

# L'imaginaire de la musique chez Diderot. Un saut de la rhétorique à l'esthétique

Jean Fisette  
Département d'études littéraires  
Université du Québec à Montréal  
<fisette.jean@uqam.ca>

... plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît, et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau; je vois dans le tableau une chose prononcée; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées<sup>1</sup>!

(\*Salon de 1765+, Diderot 1996: 388)

Comme toutes les pratiques artistiques, la musique est portée par différents discours: ceux, plus généraux, de la philosophie, de l'esthétique et de l'histoire; puis, les entreprises contemporaines qui serrent leur objet de beaucoup plus près, comme la musicologie, la sémiotique ou, plus simplement, la critique. D'une certaine façon, chacun de ces discours se donne comme objectif de conférer à la musique un sens, de lui ménager une place dans l'ensemble des diverses avenues du savoir, de la créativité et de la conscience.

Le texte de fiction paraît porter, lui aussi et d'une façon qui lui est spécifique, l'objet musical. Chacun reconnaîtra que des textes importants de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle ont ainsi trouvé à s'inscrire dans le sillage de l'écriture musicale et, de ce fait, construire le paysage de notre imaginaire où la musique occupe sa place qui, je crois, est centrale. Le texte littéraire, dans la mesure où il n'est pas lié aux exigences formelles de véridiction qui caractérisent les discours du commentaire, peut reporter indéfiniment autant la désignation d'un sujet d'énonciation que la délimitation d'un sens. De cette façon, le texte de fiction se donne les moyens de s'avancer au plus près de l'œuvre musicale, à la limite d'en reproduire mimétiquement les modes d'expression et les possibilités bien limitées de signification. Je pourrais n'en retenir pour exemple que la sonate pour violon et piano qui occupe l'espace symbolique que l'on sait dans les premiers livres de *La Recherche du temps perdu*. Le point significatif est le suivant: c'est précisément parce que cette pièce musicale imaginée par Proust ne désigne pas une œuvre du répertoire que la petite phrase de Vinteuil peut induire, porter et symboliser certains traits d'atmosphère dans le roman tout en leur gardant le caractère vague et flou qui caractérise autant les possibilités de signification musicale que le halo de mystère entourant les souvenirs qui font précisément l'objet de *La Recherche*.<sup>2</sup>

Je reviens au cœur du XVIII<sup>e</sup> siècle qui nous occupe où la musique est présente dans les œuvres de Rousseau et de Diderot, non seulement dans les textes philosophiques ou ceux du commentaire, mais aussi les œuvres de création. Et au centre de celles-ci, au premier chef, *Le Neveu de Rameau*. Je tenterai de démontrer que la musique est non seulement représentée dans ce dialogue satirique,

mais qu'elle y joue un rôle d'une autre nature, qui est lié à l'instance de l'énonciation; et que des effets de sens de cette prise en charge du discours littéraire par la musique sont spécifiques et ne pourraient pas provenir d'un autre discours.

### Très tôt, Diderot se plaça à l'écart des débats sur la légitimité de la musique

On connaît tous la célèbre répartie attribuée à Fontenelle: \*Sonate, que me veux-tu?+ Cette boutade, qu'elle soit vraie ou non, présente l'avantage de marquer un des sens de ces débats qui ont marqué le XVIII<sup>e</sup> siècle et que Claude Dauphin<sup>3</sup> qualifie d' \*états généraux de l'esthétique+. C'est, qu'entre autres raisons, on cherche alors à ménager une place dans l'ensemble de la culture, à la musique — plus spécifiquement à la musique instrumentale — et, ce faisant, à lui reconnaître une légitimité. Prises dans cette perspective, les positions contradictoires de l'abbé Batteux, défendant la fonction imitative de la musique à l'égal des arts picturaux et celle d'un Chabanon défendant l'autonomie fonctionnelle de la musique répondent toutes deux à ce même objectif. Même la position de Rousseau, inscrite contre le principe de la priorité donnée par Rameau à l'harmonie contre la mélodie, et illustrant le caractère ancillaire de la musique mise au service de la vérité, de l'émotion et du cœur, répond aussi à cette même fonction.

Quant à Diderot, si, au tout début, il s'est prudemment engagé dans les querelles d'appartenance<sup>4</sup>, très tôt, il s'est éloigné du débat. Ce qui le conduisit à une position pour le moins étonnante de la part de cette figure majeure des combats dans la culture des Lumières: la musique est toujours présente dans ses écrits, sous différents aspects (formation, mathématiques, technique de construction d'instruments, etc.) mais, en fin de compte, ses contributions les plus importantes sur la question de la musique font dévier la discussion et d'une façon importante.

Avec la \*Lettre sur les sourds et muets+, il apporte une réponse forte, extrêmement cohérente et étonnamment moderne, à l'abbé Charles Batteux qui, avec *Les Beaux-Arts réduits à un principe* avait défendu une position classique, inspirée de la *Poétique* d'Aristote, ramenant indistinctement tous les arts à la simple fonction d'*imitation* de la nature. Diderot procède par comparaison: partant d'un poème de Virgile racontant la mort d'une femme, il arrive à imaginer comment un artiste pourrait construire le dessin de cette femme à l'agonie. D'ailleurs, le texte est illustré d'un extrait d'une gravure de F. Van Mieris illustrant le sujet. Puis, il tente de décrire les moyens techniques que mettrait en œuvre le compositeur pour *illustrer* cette scène en construisant une phrase musicale (transcrite dans le texte) et dont les termes techniques sont minutieusement décrits: une montée suivie d'une descente, un ménagement précis et minutieux dans le choix des intervalles et une description de la cadence terminale qui correspond \*à une lumière qui s'éteint+. Le constat auquel le conduit cette curieuse expérience pourrait se ramener à la reconnaissance d'une différence fondamentale dans les instruments propres de chacun des arts et à la reconnaissance de l'impossibilité de construire des parallèles entre les matériaux spécifiques de la poésie, du dessin et de la musique. Ces instruments particuliers, par lesquels les diverses procédures artistiques arrivent à produire des objets cohérents qui provoquent un plaisir, il les nomme *hiéroglyphes*. Et ce mot *hiéroglyphe*, il ne faut pas l'oublier était, à cette époque antérieure à Champollion, synonyme

d'\*incompréhensible+, d'\*obscur+ et, à la limite, de \*sacré+, cette série de termes venant inscrire une marque de dissonance dans la conception que l'on se faisait du savoir à l'époque des Lumières.

Une proposition touchant la musique est particulièrement utile à notre propos:

En musique, le plaisir de la sensation 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. Alors leur existence leur paraît comme attachée à une seule fibre tendue, qu'une vibration trop forte peut rompre.

[...]

Au reste, la musique a plus besoin de retrouver en nous ces favorables dispositions d'organes que ni la peinture, ni la poésie. Son hiéroglyphe est si léger et si fugitif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter, que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas un grand effet, si le plaisir infaillible et subit de la sensation pure et simple n'était infiniment au dessus de celui d'une expression souvent équivoque. [...] Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature [la musique, la peinture et la poésie], celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle le plus fortement à l'âme? Serait-ce que montrant moins 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 tumultueux<sup>5</sup>?

À cette question qui fut ainsi posée, on trouvera diverses réponses; d'une façon ponctuelle et très nette, Michel Paul Guy de Chabanon<sup>6</sup> prendra une position — étonnamment moderne, qui annonce le formalisme — affirmant que le lieu du plaisir de l'écoute se situe au niveau de la sensation immédiate plutôt que dans la reconnaissance d'une quelconque objet extérieur ou étranger à la musique et dont l'imitation serait de toute façon rendue impossible en raison précisément du *vague* inhérent à ce que Diderot appelait l'hiéroglyphe musical.<sup>7</sup> D'autre part, cette position, prise par Chabanon, pourrait être interprétée comme la contrepartie de cette phrase qui résume, succinctement, la position inscrite par Rousseau dans l'*Essai sur l'origine des langues*: \*Ce n'est pas tant l'oreille qui porte le plaisir au cœur que le cœur qui le porte à l'oreille<sup>8</sup>.\* De son côté, Rousseau annonce lui aussi une position moderne, opposée à la précédente, et qui se développera sous la dénomination d'expressionnisme. Le point le plus étonnant, c'est que très tôt, Diderot délaissera les débats et les discussions abstraites touchant la musique pour déplacer le débat sur un autre terrain. En fait, il s'en remettra à la multiplicité des facettes de l'artifice de représentation prenant pour objet la musique, laissant le sens surgir de lui-même dans les imprévus du discours. En ce sens, *Le Neveu de Rameau* représente moins un apport ponctuel à la discussion des philosophes qu'un lieu où la réflexion se réoriente vers des horizons renouvelés; nul doute que le caractère ambigu du statut fictionnel du texte du *Neveu* n'ait joué ici un rôle central. Et, de fait, *Le Neveu* opère, dans le domaine de la musique, le même déplacement que le font les *Salons* dans celui des arts plastiques: l'abandon des questionnements appartenant à l'ordre de la rhétorique et relevant, comme on l'a suggéré de la légitimité, pour passer à une perspective qui était encore inexistante à l'époque, celle de l'esthétique.

Les œuvres musicale, picturale ou littéraire, d'objets de description, d'analyse et de légitimation qu'elles étaient, deviennent sujets: agents de processus cognitifs, d'éveil de nouvelles sensibilités

et de construction de nouveaux territoires de l'imaginaire. Il y a là une ellipse historique, extrêmement importante et difficile à concevoir, comme si Diderot sautait un siècle et demi pour venir rejoindre nos interrogations et nos convictions contemporaines.

## Diderot n'élabore pas une pensée de la musique; plutôt, il construit un imaginaire de la musique

Ma proposition centrale est celle-ci: chez Diderot, on ne trouve pas une *pensée* de la musique, mais bien un *imaginaire* de la musique. Par *pensée*, j'entends une poétique déclarée sous le forme d'une série de propositions qui délimitent un espace logique, qui regroupent une série limitée de prédicats et qui finalement, attribuent une fonction à la musique. C'est précisément là, la tâche que se donnait l'abbé Charles Batteux en rédigeant le traité auquel je me suis référé plus haut.

Ouvrir la voie de l'esprit à *l'imaginaire* correspond à une procédure inverse: représenter la musique et, ce faisant, la fondre avec les autres activités, laisser la musique informer de l'intérieur les autres pratiques, bref la laisser parler avec les autres pratiques ou encore, comme l'écrit Béatrice Durand-Sendrail, \*confier à la musique, art par excellence de la communion et de la fusion, le soin de renouveler la nature du lien social<sup>9</sup>+

L'imaginaire, dont je parle, est un lieu de rêverie, au sens que donna naguère Bachelard à ce terme<sup>10</sup> à la fois individuel et collectif; c'est un terreau pour la sensibilité et l'occasion du surgissement de nouvelles valeurs plutôt qu'un lieu de métalangage et de pensée critique abstraite. L'imaginaire appartient, d'une certaine façon, à ce qu'aujourd'hui nous nommons le *virtuel* plus précisément à un effort consenti pour maintenir le vague qui marque le cheminement indécis de l'esprit<sup>11</sup> en quête de nouvelles découvertes et retarder la fixation des concepts, des valeurs, des limites, tous termes qui caractérisent l'œuvre du symbolique. Je suis assuré de rejoindre cette étonnante définition que suggérait Nycole Paquin<sup>12</sup> de l'imaginaire comme un *décalage entre le perçu et le pensé*<sup>13</sup>. En ce sens, on pourrait rattacher l'imaginaire à cette instance, dénommé *icône* par Peirce, où, par exemple, la métaphore n'est pas encore figée en trope et dont le mouvement de la *semiosis* qui la porte, demeure imprévisible. Le passage de la rhétorique à l'esthétique, auquel on s'est référé plus haut, suppose l'acceptation, par le sujet de l'énonciation, d'une telle position d'incertitude épistémologique.

## Deux voix paradoxales: *LUI* et *MOI*

Le texte du *Neveu* a toujours posé des énigmes difficiles; et pour cause. L'absence d'une instance de narration qui soit cohérente et coextensive interdit de considérer ce texte comme un récit alors que pourtant on y trouve un fort contenu événementiel; dans le dialogue, l'absence d'une voix qui correspondrait strictement au pôle du \*TU+, celui de l'interlocuteur, remet en cause le statut du \*JE+, ce qui interdit de considérer ce texte comme une partition dramatique, alors que manifestement, il s'agit bien d'un dialogue; la tradition critique s'est toujours heurtée au caractère bigarré du personnage de Jean-François Rameau désigné par le pronom LUI couplé à un MOI tout aussi

problématique — car ce MOI ne saurait prétendre à un authentique statut d'énonciateur et correspond encore moins à la personne de Diderot, tant il déborde les contours d'une instance énonciative qui serait unique; enfin la teneur des propos qui souvent frisent l'indécence, parfois l'incohérence empêchent de ramener ce texte à un simple dialogue philosophique.

L'une des principales caractéristiques formelles qui font de cet ouvrage un texte atypique tient dans le fait que les deux voix de MOI et de LUI renvoient respectivement, sur le paradigme des pronoms, au \*Je+ et au \*Il+; l'absence d'un \*Tu+ bien délimité rend le dialogue difficile à saisir à certains moments. D'autre part, la voix du MOI remplit une double fonction: elle est tantôt celle d'un interlocuteur, tantôt celle d'un narrateur. Or par définition, la narrateur parle d'un \*Il+, d'un autre, c'est-à-dire d'un absent que comme énonciateur il rend à l'existence sur un mode symbolique. Or cet autre, cet \*Il+ suscité par la voix du narrateur entre en conflit avec la voix de LUI bien présent dans le texte; le lecteur est donc soumis à un constant déplacement entre deux genres, celui du dialogue et celui du récit, et surtout entre les deux modes d'existence radicalement différentes de discours.<sup>14</sup>

Alors comment saisir ce texte? Qu'est-ce qui se donne à la lecture sinon tout simplement deux voix, aux origines énigmatiques, qui s'échangent des réparties. Qu'est-ce que la voix dans le texte du discours de fiction? C'est, pour reprendre une position classique de la sémiologie textuelle, un intermédiaire entre les actions du personnage et la constitution de son portrait. Or ici, il n'y a pas d'action qui soit indépendante du dialogue, ou si peu; on serait beaucoup plus proche du *Neveu* en affirmant que les événements qui s'y trouvent, sont dans une relation *immédiate* aux échanges du dialogue; ces actions élocutoires, des actes de discours (*Speech Acts*) en somme, se présentent à nous comme des *gestes sonores* qui, de plus, répondent le plus souvent à la manie de la pantomime, j'y reviendrai plus loin. Il n'y a pas plus de *figure* (au sens de la *dramatis persona*) qui ne soit indépendante des voix. Si, à la lecture, on en arrive à croire au personnage, c'est strictement par habitude car, en l'absence de toute évocation de paysage urbain ou de tout contexte, il y a rien d'autre que l'effet d'une voix, ce qu'indique bien l'étymologie du mot, *per-sona* désignant un masque de théâtre, un artifice qui a comme fonction de faire passer et d'amplifier le son; et aussi de cacher les traits, ce qui problématise les identités. MOI et LUI paraissent effectivement comme des masques d'une comédie burlesque ou satirique (le texte porte comme sous-titre le terme \*Satire+) ou encore peut-être plus justement, comme les invités d'un bal masqué (et l'on sait que la formule était répandue et très goûtée à l'époque). Tout peut s'y dire et les paroles qui, dans un tel contexte, sont le tout de la socialité, circulent libérées de toute marque d'appartenance, de toute responsabilité et donc de toute restriction morale. En somme, les deux voix parlent sans se voir, comme dans le noir ou, d'une façon plus subtile, en se voyant de biais, à travers des trous qui sont les yeux d'un autre étrange, d'un artefact appelé *masque*. D'ailleurs, l'enchaînement des réparties est très capricieux, prenant souvent des directions imprévues. C'est la raison pour laquelle j'hésite à reconnaître des *personnages*, préférant la dénomination plus formelle de *voix*. La suspension indéfinie des identités qui en résulte demeurera une constante dans toute l'œuvre de Diderot; je me contente de noter que c'est là une condition à l'écriture de dialogues qui mettent en scène et fictionnalisent bien partiellement, des personnes réelles; et l'on sait que ce sera là, le thème central du *Paradoxe sur le Comédien*.

Les voix de LUI et de MOI se caractérisent par une grande variété dans le rythme, allant de la méditation toute intériorisée à la volubilité, puis aux cris en passant par le propos moral, la répartie ironique, la fausse surprise, la bonté déguisée, la méchanceté gratuite, etc. Il semblerait que le contenu de ces réparties soit, en quelque sorte, réductible à des variations dans le mode de prise de parole et dans l'intensité de la voix énonciatrice, comme si le tout de ce dialogue reposait sur des *tonalités*, c'est-à-dire ces *qualités de ton* qui précisément sont au fondement de la musique.

Un autre trait qui me paraît dominant, c'est l'absence d'une discrimination systématique entre LUI et MOI: le dialogue ne respecte pas les règles minimales du vraisemblable psychologique qui assurerait la cohésion dans le tableau de l'ensemble des réparties. Si souvent, la voix de LUI affiche des excès alors que celle du MOI se fait plus tempérée, voire moralisatrice (et narrative) eh bien il arrive aussi - et ce n'est pas exceptionnel - que celle du MOI, à son tour, se permette elle aussi des excentricités, des jeux de mots, des jugements hâtifs, des méchancetés jetées à l'oreille évidemment amusée de LUI. À certains moments — je pense par exemple, à ce passage où l'on condamne sans autre forme de procès la musique française, particulièrement celle de Rameau, comme étant longue, ennuyeuse et \*plate+ au profit de la musique italienne — le contenu des réparties est partagé au point qu'on a l'impression d'entendre deux voix qui parleraient simultanément, produisant un accord! Comme si le dialogue, au lieu d'être le fait d'une simple et répétitive alternance de prises de parole entre deux instances d'énonciation marquant des territoires bien délimitées, était plutôt le produit d'un enchevêtrement de voix qui partagent des contenus, des attitudes et des tonalités.

La meilleure façon que je pourrais trouver pour saisir et comprendre cette partition des voix, ce serait de les comparer à celles des instruments d'un petit ensemble musical qui se renvoient mutuellement une même phrase mélodique, qu'ils exécutent chacun dans son timbre, chacun suivant une variation qui lui est propre, mais en assurant tout de même l'identité, pour la reconnaissance du thème, pour la cohésion de l'ensemble.

Où trouver le vocabulaire pour saisir ces voix dans leurs différentes manifestations? La nomenclature qui me semble la plus appropriée, ce serait celle des annotations musicales qui précisément désignent de telles variations: *sotto voce*, *piano*, *forte* et parfois, certainement, des *sforzando*. Je ne voudrais pas céder ici à la facilité en empruntant abusivement à la terminologie de la musique, mais la théorie littéraire n'offre aucune nomenclature pour désigner la variété de ces qualités du ton. Dès cette époque, Chabanon (p.148-156) proposait déjà de telles correspondances en rattachant, respectivement, les mouvements du *Largo*, de *l'Andante*, de *l'Allegro* à la tendresse, aux sentiments gracieux, puis à la gaieté.

En somme, ces voix parlent en prédominance de la musique et tissent entre elles des raccourcis, des similarités, des connivences, se donnent des chemins de traverse à la façon des voix instrumentales dans une pièce concertante. Nous retrouvons ici exactement le sens de l'imaginaire tel que je l'ai précédemment présenté: un moment logique où les deux termes de la métaphore (reposant ici sur les deux sens du mot *voix*: voix du dialogue et voix musicales) ne sont pas encore distingués, ce moment où la conscience prolonge le plaisir de son séjour dans le *virtuel* ou, suivant

le vocabulaire de la sémiotique, dans l'*icône*<sup>15</sup> et de ce fait retarde l'accès au symbolique, qui est le lieu par excellence de la pensée bien ordonnée.

## De la \*musique comme imitation+ à \*l'imitation de la musique+

Ce qui conduit à la question, centrale à l'époque, de l'imitation. Le texte du *Neveu* présente deux pantomimes où LUI imite successivement un chanteur qui, sur une durée de quelques minutes, reprend plusieurs airs célèbres d'opéra en ajoutant à sa voix les gestes les plus extravagants; puis, plus loin, celle d'un instrumentiste mimant successivement le jeu du violon puis du clavecin alors que sa voix en assure la sonorité.

MOI.— Je suis si peu répandu, et vous allez vous fatiguer en pure perte.

LUI.— Je ne me fatigue jamais.

Comme je vis que je voudrais inutilement avoir pitié de mon homme, car la sonate sur le violon l'avait mis tout en eau, je pris le parti de le laisser faire. Le voilà donc assis au clavecin; les jambes fléchies, la tête élevée vers le plafond où l'on eût dit qu'il voyait une partition notée, chantant, préludant, exécutant une pièce d'Alberti, ou de Galuppi, je ne sais lequel des deux. Sa voix allait comme le vent, et ses doigts voltigeaient sur les touches; tantôt laissant le dessus, pour prendre la basse; tantôt quittant la partie d'accompagnement, pour revenir au-dessus. Les passions se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur. On sentait les piano, les forte. Et je suis sûr qu'un plus habile que moi, aurait reconnu le morceau, au mouvement, au caractère, à ses mines et à quelques traits de chant qui lui échappaient par intervalle. Mais ce qu'il y avait de bizarre, c'est que de temps en temps, il tâtonnait, se reprenait comme s'il eût manqué et se dépitait de n'avoir plus la pièce dans les doigts.

Enfin, vous voyez, dit-il, en se redressant et en essuyant les gouttes de sueur qui descendaient le long de ses joues, que nous savons aussi placer un triton, une quinte superflue, et que l'enchaînement des dominantes nous est familier. Ces passages enharmoniques dont le cher oncle a fait tant de train, ce n'est pas la mer à boire, nous nous en tirons<sup>16</sup>.

Ces passages, tout à fait loufoques, sont suffisamment connus pour que je ne m'y étende pas. Je noterai tout de même que tout le discours tenu sur la musique est présent, jusqu'à l'expression des passions (au sens que prenait ce mot à l'époque classique): colère, plaisir, douleur; en fait, tout y est! Et qui plus est, comme surfait!

S'il est un thème coextensif à l'ensemble, c'est bien celui du personnage qui reconnaît n'être rien, ni personne et qui consacre ses talents à imiter tout un chacun pour arriver à se définir comme un personnage, bref à porter dignement le nom prestigieux de l'oncle, le grand Jean-Philippe Rameau. L'un des seuls moments où Jean-François s'affiche avec une certaine fierté, c'est lorsqu'il dit: \*Je regarde autour de moi; et je prends mes positions, ou je m'amuse des positions que je vois prendre aux autres. Je suis excellent pantomime; comme vous en allez juger. Puis il se met à sourire, à contrefaire<sup>17</sup>...+ Et de fait, tout au long du texte du *Neveu*, le personnage de LUI revêtira, par la voix, les personnalités les plus diverses qui peuplent le petit monde parisien auquel il se plaît à appartenir. En somme, l'indécision qui hypothèque les personnages des interlocuteurs réduits, comme je l'ai

suggéré plus haut, au statut de simples voix, est reprise ici au niveau de la société, de ses caractères stéréotypés, de ses réflexes mécaniques dont la voix imitatrice de LUI devient l'écho. En somme, dans cet univers tout est imitation, mais en l'absence d'une référence première ou d'un modèle, on ne sait plus à quoi renvoie l'imitation.

Sur le modèle de l'arroseur arrosé, on retrouve donc l'imitateur imité: la *musique imitatrice*, suivant la thèse classique soutenue par l'abbé Batteux, qui avait été combattue dans *La lettre sur les sourds et muets* est à son tour imitée. Je suis assuré qu'on ne peut pas, ne pas voir là, un renversement ironique et une caricature de la position philosophique définissant la musique sur la base de l'*imitatio*. Et l'on sait que de ce type de caricature, Diderot était très capable et très friand.

Quelques conséquences de cette inversion: dans ce contexte de la satire, l'idée même de *la musique comme imitation* est ridiculisée, autant dire, annulée: la spécificité de la musique, ainsi affirmée, trouve sa confirmation ailleurs, dans le texte sur les hiéroglyphes spécifiques à chacun des arts. Puis, seconde conséquence, la musique occupe la première place; d'objet qu'elle était, elle devient sujet de l'imitation; il s'en suit que le discours nous paraît alors comme un ensemble de mouvements, d'élan, de pulsions, de motions à l'image du musicien caricaturé. Et si la forme musicale se substitue à celle du discours, on quitte le monde sémantique; autrement dit, le sens est indéfiniment reporté. En résulte une confrontation au non-sens, ce qui nous conduit à la question de la folie.

## La question de la folie

Michel Foucault<sup>18</sup> écrivait du texte du *Neveu* qu'il constitue l'occasion de la grande entrée de la folie dans la littérature classique. J'ajouterais: à la condition que, suivant la leçon de Soshana Felman (1978), l'on ne confonde pas *folie* et *maladie mentale*. La folie, c'est — pour se référer à Rimbaud — un *dérèglement des sens*, c'est-à-dire un dérèglement plus ou moins *feint*, toujours de second niveau alors que la maladie mentale c'est strictement une perte, un isolement par rapport à la collectivité qui seule définit les valeurs et porte le sens.

De toute évidence ici, le manque de cohérence dans la construction de la figure de Jean-François Rameau, puis les failles, par rapport à la représentation classique, dans la composition du discours produit cet effet d'une folie feinte. Cette *folie feinte* ici repose, assez simplement, sur le fait de manques: sur la plan narratif, une absence de contrôle qui serait la focalisation adoptée par un narrateur; et, dans la perspective du dialogue, le manque d'une discrimination nette entre les voix résultant en une perte nette au niveau du caractère vraisemblable des personnages. Et encore ici, ces caractères du texte sont subsumés par le discours de Jean-François Rameau qui avoue lui-même souffrir d'une \*fibre lâche+, cause de ses carences morales.

Le lecteur est conduit à la limite du sens et du non-sens, sans trop s'en rendre compte, emporté qu'il est par le feu roulant des propos comme si ce discours brillant et éclatant comme un feu d'artifice le décentrait: en somme, le lecteur est conduit à partager cette folie feinte et il en est comme *égaré*. Les valeurs esthétiques et morales ne tiennent plus devant la truculence des propos



de Jean-François Rameau et des accords que MOI lui renvoie le plus souvent sous la forme de concessions ou d'accords implicitement donnés. Une chose cependant est certaine: cette *folie feinte*, c'est un construit de discours, c'est un effet de sens attribuable à la prédominance que prennent les jeux caractérisant les voix, tels que je les ai décrites plus haut.

Cette perte du sens est un artefact produit par le discours, elle n'est qu'apparence. Elle est la contrepartie de l'initiative de l'énonciation qui est laissée à la musique, ou encore, comme on l'a suggéré ailleurs, de l'imaginaire qui est placé en prédominance par rapport à la pensée symbolique.

La métaphore filée de la *fibre lâche* chez Jean-François Rameau et de la *corde pincée* dans \*L'Entretien entre d'Alembert et Diderot\*

Un autre aspect de la folie chez le personnage de Jean-François Rameau, c'est la perte d'une cohérence; je cite quelques réparties:

MOI.— Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu?

LUI.— C'est apparemment qu'il y a pour les unes un sens que je n'ai pas, une fibre qui ne m'a point été donnée, une fibre lâche qu'on a beau pincer et qui ne vibre pas; ou peut-être c'est que j'ai toujours vécu avec de bons musiciens et de méchantes gens, d'où il est arrivé que mon oreille est devenue très fine, et que mon cœur est devenu sourd. Et puis c'est qu'il y avait quelque chose de race. Le sang de mon père et le sang de mon oncle est le même sang. La molécule paternelle était dure et obtuse, et cette maudite molécule première s'est assimilé tout le reste<sup>19</sup>.

Je rappellerai d'abord que cette référence à la *fibre*, qui était déjà présente à l'époque de la *Lettre sur les sourds et muets* (voir à ce propos la citation donnée précédemment où il est question d'une *fibre trop tendue*), désigne en réalité les constituants du système nerveux. En ce sens, l'imaginaire biologique qui marque la dernière partie de l'œuvre de Diderot, notamment *Le Rêve de d'Alembert*, trouve ses racines dans les écrits antérieurs, notamment dans ceux qui touchent à la question du hiéroglyphe musical.

La fibre, c'est une métaphore pour le lien de parenté, ici, plus précisément, la filiation avec l'oncle, le grand Jean-Philippe Rameau. Mais plus largement, la fibre, c'est la corde du clavecin dont la vibration se transmet à toutes les choses et à tous les êtres environnants. Cette vibration, c'est le lien physique qui assure la cohésion de l'univers. La perte ou l'absence de ce lien, c'est l'isolement, la perte de contact avec l'univers, d'où, et ici la position de Diderot est exquisément subtile, l'absence d'une conscience morale alors que le personnage fait preuve de la plus grande sensibilité aux beautés de l'art.

On trouve là l'argument qui servira à Diderot, près de vingt ans plus tard, à la construction de l'une des métaphores les plus significatives, celle qui constitue le cœur de *L'entretien entre d'Alembert et Diderot* et ultimement du *Rêve de d'Alembert*:

Ce qui m'a fait quelquefois comparer les fibres de nos organes à des cordes vibrantes et sensibles. La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce

de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient. Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité. Cet instrument a des sauts étonnants, et une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible. Si le phénomène s'observe entre des cordes sonores, inertes et séparées, comment n'aurait-il pas lieu entre des points vivants et liés, entre des fibres continues et sensibles?

[...]

Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincet souvent elles-mêmes. Et voici, à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi. Il y a une impression qui a sa cause au-dedans ou au-dehors de l'instrument, une sensation qui naît de cette impression, une sensation qui dure; car il est impossible d'imaginer qu'elle se fasse et qu'elle s'éteigne dans un instant indivisible; une autre impression qui lui succède et qui a pareillement sa cause au-dedans et au-dehors de l'animal; une seconde sensation et des voix qui les désignent par des sons naturels ou conventionnels.<sup>20</sup>

Le son, la musique et, dans leur support physique, la vibration deviennent représentation et, métaphoriquement, facteurs de la cohésion et de l'ordre de l'univers. D'une certaine façon, cette métaphore de la corde vibrante, qu'elle soit  *fibre lâche*  ou  *support tendu*  du monde, nous ramène inévitablement à la proposition de Pythagore qui, en construisant l'échelle de l'harmonie de la musique dressait simultanément la carte d'un monde harmonieux.

Ce n'est tout de même pas banal que cette métaphore, trouvant son origine dans le texte satirique du  *Neveu*  où le père de l'harmonie moderne était ironisé, alors que précisément, elle retourne à Rameau — qui avait développé l'idée de \*corps sonore+ — passant de l'harmonie musicale à celle du cosmos.<sup>21</sup>

Il se passe effectivement quelque chose de curieux: Diderot, ce faisant, semble effectuer un vaste virage en arrière, vers la théorie ramiste de l'harmonie. Et simultanément, il opère un vaste pas en avant, saisissant la musique comme un instrument cognitif. C'est que la musique, qui est célébration de l'harmonie s'avère à la fois le moyen de représenter l'univers et l'assurance de participer, par notre intelligence, par notre sensibilité et par nos  *voix*  —  *que les sons soient naturels ou conventionnels*  —, à l'ordre du monde.

Lorsque Diderot en arrive ainsi à inverser les rapports classiques entre le cosmos et les représentations artistiques faisant de celles-ci le support du premier, il passe de la position de la rhétorique classique à celle de l'esthétique alors naissante. Et effectivement, dans la perspective du rhétoricien, la vérité est jaugée à la justesse de l'imitation entre l'artefact et le mode-objet, compte tenu des  *hiéroglyphes*  propres à chaque art, tandis que, du point de vue de l'esthétique, l'œuvre de représentation est évaluée à la qualité de son apport à la constitution du monde pour la sensibilité et pour l'intelligence.

En dernière analyse, on doit reconnaître, avec l'ensemble des commentateurs de Diderot, que le texte des  *Salons*  marque l'acte de naissance de la conscience esthétique. Ma brève analyse du texte du  *Neveu*  me conduit à suggérer que ce texte préparait, à propos du hiéroglyphe musical, un

renversement semblable à celui qui devait se manifester plus tard dans les *Salons* avec l'hiéroglyphe pictural. Si ce n'est qu'au moment où s'effectue le *virage esthétique*, la notion de hiéroglyphe n'a déjà plus le même sens; plutôt que de renvoyer à un objet extérieur représentant une énigme pour l'intelligence, elle désigne plutôt l'œuvre-même de l'intelligence, soit ce qu'aujourd'hui on appelle une inférence ou un processus cognitif.

### *Le Neveu de Rameau* est un texte de la nuit

Diderot a renoncé, à un certain moment, à élaborer une pensée analytique sur la musique. Il s'est plutôt déplacé du côté de l'imaginaire; ainsi, il se libérait des débats publics et des idées trop précises qui enfermaient la conception de la musique dans le carcan des questions d'imitation et de légitimation; et alors tout redevenait possible. Avec les voix, il confiait, symboliquement, à la musique l'instance de l'énonciation; avec Jean-François Rameau le personnage loufoque (ou \*fou+, comme on voudra), il se libérait des exigences du portrait, de la vraisemblance et, à fortiori, de la bienséance; en construisant un dialogue innocent en apparence, mais piégé au départ, il se donnait les moyens de mettre en scène des paroles croisées, orientées dans toutes les directions, libérées parce que non assujetties à la rigueur logique. Puis en inversant et en caricaturant la position de l'*imitatio*, il se libérait aussi des exigences de la rhétorique et du discours philosophico-moral, cherchant à attribuer une légitimité à la musique. Je pourrais reprendre ici la suggestion tout à fait judicieuse de Julia Kristeva<sup>22</sup> qui écrivait qu'avec *Le Neveu*,

... une tentative s'esquisse pour ramasser dans une pratique sémiotique globale et dans le langage, à la fois *l'univocité rationaliste* vers laquelle tend la communication verbale et la *pluralisation de la semiosis* et du sujet que représente la musique. La recherche de cette synthèse s'appelle chez Diderot et s'appellera ensuite un *roman*. Mais elle ne repose pas sur le fondement essentiel du romanesque qui est le récit, ni n'obtient une unification ou une intégration des deux fonctions, désormais séparées, en un nouveau mythe. Plutôt que de soumettre la sériation<sup>23</sup> à l'unification rationalisante destinée à donner une représentation cohérente de l'univers, le roman moderne soumet l'unification rationalisante à une sériation musicale et se donne comme le lieu de leur épreuve réciproque.

La musique, plutôt que d'être un simple objet à comprendre et à légitimer prenait, suivant l'expression de Mallarmé, l'*initiative* de fonder le discours; voir plus, la musique et l'harmonie allait devenir la base d'une métaphore non réductible à un simple trope et qui serait reprise par les grands romantiques allemands. Bref, Diderot ouvrait la voie à la réflexion appartenant à la sphère de l'esthétique.

Il semblerait effectivement que cette subversion des catégories formelles de la logique était nécessaire pour opérer le déplacement du lieu logique de la réflexion. Aujourd'hui, on dirait, dans un langage plus moderne, que Diderot, plutôt que de rester au cœur du débat, s'est déplacé dans les marges, qu'il a eu recours à une autre logique que j'ai tenté de saisir par le biais de la notion d'*imaginaire*. Il n'y a nul doute dans mon esprit que la présence de la musique comme ferment sous-jacent au discours ait joué un rôle fondamental dans ce changement de perspective et dans l'effet de libération de l'esprit qui s'en est suivi.

L'obscur de l'impensable, c'est là ce que porte le texte du *Neveu*. Texte d'un anti-discours, \*texte de nuit+ (à l'époque des Lumières), texte de l'inavouable, de l'impensé. Diderot a précieusement conservé ce manuscrit, il l'a toujours gardé avec lui dans le secret (un peu comme Léonard l'avait fait avec sa *Joconde* et Saussure avec ses *Anagrammes*). Vingt ans durant, il est revenu au texte pour apporter des retouches. Alors qu'étrangement, dans sa correspondance, il n'y fait aucune allusion et, qu'en dehors de ce texte, il ne signale qu'une seule fois, comme distraitemment, la personne de Jean-François Rameau. Pierre Lepape<sup>24</sup>, le grand spécialiste de Diderot écrit, pour expliquer ce silence à propos du *Neveu*: \*C'est comme s'il avait peur de sa propre audace.+

## De Diderot à Schiller, à Goethe, aux musiciens. La carrière européenne du *Neveu*

Une histoire assez rocambolesque marqua la fortune du texte du *Neveu*. Après avoir transité par la bibliothèque de Catherine II à Saint-Petersbourg, une version manuscrite du texte se retrouva, sous la forme d'une mauvaise copie, entre les mains d'un diplomate allemand qui la rapporta dans son pays de sorte qu'elle tomba entre les mains du poète Schiller qui, pour sa part, convainquit son ami Goethe d'en faire la traduction, si bien qu'à la fin, le texte parut pour la première fois en librairie, en 1806, à Leipzig, sous le titre de *Rameaus Neffe, ein Dialog von Diderot*. En somme, les voix de MOI et de LUI allaient ainsi rejoindre, dans le contexte du *Sturm und Drang* tardif, celles de Faust et de Méphisto. Ce n'est pas un hasard: les voix sous-jacentes, après ce périple littéraire, amorçait leur retour vers la musique.

## Notes

1. DIDEROT, Denis, \*Salon de 1765+, *Œuvres. Tome IV: Esthétique - Théâtre* (Édition établie par Laurent Versini), Paris, 1996, Robert Laffont, \*Bouquins+, p. 388
2. \*Proust pratique constamment une minutieuse disjonction de ce qui est fictif et de ce qui ne l'est pas. Il entretient, pour ne parler que des arts, une profusion référentielle d'un côté, et, de l'autre, le flou chimérique d'œuvres laissées dans un nimbe brumeux. Cependant, le monde réel et l'univers imaginaire ne sont pas sans communiquer. L'écrivain se sert de la réalité artistique pour étayer la fiction, de manière concertée et efficace.+ (Pautrot 1994: 136)
3. Claude Dauphin, \*Lieux et attributs de la musique au temps des encyclopédistes+, dans *Protée*, 25-2, automne, 1997 (\*Musique et procès de sens+), p. 21-36.
4. En prenant position du \*côté de la reine+, donc pour la musique italienne contre la tradition française lors de la querelle des bouffons initiée par la présentation à Paris, en 1752 par une troupe italienne de *La Serva Padrona* de Pergolèse. Mais dès ses premières interventions, dont la lettre polémique intitulée \*Au petit prophète Boehmischbroda+ (Diderot 1996: 135-138), puis dans la \*Lettre sur les sourds et muets+ (Diderot 1996: 11-50), le directeur du projet de l'encyclopédie tentera d'adopter une position plus neutre, soupesant et confrontant les deux positions en cause.
5. (\*Lettre à Mademoiselle...+ dans Diderot 1976: 60. Cette lettre fut annexée, par Diderot lui-même, en vue d'une publication, parmi les \*Additions à la Lettre sur les sourds et muets.+)

- 
6. CHABANON, Michel-Paul Guy de *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, (c1785) 1969, Slatkine Reprints, 459p.
7. On trouvera une analyse de cette position forte prise par Chabanon et, par conséquent, de son appartenance à la modernité, dans Guertin: 1997.
8. ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (Texte établi et présenté par Jean Starobinski), Paris, 1990 (c.1755), Gallimard, \*Folio / essais+ 135, p. 128.
9. DURAND-SENDRAIL, Béatrice, \*Introduction+ à Diderot, Denis, *Écrits sur la musique*, Paris, 1987, J.-C. Lattès, \*Musiques et musiciens+, p. 25.
10. BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., \*Bibliothèque de philosophie contemporaine+, 1960, 183p. Le trait le plus significatif que propose Bachelard réside dans la différence qu'il établit entre *le rêve nocturne* où le cogito est absent et *la rêverie diurne* où le sujet connaissant se place à l'écoute de lui-même demeurant consciemment une force active prenant en charge le trajet conduisant à la rêverie, c'est-à-dire *s'écartant* des habitudes et prenant conscience de cet écart.
11. Ce processus correspond à l'inférence abductive que Peirce (1908:174) décrit, au mieux, sous l'expression de *musement*: \*En fait, c'est du Jeu Pur. Or le Jeu, nous le savons tous, est le libre exercice de nos capacités. Le Jeu Pur n'a pas de règle, hormis cette loi même de la liberté. Il souffle où il veut. Il n'a pas de projet, hormis la récréation. L'occupation que je veux dire – une *petite bouchée* avec les Univers – peut prendre soit la forme de la contemplation esthétique ou celle de la construction de châteaux lointains (en Espagne ou dans notre propre formation morale) ou celle de la considération de quelque merveille dans l'un des Univers ou de quelque connexion entre deux des trois Univers, avec spéculation sur sa cause.+
12. PAQUIN, Nycole, \*Percevons-nous vraiment des signes?+, dans *VISIO*, 3, 1996, p. 82.
13. Plus précisément: \*Les décalages entre le perçu et le réel objectif sont à la base même de l'imaginaire.+
14. Cette distinction entre un *personnage* reconnu comme une entité anthropomorphe et une simple *voix* se retrouve au cœur des discussions sur le vraisemblable de la représentation à l'opéra où l'on hésite toujours sur la prédominance à accorder soit à la voix (opéra proprement dit), soit au personnage (drame ou comédie musicale).
15. \*Les icônes partagent tous les caractères les plus évidents des mensonges et des déceptions – elles les affichent. Elles ont plus à voir avec le caractère vivant de la vérité que les symboles et les indices. L'icône ne se substitue pas de façon univoque à tel ou telle chose existante comme le fait l'indice. Son objet peut être une pure fiction qui fonde ainsi son existence. Rarement, son objet est une chose d'une sorte que l'on rencontre habituellement. Mais il y a une assurance que l'icône apporte au plus haut degré. Nommément, ce qui est affiché devant le regard de l'esprit – la forme de l'icône est aussi son objet – doit être logiquement possible.+ Charles S. Peirce (C.P. 4.531. Trad.: Fisette 1996: 277).
- On trouvera une analyse de l'icône en regard de la question du virtuel, dans la perspective d'une sémiotique de la musique, dans Fisette 1999.
16. DIDEROT, Denis *Œuvres romanesques* (Texte établi avec présentation et notes par Henri Bénac), Paris, 1962, Garnier Frères, \*Classiques Garnier+, p. 416-417
17. Ibid., p. 486.
18. FOUCAULT, Michel (1961) *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison*, Paris, (c1961) 1964, Union générale d'éditions, \*10-18+ 169, 309p.

- 
19. Denis Diderot, *Œuvres romanesques*, op. cit., p. 473.
20. DIDEROT, Denis, *Oeuvres. Tome I: Philosophie* (Édition établie par Laurent Versini), Paris, 1994, Robert Laffont, \*Bouquins+ , p. 616-618.
21. Cette métaphore qui fut pleinement réalisée par Ciceron dans le rêve de Scipio au Livre VI du \**Traité de la République*+, nous est parvenue sous la formule de la \**musique des sphères*+: \*Des hommes éclairés ont avec des cordes ou des accents humains, imité ces harmonies et, par là, mérité que ce lieu céleste où nous sommes se rouvrit pour eux comme pour les grands esprits qui, dans une vie humaine, se sont appliqués à l'étude des choses divines.+ (Ciceron: 112) De plus, il n'est pas inutile de signaler ici qu'elle sera reprise par les grands romantiques allemands, à partir de Humboldt. \*Que l'anneau de la chaîne ou la touche de l'instrument soient ainsi effleurés, et c'est tout l'ensemble du système qui se met à frémir et ce que l'âme produit sous la forme du concept se trouve à l'unisson de tout le domaine que commande, jusqu'à une distance insoupçonnée, le maillon ainsi effleuré.+ (Cité et traduit dans Cassirer 1923: 108) Dans tous ces cas, la métaphore musicale constitue le fondement d'une représentation du monde puis, la métaphore ainsi créée devient, à son tour, un processus cognitif permettant de comprendre le monde. À ce propos, on pourra se référer à Fisette 1997.
22. KRISTEVA, Julia \*La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du 'Neveu de Rameau'+, dans Duchet, Michèle, Michèle Jalley, *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Paris, 1977, Union générale d'éditions, \*10-18+, p 153-206.
23. Le terme \*sériation+ désigne, dans le texte de J. Kristeva, les procédés spécifiques à la musique (développement, variation, inversion, modulation, fugation etc.) inscrits à l'intérieur d'une pratique linguistique et qui ne sont possibles que dans un discours qui, comme c'est le cas dans le texte du *Neveu*, se fonde sur une distance intentionnellement prise par rapport aux exigences (métaphysique, logique et morale) du sens à rendre. Cette distanciation par rapport au \*symbolique+ conduit à ce qu'elle nomme, le \*sémiotique+, c'est-à-dire à l'instance des bases pulsionnelles où précisément prend sa source, le *personnage* de Jean-François Rameau qui, on l'aura compris, est nécessairement ramené, tel qu'il a été établi plus haut, au statut de *per-sona*, à un enchevêtrement de *voix* empruntées puis imitées et dont la cohérence demeure problématique.
24. LEPAPE, Pierre, *Diderot*, Paris, 1994, Flammarion, \*Champs+ 297, p. 267.
- 

## Références

- BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., \*Bibliothèque de philosophie contemporaine+, 1960, 183p.
- BATTEUX, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un principe*, Genève, (c1746) 1969, Slatkine Reprints.
- CASSIRER, Ernst *La philosophie des formes symboliques I. La langage*, Paris, Éditions de Minuit, (c1923) 1972, 352p.
- CHABANON, Michel-Paul Guy de *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, (c1785) 1969, Slatkine Reprints, 459p.
- CICÉRON, *De la république. Des lois*, Traduction, notices et notes par Ch. Appuhn, Paris, 1965, Garnier- Flammarion, 245p.

- DAUPHIN, Claude, \*Lieux et attributs de la musique au temps des encyclopédistes+, dans *Protée*, 25-2, automne, 1997 (\*Musique et procès de sens+), p. 21-36.
- DIDEROT, Denis *Oeuvres romanesques* (Texte établi avec présentation et notes par Henri Bénac), Paris, 1962, Garnier Frères, \*Classiques Garnier+, 907p.
- DIDEROT, Denis, *Oeuvres. Tome I: Philosophie* (Édition établie par Laurent Versini), Paris, 1994, Robert Laffont, \*Bouquins+ 1490p.
- DIDEROT, Denis, *Oeuvres. Tome IV: Esthétique - Théâtre* (Édition établie par Laurent Versini), Paris, 1996, Robert Laffont, \*Bouquins+, 1663p.
- DURAND-SENDRAIL, Béatrice, \*Introduction+ à Diderot, Denis, *Écrits sur la musique*, Paris, 1987, J.-C. Lattès, \*Musiques et musiciens+, 272p.
- FELMAN, Soshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, 1978, Seuil, \*Pierres vives+, 349p.
- FISSETTE, Jean, *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en langue française*, Montréal, 1996, XYZ éditeur, \*Documents+, 300p.
- FISSETTE, Jean, \*Faire parler la musique. À propos de *Tous les matins du monde*+, dans *Protée*, 25-2 automne, 1997 (\*Musique et procès de sens+), p 85-97.
- FISSETTE, Jean, \*Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône+, à paraître dans *Protée*, (\*Hypoiconicité et sémiotique du qualitatif+) 1999.
- FOUCAULT, Michel (1961) *Histoire de la folie à l'âge classique. Folie et déraison*, Paris, (c1961) 1964, Union générale d'éditions, \*10-18+-169, 309p.
- GUERTIN, Gyslaine, \*Du plaisir de la musique; sens et non-sens+ dans *Protée*, 25-2, automne, 1997 (\*Musique et procès de sens+), p 37-43.
- KRISTEVA, Julia \*La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du 'Neveu de Rameau'+, dans Duchet, Michèle, Michèle Jalley, *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Paris, 1977, Union générale d'éditions, \*10-18+, p 153-206.
- LEPAPE, Pierre, *Diderot*, Paris, 1994, Flammarion, \*Champs+-297, 443p.
- PAQUIN, Nycole, \*Percevons-nous vraiment des signes?+, dans *VISIO*, 3, 1996, pp 77-84.
- PAUTROT, Jean-Louis, *La musique oubliée. La Nausée, l'Écume des jours, À la recherche du temps perdu, Moderato cantabile*, Genève, 1994, Librairie Droz, 243p.
- PEIRCE, Charles S., *The Collected Papers* (vol I-VI:1931-35 par C. Hartshorne, P. Weiss; vol.VII-VIII:1958 par W. Burks), Cambridge, Harvard University Press. Abrégé \*C.P.+ dans les renvois.
- PEIRCE, Charles S. (1908) \*Un argument négligé en faveur de la réalité de Dieu+ dans Gérard Deledalle (traducteur), *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, 1990, De Boeck, \*Le point philosophique+, pp.172-192.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues. Où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (Texte établi et présenté par Jean Starobinski), Paris, 1990 (c.1755), Gallimard, \*Folio / essais+-135, 284p.