Winckelmann à Hegel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Jacques CHOUILLET, *L'Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974.

Thomas CHRISTENSEN, *Rameau and musical thought in the enlightenment*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Anne COEURDEVEY, *Histoire du langage musical occidental*, Paris, PUF, 1998.

Raymond COURT, *Sagesse de l'art*, Paris, Ereme, 2006.

Carl DAHLAUS,

- *La Tonalité harmonique. Etude des origines*, traduit de l'allemand par Anne-Emmanuelle Ceulemans, Liège, Mardaga, 1986.
- *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique* [1978], traduction Martin Klatenecker, Genève, Contrechamps, 1997.

Sandrine DARSEL, *De la musique aux émotions, Une exploration philosophique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Claude DAUPHIN,

- *Musique et liberté au siècle des Lumières*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- *La Musique au temps des encyclopédistes*, Paris, Centre international d'étude du XVIIIème siècle Ferney-Voltaire, 2001.
- (ed.), *Musique et langage chez Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 2004.

Pierre DAVAL, *La musique en France au XVIIIème siècle*, Paris, Payot, 1961.

Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

- Jacques DERRIDA, *La Voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., Collection « Épiméthée », 1967.
- Béatrice DIDIER, *La musique des Lumières : Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, Paris, PUF, 1985.
- François DUCHESNEAU, *La Physiologie des Lumières. Empirisme, Modèles et Théories*, The Hague, Nijhoff, 1982.
- Eric DUFOUR, *Qu'est-ce que la musique*, Paris, Vrin, 2005.
- Norbert DUFOURCQ (ed.), *La Musique à la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et de Luynes, 1681—1758*, Paris, éditions A. et J. Picard, 1970.
- Daniel DUMOUCHEL et Daniel DAUVOIS (dir.), *Vers l'Esthétique. Penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Paris, Hermann, « Les Collections de la République des lettres », 2015.
- Béatrice DURAND-SENDRAIL, *La Musique de Diderot, essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994.
- Santiago ESPINOZA, *L'Inexpressif musical*, Encre marine, 2013.
- Veronica ESTAY STANGE, *Sens et musicalité*, Classiques Garnier, Paris, 2014.
- F-Joseph FETIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 1864.
- Laurent FICHET, *Les théories scientifiques de la musique. XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Vrin 1995.
- Enrico FUBINI, *Les philosophes et la musique*, Paris, Honoré Champion, 1983.
- Cuthbert GILDERSTONE, *La tragédie en musique (1673-1750) considérée comme genre littéraire*, Genève, Droz, 1972.
- Lydia GOEHR, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Nelson GOODMAN, *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Nîmes, J. Chambon, 1990.
- Martha GRABOCZ, *Musique, narrativité, signification*, Paris, L'Harmattan, 2009.

- Pierre GUENANCIA, *Lire Descartes*, Paris, Gallimard, 2000.
- Ghyslaine GUERTIN, Jean FISSETTE (dir.), *Musique et procès de sens*, Chicoutimi, 1997, Université du Québec à Chicoutimi, Protée ; v. 25, no 2.
- Edward HANSLICK, *Du beau dans la musique, Essai de réforme de l'esthétique musicale*, trad. Ch. Bannelier, Phénix Editions, Ivry-sur-Seine, 2005.
- Nicolas HARNONCOURT, *Le Discours musical*, trad. D. Collins, Paris, Gallimard, 1984.
- G.W. HEGEL, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch (1945), Paris, Aubier.
- Daniel HELLER-ROAZEN, *Le cinquième marteau. Pythagore et la dysharmonie du monde*, trad. Françoise et Paul Chemla, Paris, Seuil, 2013.
- E. T. A. HOFFMANN, *Kreisleriana*, trad. d'A. Béguin, dans *Romantiques allemands*, tome I, éd. Par M. Alexandre, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1963.
- Vladimir JANKELEVITCH, *La musique et l'ineffable*, Paris, A. Colin, 1961.
- Sören KIERKEGAARD, *Ou bien... ou bien...*, trad. F. et O. Prior et M. H. Guignot, Paris, Gallimard, 1942. (« Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical »).
- Catherine KINTZLER,
- *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, Minerve, 1988.
 - *Poétique de l'opéra français. De Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 2006.
- Peter KIVY, *Introduction to a philosophy of Music*, Oxford University Press, 2002.
- Peter KIVY, *Osmin's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Dram and Text*, Cornell University Press, 1999.
- Ulla KÖLVING et Irène PASSERON (dir.), *Sciences, musiques, Lumières : mélanges offerts à Anne-Marie Chouillet*, Ferney, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2001
- Suzanne LANGER, *Philosophy in a New Key*, Cambridge, Harvard University Press, 1957.

Peter LE HURAY et James DAY (dir.), *Music and Aesthetics in the Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Claude LEVI-STRAUSS, *Regarder, écouter, lire*, Paris, Gallimard, 1993.

Philippe LESCAT, *Le corpus des ouvrages théoriques musicaux imprimés et manuscrits en France de 1660 à 1792. Contribution à l'histoire de l'édition musicale*, thèse de troisième cycle, Paris-IV, 1984.

Jerrold LEVINSON, *Essais de philosophie de la musique. Définition, ontologie, interprétation*, textes réunis par C. Canonne et P. Saint-Germier, Paris, Vrin, 2015.

Andrea LUPPI, *Lo Specchio dell'armonia universale*, Milan, 1989.

Nathan MARTIN, « Rameau and Rousseau: Harmony and History in the Age of Reason », thèse de doctorat, McGill University, 2009.

Marie-Pauline MARTIN et Chiara SAVATTIERI (dir.), *La musique face au système des beaux-arts, ou les vicissitudes de l'imitation (1690-1803)*, Paris, VRIN, 2014.

Henri MESCHONIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

Leonard B. MEYER, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956.

Jean MOLINO, *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*. Précédé de : *Introduction à l'œuvre musicologique de Jean Molino* par Jean-Jacques Nattiez. Paris : Actes Sud / INA, 2009.

R. MULLER et F. FABRE (éd.), *Philosophie de la musique : imitation, sens, forme*, Paris, Vrin, 2013.

Jean-Jacques NATTIEZ,

- *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.
- *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgeois, 1987.
- *Musiques. Une encyclopédie pour le XX^e siècle*, Arles, Actes Sud-Cité de la musique, 2004.

John NEUBAUER, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven, 1986.

Michael O'DEA, *Jean-Jacques Rousseau : Music, Illusion and Desire*, London, St. Martin's, 1995.

Alain Patrick OLIVIER, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Paris, Champion, 2003.

Claude V. PALISCA, *The Florentine Camerata : Documentary Studies and Translations (Music Theory Translation Series)*, New Haven, Yale University Press, 1989.

Laurine QUENTIN et Ghyslaine GUERTIN (dir.), *Michel-Paul-Guy de Chabanon et ses contemporains*, numéro thématique de *Musicorum*, n°6, 2007-2008.

Emmanuel REIBEL (dir.), *Regards sur le dictionnaire de musique de Rousseau, des Lumières au Romantisme*, Paris, Vrin, 2016.

André ROBINET, *Le langage à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1978.

Charles ROSEN, *Aux confins du sens. Propos sur la musique*, 1994, trad. S. Lodéon, Paris, Le Seuil, 1998.

Nicolas ROUSSEAU, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genève, Droz, 1986.

Nicolas RUWET, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972.

Boris de SCHLOEZER, *Introduction à Jean Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, PUF, 1978.

Claudia SCHWEITZER, *Parole et chant. Histoire des théories du son du français à l'âge classique*, thèse de doctorat en sciences du langage soutenue le 22 novembre 2018, sous la direction de Jean-Marie Fournier.

Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, 1997.

Bernard SEVE, *L'altération musicale*, Paris, Le Seuil, 2002.

Gilles SIOUFI, *Penser le langage à l'âge classique*, Paris, Armand-Colin, 2010.

Downing A. THOMAS,

- *Music and the origins of language, Theories from the French Enlightenment*, Cambridge, Cambridge university press, 1995.
- *Aesthetics of opera in the ancient régime, 1687-1785*, Cambridge, Cambridge university press, 2002.

Gary TOMLINSON, *The Singing of the New World : Indigenous Voices in the Ear of European Contact*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Leo TREITLER, *Reflections on Musical Meaning and Its Representations*, Bloomington, Indiana University Press, 2011.

Cynthia VERBA,

- *Music and the French Enlightenment : Reconstruction of a Dialogue*, Oxford, 1992.
- *Dramatic expression in Rameau's Tragédie en Musique*, Cambridge University Press, 2013.

Brigitte VAN WYMEERSCH, *Descartes et l'évolution de l'esthétique musicale*, Sprimont, Mardaga, 1999.

Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique, la musique et son histoire en France aux XVIIème et XVIIIème siècles*, Genève, Droz, 1993.

Richard WAGNER, *L'œuvre d'art de l'avenir (1850)*, trad. J. G. Prud'homme et F. Holl, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1982.

Nils L. WALLIN, Björn MERKER et Steven BROWN (ed.), *The Origins of Music*, Cambridge, MIT Press, 2000.

Max WEBER, *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Editions Métailié, 1998.

Nicolas WEILL (dir.), *La musique, un art du penser ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

Robert WOKLER, *Rousseau on Society, Politics, Music and Language*, Garland Publishing, New-York et Londres, 1987.

Francis WOLFF, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.

Articles et chapitres d'ouvrages :

Sylviane ALBERTAN-COPPOLA, « L'ouïe dans *Le Neveu de Rameau* », *Revue germanique internationale*, n°27, 2018, pp. 47-58.

Violaine ANGER, « La musique est une langue à part entière : la réflexion inaugurale de M. P. G. de Chabanon », *Revue Musicorum*, n°17, 2016, pp. 73-99.

Sylvain AUROUX, « Les embarras de l'origine des langues », in Béatrice Fracchiolla (éd.), *L'Origine du langage et des langues*, Marges Linguistiques, 2006.

Patrizio BARBIERI, « Galileo's » theory of consonance, from Nichomachus to Sauveur, *Recercare*, 2001, Vol. 13 (2001), pp. 201-232.

Claire BARDELMANN, « Poésie et musique dans l'*Harmonie Universelle* de Marin Mersenne : une poétique de l'unité », *Études Épistémè*, n°18, 2010.

Jeanne BOVET, « L'art de la déclamation classique », *L'Annuaire théâtral*, (24), 1998, pp. 141–154.

Steven BROWN, « The « musilanguage » Model of Music Evolution », in N. L. Wallin, B. Merker et S. Brown, *The Origins of Music*, pp. 271-300.

André CHARRAK,

- « Rousseau et la musique : passivité et activité dans l'agrément », *Archives de Philosophie*, vol. 64, no. 2, 2001, pp. 325-342.
- « De l'Encyclopédie au Dictionnaire de musique. La matière de l'expression musicale », *Critique*, n°639-640, août-septembre 2000.

Thierry COTE,

- « Les anciens ont-ils noté leur déclamation ? Enjeux esthétiques et anthropologiques d'un problème des Lumières », *International Review of Sociology and Aesthetics of Music*, Vol. 51/2, 2020, pp. 165-184.
- « Musique et Mimesis chez Denis Diderot : J. F. Rameau et le hiéroglyphe musical », *Ithaque*, n°24, printemps 2019, pp. 73-101

Hélène CUSSAC, « The Vital Dynamism of the Voice in Diderot », *Études Épistémè*, n°29, 2016, pp. 224-239.

Patric DANDREY, « La phonoscopie, c'est-à-dire la science de la voix », in *Littératures classiques*, n°12, janvier 1990, « La voix au XVIIIe siècle », pp. 13-76.

Frédéric DE BUZON,

- « Problèmes scientifiques liés à l'élaboration de la théorie musicale au XVIIème siècle », *Revue de Synthèse*, 1986, pp. 121-131.
- « Harmonie et métaphysique : Mersenne face à Kepler », *Les études philosophiques*, n°1/2, *Études sur Marin Mersenne*, Janvier/ Juin 1994, pp. 119-128.
- « Diderot, la perception des rapports : la musique prise entre réalisme et empirisme », *Cahiers de philosophie de l'université de Caen*, 51, 2014.
- « La réception du *Discours de la méthode* dans les écrits théoriques de Jean-Philippe Rameau », in *Problématique et réception du Discours de la méthode et des Essais*, Paris, Vrin, 1988, pp. 48-63.

Catherine DUBEAU, « De la musique des Anciens aux querelles sur l'opéra : la troisième partie des Réflexions critiques sur la poésie et la peinture de l'abbé Dubos », dans M. A. BERNIER (dir.), *Parallèle des anciens et des modernes : rhétorique, histoire et esthétique au siècle des Lumières*, PUL, 2006, pp. 175-194.

Marie-Élisabeth DUCHEZ, « Principe de la mélodie et origine des langues. Un brouillon inédit de Jean-Jacques Rousseau », *Revue De Musicologie* 60, no. ½, 1974, pp. 33-86.

Marie-Élisabeth DUCHEZ, « D’Alembert diffuseur de la théorie harmonique de Rameau », *Colloque d’Alembert*, 1989, pp. 475-496.

Daniel DUMOUCHEL, « Diderot et les « petites perceptions » esthétiques », in Christian LEDUC et al.. *Leibniz et Diderot : Rencontres et transformations*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2015. pp. 271-287.

Françoise ESCAL,

- « Un contradicteur de Rousseau à l’horizon de l’opéra : voix, chant, musique selon Chabanon », in *L’opéra au XVIIIème siècle*, actes du colloque (Aix-en-Provence, 29 avril au 1^{er} mai 1977), Aix-en-Provence, Université de Provence/ Marseille, J. Laffite, 1982, p. 463-473.
- « D’Alembert et la théorie harmonique de Rameau », *Dix-huitième siècle*, no XVI, 1984, pp. 151-162.

Hendrick FLORIS COHEN, “Music as Science and as Art. The sixteenth/Seventeenth-Century Destruction of Cosmic Harmony”, in Rens BOD, Jaap MAAT and Thijs WESTSTEIJN (ed.), *The Making of the Humanities*, Volume 1- Early Modern Europe, Amsterdam University Press, 2010, pp. 59-72.

Ghyslaine GUERTIN, « L’imitation comme entrave à l’innovation : le grand combat de Chabanon », *Lumen*, no. 26, 2007, pp. 191–203.

Séline GULGONEN, « La mimésis musicale dans les dialogues platoniciens », *Phoenix*, vol. 68, no. 1/2, 2014, pp. 97–111.

Catherine KINTZLER,

- « Rameau et Rousseau : le choc de deux esthétiques », préface aux *Écrits sur la musique* de Jean-Jacques Rousseau, Paris, Stock 1979.
- « Rameau : le sujet de la science et le sujet de l’art classique », *Actes du colloque international Rameau*, p. 461-471.

- « Les articles « Cadence » de J.-J. Rousseau dans l'*Encyclopédie* et dans le *Dictionnaire de musique* », dans S. AUROUX, D. BOUREL et C. PORSET (éd.), *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet. 1915-1990*, Paris, PUF, 1991.
- « L'oreille, premier instrument de musique ? », *Methodos* [En ligne], 11 | 2011, mis en ligne le 31 mars 2011, consulté le 15 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/methodos/2542> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.2542>

Akiko KOANA, « La théorie musicale dans l'épistémologie de Condillac », in *The reasons of art, l'art a ses raisons*, Peter J. MCCORMICK (ed.), Ottawa, University of Ottawa Press, 1985, pp. 37-48.

Denis LABORDE, « Des passions de l'âme au discours de la musique », *Terrain*, n°22, 1994, pp. 79-92.

Nathan MARTIN, « Les planches de musique de l'*Encyclopédie* : un manuscrit méconnu de Rousseau et ses enjeux ethnographiques », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n°48, 2013, pp. 169-190.

Jean MOLINO, « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n°17, 1976.

Jean-Jacques NATTIEZ, « Modèles linguistiques et analyse des structures musicales », *Canadian University Music Review*, n°23, pp. 10-61.

Claude V. PALISCA, "Scientific empiricism in musical thought", in Hedley Howell Rhys (ed.), *Seventeenth Century Science and the Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1961, p. 91-137.

Charles PORSET, « L'inquiétante étrangeté de l'*Essai sur l'origine des langues* », *Studies on Voltaire and the Eighteen Century*, CLIV (1776), pp. 1715-1758.

Nino PIRROTTA, « Tragédie et comédie dans la camerata fiorentina », dans *Musique et poésie au XVIème siècle*, Paris, CNRS, 1953, p. 287-299.

Pierre SABY, « Système théorique et enjeux esthétiques : à propos de la caractérisation tonale dans les écrits et les œuvres de Jean-Philippe Rameau », dans *Itinéraires de la musique française*,

textes réunis par Anne Penesco, Cahiers du Centre de Recherches Musicologiques, Lyon : P.U.L, 1996, p. 105-116.

Pascale SEYS, « Existe-t-il un cartésianisme esthétique? A propos du livre de C. Kintzler sur J.-P. Rameau », *Revue Philosophique de Louvain*. Quatrième série, tome 89, n°84, 1991. pp. 559-580.

Brigitte VAN WYMEERSCH,

- « L'esthétique musicale de Descartes et le cartésianisme », *Revue Philosophique de Louvain*, Quatrième série, tome 94, n°2, 1996. pp. 271-293.
- « La philosophie pythagoricienne du nombre et la musique », in *Revue belge de Musicologie*, vol. 51 (1997), pp. 5-16.
- « La consonance et l'idée de nature. D'une pensée mystique à une conception empiriste », in *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, vol. 3 (1995), pp. 46-64.

Laurence WUIDAR, « De l'emblème au canon : étude iconographique et essai herméneutique de Kircher à Bach », in *Imago Musicae : international yearbook of musical iconography* : XXI/XXII, 2004/2005, Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 263-287.

James O. YOUNG,

- "the great divide in music", *British Journal of aesthetics*, vol. 45, n°2, Avril 2005, pp. 175-184.
- "Was There a 'Great Divide' in Music?", dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 46, No. 2, 2015, pp. 233-244.