

PENSER LA MUSIQUE DANS L'*ENCYCLOPÉDIE*

Etude sur les enjeux
de la musicographie des Lumières
et sur ses liens avec l'encyclopédisme

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de Docteur ès lettres

par

ALAIN CERNUSCHI



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
7, QUAI MALAQUAIS (VI^e)
2000

PENSER LA MUSIQUE
DANS L'*ENCYCLOPÉDIE*

*Thèse soutenue à la Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres (15 juin 1998)*

*La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel,
sur les rapports de Mme et MM. les Professeurs Claire Jaquier, Ernst Lichtenhahn et
Jacques Proust, autorise l'impression de la thèse présentée par Alain Cernuschi,
en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.*

PENSER LA MUSIQUE DANS L'*ENCYCLOPÉDIE*

Etude sur les enjeux
de la musicographie des Lumières
et sur ses liens avec l'encyclopédisme

THÈSE

présentée à la Faculté des lettres et sciences humaines
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de Docteur ès lettres

par

ALAIN CERNUSCHI

PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
7, QUAI MALAQUAIS (VF)
2000
www.honorechampion.com

© 2000. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, mêmes partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.
ISBN: 2-7453-0298-1 ISSN: 1259-4482

« je serai plus attentif à l'ordre des choses qu'aux choses mêmes »

MONTESQUIEU

« rien n'aura eu lieu que le lieu excepté peut-être une constellation »

MALLARMÉ

*à Marie-Jeanne
à Armande, à Léonard
et à leur patiente confiance*

REMERCIEMENTS

Je tiens à rendre hommage d'abord au premier directeur de cette thèse, le regretté Patrice Thompson: par ses encouragements subtils et ses remarques avisées, il a joué un rôle déterminant dans les étapes initiales d'un travail qu'il n'aura pas vu achevé; je me sentirais très honoré si l'une ou l'autre des pages qui suivent pouvaient restituer quelque chose de l'esprit d'aventure de cet infatigable ouvrier de chemins qu'il savait être pour ses étudiants. Ma gratitude va ensuite à Mme Claire Jaquier qui a accepté de reprendre au pied levé la direction d'une thèse déjà avancée; ses nombreuses réactions de lectrice attentive et critique accompagnées de suggestions judicieuses m'ont été d'un grand secours — sans parler de son amical soutien, jamais démenti. Ma reconnaissance se porte enfin vers tous ceux qui, par leurs questions ou par leurs remarques, m'ont permis de préciser ou de corriger mon propos, au premier rang desquels je me plais à remercier MM. Jacques Proust et Ernst Lichtenhahn, membres du jury de thèse; il m'est impossible de citer à leur suite chacun de ceux qui ont compté dans les différentes occasions qui m'ont été offertes de présenter tout ou partie de mon travail.

Je ne veux pas manquer, toutefois, de mentionner ces occasions — un Séminaire doctoral des Universités de Bourgogne, Lausanne et Neuchâtel, un Forum de la Société suisse de Musicologie, une séance du Groupe d'Études du XVIII^e siècle de l'Université de Genève et une autre du Cercle du même nom de l'Université de Neuchâtel, le colloque "La matière dans l'*Encyclopédie*" de la Société Diderot, la table ronde "D'Alembert et l'*Encyclopédie*" du IX^e Congrès international des Lumières — parce que je crois important de témoigner combien de telles rencontres ouvertes aux jeunes chercheurs représentent un réel encouragement pour la relève. Que leurs organisateurs trouvent dans ce témoignage l'expression de ma reconnaissance.

Une autre brassée de remerciements revient aux institutions qui m'ont fait bénéficier de leurs services. Je dirai d'abord ma particulière gratitude à la Bibliothèque publique et universitaire et à la Bibliothèque des Pasteurs de Neuchâtel, dont le personnel dévoué m'a toujours offert des conditions de travail idéales. J'ai également pu apprécier à leur juste valeur l'efficacité de la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne-Dorigny ainsi que l'extraordinaire disponibilité rencontrée à la Bibliothèque de Winterthur. Je remercie enfin chaleureusement l'Institut B. Constant de Lausanne pour son soutien technique.

ABRÉVIATIONS

Même si elles seront introduites chaque fois dans le corps de l'ouvrage, il n'a pas paru inutile de réunir ici l'ensemble des abréviations utilisées dans les références aux œuvres, éditions ou revues fréquemment citées:

1° Œuvres du XVIII^e siècle:

- Dém. RAMEAU, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750)
 DP D'ALEMBERT, *Discours préliminaire de l'Encyclopédie* (1751)
 Elém. D'ALEMBERT, *Eléments de musique théorique et pratique* (1752; 21762)
 EME RAMEAU, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755)
 EOCH CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746)
 EOL ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues* (éd. posth. 1781)
 GG BEAUZÉE, *Grammaire générale* (1767)
 Gén. RAMEAU, *Génération harmonique* (1737)
 HARB *Histoire de l'Académie Royale des Sciences et Belles-lettres de Berlin* (1745 -)
 HARS *Histoire de l'Académie Royale des Sciences de Paris* (1702 -)
 IO RAMEAU, *Extrait d'une réponse [...] à M. Euler sur l'identité des octaves* (1753)
 LDR «*Livre des dépenses et recettes*» [des éd. de l'*Encyclopédie*] (éd. L.-Ph. May, *Revue de synthèse*, 1938)
 MARS *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences* (2^e section des vol. d'HARS, pagination autonome)
 NRD RAMEAU, *Nouvelles Réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration [...]* (1752)
 NS RAMEAU, *Nouveau Système de musique théorique* (1726)
 PGA DIDEROT, «Principes généraux d'acoustique», premier des *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (1748)
 RCPD DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719)
 RREE RAMEAU, *Réponse [...] à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie [...]* (1757)
 TFML DE BROSSES, *Traité de la formation mécanique des langues* (1765)
 TH RAMEAU, *Traité de l'harmonie* (1722)
 TPF D'OLIVET, *Traité de la prosodie française* (1736)
 TSy CONDILLAC, *Traité des systèmes* (1749)

2° Editions modernes de référence et revues souvent citées

- CC ROUSSEAU, *Correspondance complète* (éd. R.A. Leigh), Genève puis Oxford, 1965-1995
 Corr. DIDEROT, *Correspondance* (éd. G. Roth), Paris, 1955-1970
 DPV DIDEROT, *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, & al., Paris, 1975-
 DSB GILLISPIE éd., *Dictionary of Scientific Biography*, New-York, 1970/1980
 Did.St. *Diderot Studies*, Syracuse puis Genève, 1961-
 Inv. R.N. SCHWAB et W.E. REX, *Inventory of Diderot's Encyclopédie*, Oxford, 1971/72 et 1984

- JPR *Jean-Philippe Rameau, Actes Coll. Int.*, éd. J. de la Gorce, Paris, Genève, 1987
 Lew. DIDEROT, *Œuvres complètes*, éd. R. Lewinter, Le Club français du livre, 1969-1973.
 OC ROUSSEAU, *Œuvres complètes*, dir. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris (éd. Pléiade), 1959-1995
 RDE *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Paris, 1986-
 St.V. *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Genève, puis Oxford, 1955-

N.B. Dans les notes, après une première signalisation bibliographique complète, le renvoi aux travaux critiques contemporains, plutôt que l'op. cit. traditionnel mais opaque, adoptera la notation résumée "NOM D'AUTEUR (date: év. page)", qu'un coup d'œil à la Bibliographie rend immédiatement lisible.

Avertissement concernant les citations extraites de l'Encyclopédie et quelques conventions typographiques

On trouvera, au fil de ce travail, de nombreuses et longues citations (ne serait-ce que parce que les textes commentés ne sont quasi jamais consultables en dehors des volumes de l'*Encyclopédie* ou de ses reprints). Un certain nombre de conventions ont été adoptées les concernant:

1. Orthographe. L'orthographe n'a été que partiellement modernisée. Dans la mesure où l'*Encyclopédie* est un dictionnaire, chaque mot d'un article, indépendamment des renvois marqués, se réfère implicitement à une entrée possible. Or, l'orthographe d'un mot est déterminante pour chercher l'entrée qui lui correspond. Dès lors qu'on ne corrige pas les intitulés mêmes des articles, eu égard à leur place alphabétique dans le dictionnaire (p. ex. RHYTHME), il a paru conséquent de maintenir cette orthographe particulière dans les textes. Mais il convient de souligner que cette pratique de respect conduit en fait à restituer aussi les variantes éventuelles, partant les incohérences internes de l'*Encyclopédie* (ainsi trouvera-t-on également «rythme», et même «rithme»). Ce qui n'affecte en rien ce fonctionnement de renvois internes a, en revanche, été modernisé afin de faciliter la lecture des textes (terminaisons de l'imparfait et du conditionnel en -oit; pluriel des noms et adjectifs en -en(t)s; orthographe et graphie des adverbes; particularités accentuelles)¹.

En outre, le signe «&» a été remplacé – sauf dans les *désignants* qui accompagnent les intitulés d'articles². Les mots grecs ont été translittérés et figurèrent entre crochets «[]».

Les majuscules et la ponctuation ont été scrupuleusement respectées, de même que les italiques.

2. Présentation graphique. Les longues citations et les passages qui font l'objet d'un commentaire sont présentés dans un caractère plus petit et en léger retrait du texte principal, entre guillemets (ce qui permet l'insertion d'éventuelles remarques en cours de citation). Les citations intégrées au fil des développements et celles rapportées en notes sont entre guillemets *et en italique* (de façon à rendre plus lisible l'articulation entre discours-objet et discours de commentaire)³.

3. Références. Chaque citation est précisément située par la mention du volume, de la page et de la colonne concernés, selon la convention suivante: volume en chiffre romain; après deux points: mention de la page, immédiatement suivie d'un «a» pour «première colonne», d'un «b» pour «seconde colonne». Ainsi «(III:140b)» se lit: troisième volume, page 140, seconde colonne. De plus, nous précisons encore le ou les paragraphes d'où les citations sont extraites, bien qu'ils ne soient pas numérotés dans l'*Encyclopédie* (ce système complémentaire présente en outre

¹ Pour les citations extraites de la *Cyclopædia*, l'anglais de Chambers a en revanche été restitué à la lettre.

² Les conventions concernant la mention des articles (intitulé et désignant encyclopédique) sont présentées dans le cours du chapitre 1 (v. notes 35 et 38).

³ Nous réservons les guillemets-«crochets» pour les citations et usons des guillemets-«apostrophes» pour marquer, dans notre propre discours, les emplois particuliers ou détournés de vocables.

l'avantage, dans un commentaire développé, de permettre au lecteur de repérer l'avance, ou les sauts, de l'analyse).

N.B. Pour le nom de D'Alembert, nous avons retenu la graphie adoptée par la revue Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie et recommandée par l'équipe des Œuvres complètes de D'Alembert, actuellement en préparation.

PLAN DE L'OUVRAGE

	<i>pages</i>
Présentation générale	15
I ^{ère} partie : Perspective d'ensemble (Chap. 1 à 3)	21
II ^{ème} partie : Analyses	139
Préambules I et II	141
1 ^{ère} Série : La nature et l'art (Chap. 4 à 10)	165
2 ^{ème} Série : Il faut un sens (Chap. 11 à 17)	403
III ^{ème} partie : Éléments de synthèse et ouvertures (Chap. 18 à 20)	609
Annexes	657
Bibliographie	761
Index des noms et des textes	769
Index des articles	777
Table des matières	785

référence, ni seulement comme un contenant qui a accueilli les articles de tel ou tel «philosophe», mais comme une œuvre à part entière; il s'agit de l'appréhender comme un texte, immense, qui – dans sa complexité, ses inégalités, ses disparates – donne à lire une aventure de création. Faire l'essai d'une lecture de l'*Encyclopédie* revient en effet à comprendre ce qu'elle peut nous dire d'une ambition qui a affronté l'épreuve de sa concrétisation. L'œuvre résultante est certainement imparfaite au regard du projet encyclopédique initialement rêvé par ses entrepreneurs³, cependant la perspective ici privilégiée consiste à considérer que ces imperfections mêmes témoignent de l'expérience à la fois intellectuelle et éditoriale que sa réalisation a représentée. Il ne s'agit donc pas d'en négliger l'ambition première mais de comprendre à quelles pratiques effectives d'écriture et de composition elle a conduit. Je soutiendrai que c'est dans cette confrontation au réel (de la connaissance) que le projet encyclopédique a véritablement constitué un moment clé dans l'histoire des Lumières⁴.

Comment caractériser ce moment? Très généralement dit – mais nous reviendrons de manière détaillée sur tous ces points dans nos chapitres initiaux – le projet encyclopédique marie la volonté de communiquer les connaissances, d'offrir tous les savoirs à la lecture, et l'ambition de faire communiquer les savoirs entre eux, d'explorer leurs «liaisons». Il y va d'une connaissance des connaissances inscrite dans une exigence de publicité (au sens noble). Autrement dit, pari philosophique et audace éditoriale ont marché de pair. C'est ce lien qui justifie que l'expérience, difficile, tumultueuse, de sa réalisation, qui laisse tant de cicatrices dans le texte, puisse être considérée comme significative de ce que représente l'*Encyclopédie*.

J'ai parlé d'imperfections, de disparates. L'*Encyclopédie* ne va pas, de fait, sans poser de multiples difficultés de lecture. Dans cette somme collective s'additionnent des apports fragmentaires et de toute provenance; les prises de position se révèlent hétérogènes, discordantes, contradictoires parfois; de plus, l'anonymat et la compilation paralysent souvent l'attribution des énoncés. À qui veut prendre en compte la totalité du texte encyclopédique, les cadres mêmes dans lesquels se moule si facilement (trop facilement...) l'analyse des œuvres personnelles et plus particulièrement des "grands textes" – unité, cohérence, système de pensée, expression d'un moi... – deviennent tout simplement inopérants. Lire l'*Encyclopédie* nécessite l'élaboration de modes d'approche appropriés.

³ Le projet, tel qu'il se formule dans les textes préliminaires des éditeurs, mais aussi tel qu'il se réfléchit dans ce texte extraordinaire qu'est l'article ENCYCLOPÉDIE de Diderot, a donné lieu à nombreux commentaires très éclairants dans les années 1980, qui ont souligné en particulier la façon dont la forme alphabétique donnée au projet fait système avec une visée déterminée sur l'idée même de totalisation des connaissances. Mais il est frappant qu'aucun d'eux ne cherche à mesurer ce qu'est devenue l'épistémologie sous-jacente du projet dans les volumes réalisés. Il n'en reste pas moins que l'apport de ces travaux a été déterminant pour l'élaboration de la perspective de lecture que je présente ici.

⁴ Jean EHRARD l'a excellemment formulé: «L'échec apparent d'une organisation imparfaite est peut-être la véritable réussite de l'*Encyclopédie*: œuvre en chantier, inachevée, elle ne reflète pas l'ordre du monde, mais le rapport de l'homme à l'univers» («De Diderot à Panckoucke: deux pratiques de l'alphabet», dans *L'Encyclopédisme*, Actes du Colloque de Caen (1987), dir. A. Becq, Paris, 1991, p. 251).

L'une des problématiques qui nous servira d'axe directeur pour cette élaboration concerne les relations entre discours et savoir. Par l'ambition épistémologique dont elle est porteuse, l'*Encyclopédie* donne, pour ainsi dire par définition, le statut de discours savant à tous les articles qu'elle regroupe: tout énoncé de l'œuvre, par le simple fait qu'il lui appartient, se présente comme transmettant ou produisant un savoir; mieux même, chaque article doit procurer un point de vue sur la connaissance dont il traite, une sorte de "méta-savoir". Pourtant, on l'a fréquemment noté, l'*Encyclopédie* est loin d'avoir toujours enregistré le dernier état des connaissances, elle est loin de manifester à chacune de ses entrées l'esprit critique que suppose son projet; elle comporte des pans entiers de pure compilation, comme d'immenses pages d'où la pensée semble avoir reflué... La perspective que j'ai formulée sur l'*Encyclopédie* comme œuvre interdit d'adopter une démarche qui consisterait à trier ce qui est "digne" d'y figurer et ce qui ne l'est guère – processus dangereux qui revient à projeter sur le texte une définition extérieure de l'idéal encyclopédique. Mais cette perspective impose, du coup, de pouvoir prendre en compte l'ensemble disparate que je viens d'évoquer.

La solution que je défends ici est d'ordre littéraire.

Par cette dénomination, j'entends indiquer un mode d'analyse qui intègre à la réflexion sur les idées la prise en compte des formes textuelles, discursives, éditoriales par lesquelles elles entrent dans les processus d'échange qui définissent leur existence. Il ne faut pas oublier que l'*Encyclopédie* relève, quelle que soit l'originalité du projet philosophique qui la porte, d'un type d'entreprise éditoriale qui impliquait quasi génériquement l'usage massif de la compilation. En un certain sens, elle se définit parfaitement comme la mise en œuvre, plus ou moins contrôlée, de multiples sources; comme un formidable brassage de discours, juxtaposés ou confrontés⁵. Et on peut aussi dire: comme une sorte de coupe dans l'ensemble discursif complexe que formaient «les connaissances» vers 1750 – accumulation de couches d'âges différents et aux modes de constitution variables.

Lire l'*Encyclopédie*, en ce sens, suppose donc de se situer résolument sur le plan que Michèle Duchet a évoqué d'une formule parlante, celui de «l'ordre enchevêtré du savoir et du discours»⁶. Dès lors, il s'agit de se demander devant chaque énoncé encyclopédique non pas s'il est le lieu ou non d'une véritable pensée, mais de quel type de discours il relève et, dans le même temps, comment s'y détermine ou s'y joue – de façon explicite ou implicite, traditionnelle, polémique, idéologique, aventureuse, etc. – une certaine relation au savoir. L'*Encyclopédie* révèle alors, dans son épaisseur textuelle, un étonnant panorama de postures savantes possibles, dont on peut se mettre à observer les variations en fonction des domaines d'intervention, des objets traités, des concepts utilisés... Des régularités apparaissent, tantôt caractérisant d'un article à l'autre du même auteur des manières spécifiques de moduler ce qui définit la visée d'une intervention encyclopédique; tantôt liées au contraire à une problématique et traversant les

⁵ L'orientation ici profilée s'inscrit dans le renouveau des études sur l'encyclopédisme qu'a marqué en particulier une Table ronde consacrée aux "métamorphoses de l'*Encyclopédie*" (8^e Congrès international des Lumières, Bristol, 1991, dont les actes ont été publiés dans *RDE*, n° 12, 1992).

⁶ Michèle DUCHET, *Le Partage des savoirs, discours historique, discours ethnologique*, Paris, 1985, p. 7.

Une seconde implication méthodologique à souligner d'entrée concerne l'analyse des textes réunis. La volonté de prendre en compte l'hétérogénéité discursive qui définit l'*Encyclopédie* comme œuvre conduit à ne pas considérer les seules articulations élaborées ou questionnées par les encyclopédistes qui poursuivent une réflexion critique sur le savoir musical, mais à dépister également les jonctions comme involontaires – figées, ininterrogées, parfois parfaitement factices – qui transparaissent dans des articles rapidement composés ou de seconde main. C'est aussi par cette face apparemment ingrate que l'*Encyclopédie* ouvre un accès en profondeur sur les configurations intellectuelles à partir desquelles ont pu s'essayer, sous les plumes d'un Rousseau ou d'un D'Alembert en particulier, des pensées exigeantes questionnant les conditions d'une connaissance fondée de l'art musical.

En montrant quels sont, à mon sens, les réquisits nécessaires d'une étude des questions relatives à la musique dans l'*Encyclopédie*, je souhaiterais contribuer à une réflexion plus générale sur la méthodologie de toute étude qui voudrait rendre compte de l'inscription dans l'*Encyclopédie* d'une «connaissance» donnée, quelle qu'elle soit parmi toutes celles que l'œuvre «met en ordre». De façon plus générale encore, la démarche d'analyse ici proposée permet de prendre la mesure de la grande diversité de ce qui définit l'*écriture encyclopédique* effective; elle permet d'entrer dans la «forteresse», de tenter une exploration, certes partielle, mais patiente et prolongée, du «labyrinthe» qu'elle abrite. En d'autres termes, elle vaut comme une introduction à cette analyse de l'*Encyclopédie* que la critique contemporaine appelle de ses vœux.

Au total, ce livre se présente donc comme le compte rendu d'une expérience de lecture qui aimerait valoir à la fois comme une mise en lumière des conditions d'une pensée de la musique au milieu du XVIII^e siècle et comme une réflexion sur la textualité de l'*Encyclopédie*. Le voyage au long cours dans les méandres de l'œuvre auquel il convie explore simultanément les deux faces complémentaires de cette problématique double: l'examen des questions musicales permet d'appréhender la complexité propre du texte encyclopédique dans le même temps que celle-ci permet d'appréhender les configurations diverses qui faisaient de la musique un objet de questionnement central dans la pensée des Lumières.

«...engageons-nous dans le labyrinthe.» J. EHRARD, 1991.⁹

⁹ Jean EHRARD, «L'arbre et le labyrinthe», dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique* [Mélanges en hommage à J. Chouillet], Paris, 1991, p. 239.

PREMIÈRE PARTIE

PERSPECTIVE D'ENSEMBLE

«...montrer l'esprit qui les avait guidés. Pour bien saisir cet esprit si précieux à connaître, il faut se mettre sur leurs traces...»

D'ALEMBERT ¹

La présentation générale a rapidement balisé le champ de recherche et formulé les thèses qui orientent mon travail. Les trois chapitres de la première partie développent cet aperçu d'ensemble.

Le premier déploie une réflexion sur le sens général de l'*Encyclopédie*, sur ce qui en fait véritablement l'une des œuvres les plus représentatives de la philosophie des Lumières; sur la façon aussi dont cette valeur est liée à la conception même de sa "fabrique" et à sa textualité particulière. Le deuxième établit un ensemble de repères préliminaires qui indiquent la place ambiguë que le savoir musical occupe au sein du système encyclopédique des connaissances, partagé qu'il se trouve entre deux paradigmes concurrents. Le troisième est d'une nature différente: méthodologique, puis descriptif. Il expose d'abord les procédures adoptées pour constituer le corpus d'articles qui forme le matériau de toute la recherche; il propose ensuite une étude globale et statistique de ce corpus musicographique de l'*Encyclopédie*, à travers laquelle seront également présentées la diversité des collaborateurs qui y ont contribué et la multiplicité des matières qu'ils y ont traitées.

En bref, ces trois chapitres détaillent le mode de réflexion et le mode d'enquête qui m'ont paru appropriés pour entreprendre l'étude de la pensée musicale dans l'*Encyclopédie*.

¹ «Eloge de M. Du Marsais», *Enc.* VII: viij.

CHAPITRE 1

LA DOUBLE EMPREINTE

Dans ce chapitre initial, il s'agit d'abord d'expliciter, d'après les textes préliminaires des éditeurs, ce que fut le projet proprement encyclopédique qui a motivé leur entreprise et les années de travail qu'elle a coûtées; ce qui revient à déterminer le niveau de lecture où l'*Encyclopédie* se donne à comprendre comme telle. Il s'agit ensuite de rappeler les moyens textuels qu'ils ont adoptés ou mis au point pour donner forme à ce projet; mais aussi de présenter les différents types de problèmes que la fabrication de l'œuvre et ses multiples difficultés ont introduits quant au "bon usage" de ces paramètres formels. Il s'agit enfin d'en déduire une méthodologie de lecture du texte encyclopédique et d'énoncer généralement ce qu'il peut nous apprendre.

Le chapitre dessine un parcours qui explore en fait les différents aspects d'une même tension problématique entre l'idéal théorique formulé par les concepteurs de l'*Encyclopédie* et la réalité éditoriale et textuelle de sa mise en œuvre. Une tension qui apparaîtra successivement – se révélant ainsi, progressivement, dans toute sa complexité – au niveau épistémologique des relations entre le savoir et le monde; au niveau "épistémographique" de l'implication du langage, des discours de connaissance, dans les relations en question; au niveau littéraire, enfin, de la forme éditoriale qui travaille cette discursivité particulière. Dans les sinuosités du parcours ici proposé, on tente de trouver, en s'appuyant sur les réflexions mêmes des éditeurs, le chemin d'une lecture qui sache faire crédit à leur ambition.

1. Ordre

a) de «la matière» à «l'objet»

«Toute la matière de l'*Encyclopédie* peut se réduire à trois chefs: les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques» résumait Diderot dans son *Prospectus*¹, en un écho évident au sous-titre de l'œuvre: *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*.

Etudier la musique ou quelque autre savoir dans l'*Encyclopédie* conçue, du point de vue de sa «matière», comme réunion plus ou moins critique de tous les savoirs existant au milieu du XVIII^e siècle, pourrait revenir à faire l'inventaire des idées que contiennent les articles qui lui sont spécifiquement consacrés et à chercher si ces idées composent une doctrine définie². C'est oublier que, de façon générale, la *matière* ne fait pas l'œu-

¹ DPV, V, 95; Lew. II, 289. V. aussi: I:xxxvij; DP, 131 (le texte du *Prospectus* a été repris – non sans modifications, coupes et ajouts, que nous signalerons le cas échéant – à la suite du «Discours préliminaire» de l'*Encyclopédie*: d'où nos références complémentaires).

² C'est à peu près le travail accompli par Alfred R. OLIVER dans son ouvrage, pionnier, *The Encyclopedists as Critics of Music*, New-York, 1947.

vre et que l'œuvre – par le point de vue sous lequel elle envisage sa matière et par la façon dont elle la traite – construit son *objet* propre. N'est-ce pas d'ailleurs ce que signale l'adjectif «raisonné» du sous-titre de l'*Encyclopédie*? Les déclarations liminaires des éditeurs sont très claires à ce propos – car, justement, l'élaboration proprement encyclopédique de l'ouvrage relève avant tout du travail éditorial. «*Notre fonction d'éditeurs, rappelle D'Alembert dès le début de son "Discours préliminaire", consiste principalement à mettre en ordre des matériaux*»³; toute la spécificité de l'*Encyclopédie* se joue, à leurs yeux, dans cette mise en «ordre».

Même si cet aspect de l'œuvre est bien connu, il convient de rappeler ici ce que recouvre le fameux «ordre encyclopédique» qui motive l'entreprise et a partie liée à son objet⁴. Avant d'être un ouvrage qui présente le contenu des différents savoirs, l'*Encyclopédie* vise d'abord les rapports qu'ils entretiennent entre eux. D'Alembert encore: «*comme Encyclopédie, [l'ouvrage] doit exposer autant qu'il est possible l'ordre et l'enchaînement des connaissances humaines*»⁵. Cette exigence première impose au Dictionnaire des connaissances sa forme raisonnée qui, à la fois, limite les exposés de contenu au seul essentiel⁶ et doit permettre, à travers eux, de mettre en valeur les relations entre disciplines.

Autrement dit, l'objet premier de l'œuvre, qui la définit précisément comme Encyclopédie, est ce que les éditeurs appellent le «*système des connaissances humaines*».

C'est cette même exigence qui conduit les éditeurs à ouvrir le premier volume par une présentation synthétique de l'ordre encyclopédique qu'ils ont adopté comme point de départ. J'ai développé ailleurs l'idée que le fameux arbre des connaissances qui inaugure l'entreprise était à lire avant tout comme une *figure* de l'œuvre à venir. La critique contemporaine a récemment insisté sur le fait que le système, adapté de Bacon,

³ I:1; DP, 17.

⁴ Sur cette question, on consultera notamment les précieuses études suivantes: Sylvain AUROUX, «Figures de l'Encyclopédie», Epilogue de *La Sémiotique des encyclopédistes*, Paris, 1979, pp. 313-325; «Diderot encyclopédiste: le langage, le savoir et l'être du monde», *Stanford French Review*, VIII, 2-3, 1984, pp. 175-188. Georges BENREKASSA, «La pratique philosophique de Diderot dans l'article "Encyclopédie" de l'Encyclopédie», même numéro de la *Stanford French Review*, pp. 189-212. Jacques PROUST, «Diderot et le système des connaissances humaines», *Studies on Voltaire...*, n° 256, 1988, pp. 117-127. Jean STAROBINSKI, «Remarques sur l'Encyclopédie», *Revue de Métaphysique et de morale*, 75, n° 3, 1970, pp. 284-291; article précurseur, repris et précédé de nouveaux développements sous le titre: «L'arbre du savoir et ses métamorphoses», dans A. CALZOLARI et al. éd., *Essais et notes sur l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert*, Milano, 1979, pp. 295-308.

⁵ I:1; DP, 18. Le fait que «l'ordre» se double de (ou se détermine comme) un «enchaînement» renvoie à la méthode analytique dont se réclament les encyclopédistes et à ce qu'elle implique (v. à ce sujet le Préambule II aux analyses).

⁶ C'est le second objet de l'ouvrage: «*comme Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, il doit contenir sur chaque science et sur chaque art, soit libéral, soit mécanique, des principes généraux qui en sont la base, et les détails les plus essentiels qui en font le corps et la substance*» (*ibid.*). Le lien avec l'objet premier de l'*Encyclopédie* passe essentiellement, aux yeux de D'Alembert, par la notion de «principe»: le niveau des fondements de chaque connaissance est aussi celui où elles communiquent entre elles (v. p. ex. son article ÉLÉMENTS DES SCIENCES).

n'avait visiblement joué aucun rôle dans la confection de l'œuvre, tant les décalages et les contradictions sont nombreux entre l'un et l'autre⁷. Mais Diderot indiquait clairement dans son *Prospectus* que «l'arbre de la connaissance humaine» avait été une «vaste opération» qui constituait «le premier pas qu'[ils] av[ai]ent à faire vers l'exécution raisonnée et bien entendue d'une encyclopédie»⁸. Le tableau ne prétend pas exposer une vision globale de l'unité organique des connaissances acquise une fois pour toutes mais il représente le lieu d'une première expérimentation de la mise en relation des connaissances: en tant que tel, il annonce l'*Encyclopédie* en permettant de toucher du doigt, comme dans une sorte de modèle réduit provisoire de l'œuvre, ce en quoi allaient consister les opérations de sa fabrication (distribuer, essayer des filiations, tenter des voisinages, etc.)⁹.

Diderot, au terme de son «Explication détaillée du système des connaissances humaines», dit la nécessité qu'il y avait d'insister d'entrée sur la spécificité de leur travail:

«Voilà [...] la fin de notre distribution généalogique (ou si l'on veut mappemonde) des sciences et des arts, que nous craindrions peut-être d'avoir trop détaillée, s'il n'était de la dernière importance de bien connaître nous-mêmes, et d'exposer clairement aux autres, l'objet d'une ENCYCLOPÉDIE.»

(DPV, V, 117; Lew. II, 311 / I:lj; DP 168)

Le niveau de lecture pertinent ainsi défini par les éditeurs est bien celui de l'ordre adopté entre les «matières» (c'est-à-dire les connaissances). Autrement dit, lire l'*Encyclopédie* reviendrait à repérer les efforts déployés par les collaborateurs puis par les éditeurs pour déceler ou établir des relations entre les connaissances.

«Déceler ou établir», notre hésitation terminologique est symptomatique: elle renvoie à l'épistémologie particulière qui sous-tend le projet – en d'autres termes, à la façon dont se détermine ce qui se nomme «connaissance» dans l'*Encyclopédie*. La question implique d'ailleurs toute l'épistémologie des Lumières. C'est ce point que nous voulons d'abord développer.

Dans la mesure où «les connaissances humaines» comme ensemble forment l'objet de l'*Encyclopédie*, elles se trouvent en un certain sens réifiées: elles prennent un statut de monde de référence visé par l'œuvre, d'une donnée dont elle explore l'ordonnance interne. Mais cette ordonnance est censée renvoyer à celle du monde réel que visent à leur tour les connaissances. La réussite de ce renvoi est évidemment soumise à des conditions (dont nous parlerons ailleurs¹⁰) mais sa nécessité est inscrite dans ce qui forme les présupposés épistémologiques de tous les encyclopédistes. Témoins, parmi

⁷ V. en particulier les deux articles de Jean EHRARD mentionnés notes 4 et 9 de la «Présentation générale».

⁸ DPV, V, 90-91; Lew. II, 285-286 (un développement non repris à la suite du «Discours préliminaire»).

⁹ V. notre contribution «L'arbre encyclopédique des connaissances. Figures, opération, métamorphoses» dans *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques de Sumér au XXI^e siècle* (dir. R. SCHAEER), Paris, 1996, pp. 377-382.

¹⁰ V. en particulier le Préambule II aux analyses.

tant d'autres, les deux passages suivants. 1/. Diderot, dans le *Prospectus*, décrit le programme de l'entreprise en ces termes: «*En réduisant sous la forme de dictionnaire tout ce qui concerne les sciences et les arts, il s'agissait [...] de faire sentir les secours mutuels qu'ils se prêtent; d'user de ces secours pour en rendre les principes plus sûrs et leurs conséquences plus claires; d'indiquer les liaisons éloignées ou prochaines des êtres qui composent la nature, et qui ont occupé les hommes; de montrer par l'entrelacement des racines et par celui des branches, l'impossibilité de bien connaître quelques parties de ce tout, sans remonter ou descendre à beaucoup d'autres [...]*»¹¹. On voit qu'il passe sans solution de continuité des relations entre les savoirs [«*secours mutuels*»] à celles entre leurs objets [«*liaisons... des êtres*»]. 2/. D'Alembert: «*si nous pouvions apercevoir sans interruption la chaîne invisible qui lie tous les objets de nos connaissances, les éléments de toutes les Sciences se réduiraient à un principe unique*»¹² – autrement dit: le corps entier des connaissances aurait trouvé son organisation complète et achevée.

On peut dire en conséquence que l'*Encyclopédie* va déployer ses articulations à l'intersection du réel et de l'intelligible. Quelques lignes de l'article ENCYCLOPÉDIE expriment bien ce statut biface qu'elle revêt aux yeux de ses entrepreneurs; Diderot évoque l'ouvrage à partir d'une comparaison technique:

«En général la description d'une machine peut être entamée par quelque partie que ce soit. Plus la machine sera grande et compliquée, plus il y aura de liaisons entre ses parties, moins on connaîtra ces liaisons; plus on aura de différents plans de description. Que sera-ce donc si la machine est infinie en tout sens; s'il est question de l'univers réel et de l'univers intelligible, ou d'un ouvrage qui soit comme l'empreinte de tous les deux?»

(§ 66, extr.; V:640d. DPV, VII, 211)

Dans le passage d'où cette citation est extraite, l'éditeur, on le sait, met en évidence le fait que tout «*système*» général des connaissances est nécessairement arbitraire (multiplicité des «*plans de description*»). Mais ce qu'il convient de souligner ici est que cet arbitraire – qui désigne en fait une inadéquation irréductible entre le réel et l'intelligibilité qu'on peut en avoir¹³ – n'empêche pas que l'*Encyclopédie* soit conçue comme étant l'«*empreinte*» de l'un et de l'autre. Il faut se demander par conséquent quelle relation recèle ce ?

L'image cartographique – qui, plus que celle de l'arbre des connaissances¹⁴, sert aux deux éditeurs de truchement pour penser et pour donner à penser leur entreprise et ses

¹¹ DPV, V, 87; Lew. II, 282 (passage supprimé dans la version liminaire de l'*Encyclopédie*).

¹² Article ÉLÉMENTS DES SCIENCES (*Philosophie*), *Enc.* V: 491a.

¹³ Rappelons ce passage bien connu qui fait suite à notre citation où Diderot, ayant imaginé ce que serait un système de la connaissance d'où tout arbitraire serait exclu – qui coïnciderait avec le point de vue de Dieu – montre qu'il ne nous serait «*pas fort avantageux de l'avoir; car, argumente-t-il, quelle différence y aurait-il entre la lecture d'un ouvrage où tous les ressorts de l'univers seraient développés, et l'étude même de l'univers?*». En d'autres termes: «*la perfection absolue d'un plan universel ne remédierait point à la faiblesse de notre entendement*» (§§ 66-68; V: 640d-641a).

¹⁴ V. sur ce point l'article cité n. 9, partic. p. 380a.

niveaux de réalisation — permet d'analyser ce qu'implique cette double *empreinte*. Suivons-la dans l'élaboration proposée par D'Alembert¹⁵. Il présente d'abord «*le système général des sciences et des arts*» (autrement dit: l'univers intelligible) comme «*une espèce de labyrinthe, de chemin tortueux*» où l'esprit s'est engagé selon des routes multiples, partielles, discontinues, selon «*un désordre*»¹⁶ qui, remarque-t-il, «*défigurerait, ou plutôt anéantirait entièrement un arbre encyclopédique dans lequel on voudrait le représenter*». Autrement dit, le «*système de nos connaissances*», dans sa réalité labyrinthique, est irréprésentable selon un «*ordre encyclopédique*».

La possibilité d'une Encyclopédie repose sur l'application à ce paysage confus d'une logique cartographique qui construit le recul nécessaire à la représentation d'un tel objet. Rappelons le passage, également très connu:

«[L'ordre encyclopédique] consiste à rassembler [nos connaissances] dans le plus petit espace possible, et à placer, pour ainsi dire, le philosophe au-dessus de ce vaste labyrinthe dans un point de vue fort élevé d'où il puisse apercevoir à la fois les sciences et les arts principaux; voir d'un coup d'œil les objets de ses spéculations, et les opérations qu'il peut faire sur ces objets; distinguer les branches générales des connaissances humaines, les points qui les séparent ou qui les unissent; et entrevoir même quelquefois les routes secrètes qui les rapprochent. C'est une espèce de mappemonde qui doit montrer les principaux pays, leur position et leur dépendance l'un à l'autre; chemin souvent coupé par mille obstacles, qui ne peuvent être connus dans chaque pays que des habitants ou des voyageurs, et qui ne sauraient être montrés que dans des cartes particulières fort détaillées. Ces cartes particulières seront les différents articles de l'Encyclopédie [...]»

(I:xv; DP 59-60)

Exploitant cette image, D'Alembert montre à son tour que tout «ordre encyclopédique», c'est-à-dire toute représentation globale du système des connaissances, est nécessairement arbitraire comme toute carte l'est en tant que déterminée par «*le point de vue où l'œil est placé par le géographe qui construit la carte*», autrement dit par sa dépendance à un système particulier de «*projection*» («*On peut [...] imaginer autant de systèmes différents de la connaissance humaine que de mappemondes de différentes projections*»). L'*empreinte* de l'univers intelligible (D'Alembert, d'ailleurs, parle explicitement ici de «*l'univers littéraire*») passe donc par une *projection*.

Suivant la même logique de la double empreinte que nous avons aperçue chez Diderot, l'éditeur poursuit sa mise en évidence de l'arbitraire de tout ordre encyclopédique en l'envisageant maintenant par rapport à «*la nature*»:

«L'arrangement le plus naturel [d'une «*division générale*» des connaissances] serait celui où les objets se succéderaient par les nuances insensibles qui servent tout à la fois à les séparer et à les unir. Mais le petit nombre d'être qui nous sont connus, ne nous permet pas

¹⁵ Toutes les citations suivantes sont tirées du «Discours préliminaire», I:xiv-xv; DP 58-60.

¹⁶ Qui ne laisse pas d'être «*philosophique [...] de la part de l'esprit*», dans le sens où il a sa logique propre: celle de la genèse de la connaissance. Mais D'Alembert s'applique précisément à distinguer clairement «*ordre généalogique*» et «*ordre encyclopédique*».

de marquer ces nuances. L'univers n'est qu'un vaste Océan, sur la surface duquel nous apercevons quelques îles plus ou moins grandes, dont la liaison avec le continent nous est cachée.»

(I: xv; DP, 61)

Ici, le rapport entre les deux «empreintes» est énoncé: connaître, c'est découvrir les relations de l'univers. Mais le connu est isolé, fragmentaire. L'univers et ses liaisons reste plongé en grande partie dans le non connu. Si l'«univers littéraire», la part acquise des connaissances, était déjà irréprésentable parce que labyrinthique, l'«univers» (tout court), qui forme l'objet de ces connaissances, défie de son côté toute représentation d'ensemble parce qu'il échappe en grande partie aux aperçus de la connaissance.

On en vient à se demander ce que peut représenter une *Encyclopédie* pensée comme «empreinte» de ces deux univers! La question motive en fait toute la réflexion que nous déployons au cours de ce chapitre. Dans ce premier développement centré sur le projet encyclopédique, nous l'envisageons du point de vue d'une épistémologie historique. Mais nous la retrouverons dans les suivants, centrés sur l'*Encyclopédie* réalisée, du point de vue d'une théorisation du texte encyclopédique et de sa lisibilité comme tel.

Les passages des éditeurs que nous avons rapportés obéissent au même mouvement de pensée qui consiste à présenter l'*Encyclopédie* par rapport à une sorte d'Encyclopédie absolue marquant la coïncidence idéale des deux univers, c'est-à-dire l'intelligibilité totale du réel, autrement dit encore la parfaite adéquation des deux «empreintes». Ce mouvement de pensée leur sert avant tout, nous l'avons dit, à faire ressortir l'arbitraire nécessaire de tout ordre encyclopédique. Mais il faut bien prendre garde de ne pas projeter sur cette notion d'arbitraire une conception moderne des relations entre la connaissance et le monde. Le mouvement réflexif en question, en désignant l'idéal, même inaccessible, d'une Encyclopédie, en dévoile aussi l'épistémologie sous-jacente: la connaissance reste pensée comme accès aux liaisons réelles du monde.

La conscience qu'ont les éditeurs – et qu'ils expriment fortement en plus d'un passage¹⁷ – que l'ensemble des connaissances au moment où ils écrivent constitue un état très provisoire par rapport à ce savoir total idéal, cette conscience qu'il reste d'immenses secteurs de la nature encore incompris motive en fait le projet même d'une Encyclopédie comme un moyen à la fois de faire le point sur l'état des «liaisons» découvertes et d'envisager là où d'autres liaisons peuvent être établies ou décelées. On retrouve notre hésitation terminologique, dont on voit maintenant comment elle peut se rattacher au double point de vue des encyclopédistes sur la connaissance: les liaisons sont à créer si l'on se place dans l'«univers intelligible» – où le savoir se construit; elles sont à découvrir si l'on se situe par rapport à l'«univers réel» – où le connaissable se dévoile. Or, l'épistémologie encyclopédique postule l'équivalence des deux opérations: c'est ce que nous avons appelé la logique de la double empreinte.

¹⁷ V. p. ex. l'«Avertissement des éditeurs» de D'Alembert (III: vj-vij); ou *ENCYCLOPÉDIE*, § 20 (cité ci-après p. 42).

Ainsi l'*objet* de l'*Encyclopédie* est formé par les connaissances elles-mêmes (le savoir encyclopédique est donc une sorte de méta-connaissance) mais, dans un même geste, cet *objet* est aussi le connu, le connaissable, le mal connu, le encore à connaître (de ce point de vue, elle participe de plain pied aux connaissances et à leurs avancées).

Dans une telle épistémologie, parler d'un savoir revient indissociablement à parler de ses objets. C'est que le langage de la connaissance est, idéalement, transparent à ce qu'il représente – l'épistémologie des encyclopédistes, en ce sens, relève de l'épistémé classique mise en valeur par Michel Foucault¹⁸. Mais il est évident que le résultat qu'offre l'*Encyclopédie* réalisée – texte complexe, discontinu, bigarré, inégal... et, partant, déconcertant, pour ne pas dire effrayant – est loin d'accomplir l'idéal "classique" de transparence! C'est qu'il n'est pas déploiement d'un discours pur mais collage de discours effectifs.

La question du langage que nous introduisons ici va nous conduire dans cet «ordre enchevêtré du savoir et du discours» dont nous avons parlé dans la Présentation générale.

b) des «matières» aux «styles»

La forme discursive générale donnée à l'*Encyclopédie* par Diderot et D'Alembert, dans les traces exactes de Chambers, – celle du Dictionnaire – tend à concentrer, dans les travaux critiques contemporains, toute cette question du langage. Les commentateurs sont divisés quant à la valeur épistémologique à lui reconnaître¹⁹: inconvénient nécessaire qui n'affecte pas le projet de totalisation ou moyen d'une lecture multidimensionnelle du monde adapté à la révolution galiléenne? Nous n'avons pas à trancher dans un débat qui ne nous concerne qu'indirectement. Le propos ici, je le rappelle, n'est pas d'explicitier ce qui définirait dans une généralité philosophique l'épistémologie du projet encyclopédique conçu par Diderot et D'Alembert mais de cerner comment ce projet a donné lieu à une œuvre; comment cette œuvre, mise en pratique – et à l'épreuve – du projet, a confronté les éditeurs à ses conditions de possibilité; comment, enfin, la discursivité et la textualité de l'œuvre portent les marques de cette épreuve. Autrement dit, et plus concrètement encore: il s'agit de mesurer comment et jusqu'où les articles de l'*Encyclopédie* réalisée sont lisibles en fonction du projet initial²⁰.

¹⁸ V. *Les Mots et les choses*, Paris, 1966, en particulier pp. 100-101.

¹⁹ V. en particulier l'intervention relativement polémique de C. PORSET, «L'encyclopédie et la question de l'ordre: réflexions sur la lexicalisation des connaissances au XVIII^e siècle», dans *L'Encyclopédisme*, éd. A. BECQ, 1991, pp. 253-264.

²⁰ Annie Becq, à la fin d'un article sur la question de l'ordre alphabétique, me paraît avoir adopté une interprétation générale de la question qui, à mon sens, correspond le mieux aux tensions que l'on peut déceler dans les articles mêmes de l'œuvre: elle propose de «voir dans le choix final de l'ordre alphabétique, d'un point de vue épistémologique, plus que les éditeurs de l'*Encyclopédie* n'ont énoncé explicitement: l'indice d'une tension féconde à l'intérieur de la pensée de l'âge classique qui valorise la continuité, tout en reconnaissant de fait la nécessité du discontinu» (A. BECQ, «Continu et discontinu dans l'écriture de l'*Encyclopédie*: le choix de l'ordre alphabétique», dans *L'Encyclopédie et ses lectures*, Ed. de l'Ecole normale du Calvados, 1987, p. 31).

C'est par rapport à ces questions-là que nous allons envisager à notre tour la question de l'ordre alphabétique et de la discursivité de l'œuvre.

Dans un passage du *Prospectus* qui n'appartient qu'à sa reprise à la suite du «Discours préliminaire», Diderot justifie l'ordre alphabétique adopté par l'*Encyclopédie*. L'un de ses arguments est négatif; le choix possible d'un traitement distinct des connaissances, chacune présentée «dans un discours suivi, conforme à l'ordre des idées et non à celui des mots» eût été désavantageux:

«l'ordre encyclopédique des sciences et des arts y eût peu gagné, et l'ordre encyclopédique des mots, ou plutôt des objets par lesquels les sciences se communiquent et se touchent, y aurait infiniment perdu.»

(I:xxxvj; DP 128. V. aussi DPV, V, 93, note T)

Voilà que l'«ordre encyclopédique» s'est dédoublé! On peut certes relier le fait à la logique de la double «empreinte», le premier «ordre» se rapportant à l'univers «littéraire», le second au monde des objets. Mais on voit d'abord que le langage (par les «mots») intervient comme médiation de cet ordre-ci; plus précisément, la lexicalisation des connaissances, selon la formule de Charles Porset, renvoie clairement à la dispersion de leurs objets. Mais surtout, le dédoublement de l'ordre encyclopédique marque une dissociation entre les deux «univers»: la confrontation de l'*Encyclopédie* comme "Dictionnaire" à une Encyclopédie comme "Somme de traités autonomes" sert en effet de révélateur (un peu comme, tout à l'heure, la confrontation à une Encyclopédie absolue) puisque le modèle adverse permet de mesurer que les deux ordres se déterminent de façon indépendante (l'un y gagnerait – «peu», certes, mais le fait est noté –, alors que l'autre y perdrait «infiniment»).

Autrement dit, dès que la question du langage des savoirs est envisagée, l'épure épistémologique d'une équivalence idéale entre le monde des savoirs et le monde des objets fait place à un champ d'investigation plus complexe. L'exploration des liaisons possibles entre les connaissances se déploie maintenant au moins sur deux niveaux. Aux liaisons aperçues au niveau des principes des connaissances s'ajoutent toutes les rencontres ou tous les croisements qui s'opèrent au niveau des objets particuliers auxquels elles s'appliquent. La forme du Dictionnaire, par son organisation en articles sériant la diversité de ces objets, offre l'occasion d'une exploration détaillée de telles proximités ou de tels échanges.

On voit que, confrontée aux conditions discursives de réalisation du projet, la réflexion éditoriale sur l'ordre encyclopédique s'est complexifiée. Dans la partie théorique de son article ENCYCLOPÉDIE, Diderot – alors plongé dans la pratique quotidienne de cette réalisation – ira jusqu'à distinguer cinq niveaux où se joue l'enchaînement des connaissances, cinq «ordres» encyclopédiques²¹. L'image carto-

²¹ §§ 64-83; V:640d-642c (et même §§ 84-98, 642c-643c, si l'on considère les renvois comme relevant de la «forme générale d'un article particulier» [§ 83] ou «cinquième ordre» [§ 79, 642a]) – passage bien connu et souvent commenté de l'article.

graphique qu'il reprend à D'Alembert lui permet de présenter cet étagement comme un enchâssement:

«l'ordre encyclopédique général [le système figuré des connaissances] sera comme une mappemonde où l'on ne rencontrera que les grandes régions; les ordres particuliers [ou «distribution particulière à chaque partie»], comme des cartes particulières de royaumes, de provinces, de contrées; le dictionnaire [c'est-à-dire la distribution en articles], comme l'histoire géographique et détaillée de tous les lieux, la topographie générale et raisonnée de ce que nous connaissons dans le monde intelligible et dans le monde visible; et les renvois serviront d'itinéraires dans ces deux mondes, dont le visible peut être regardé comme l'Ancien, et l'intelligible comme le Nouveau.»

(§ 74, fin; V:641d)

La métaphore est beaucoup plus qu'un simple ornement: la vision d'ensemble qu'elle offre de la question du rapport entre le projet encyclopédique et sa mise en œuvre textuelle déplace un certain nombre d'implicites épistémologiques. On reconnaît, *in fine*, les deux «univers», réel et intelligible, dont Diderot avait parlé plus haut; mais la logique de la double empreinte (superposition idéale et décalages effectifs) fait place ici à la dynamique d'un itinéraire de découverte. Ce qui reconfigure profondément la représentation même de l'objet de l'*Encyclopédie*. La nouvelle image enregistre d'abord la dissociation de fait des deux «mondes» dans le processus de connaissance: l'univers des objets sensibles est point de départ; l'intelligibilité du monde se présente comme un ailleurs à explorer. Ainsi, le passage du sensible à l'intelligible ne se conçoit plus selon la boucle d'une reduplication mais se voit dramatisé comme une aventure calquée sur la découverte du Nouveau Monde. Il est frappant de noter que c'est au moment où Diderot, en cours d'entreprise, réfléchit à ce qui constitue le terrain propre de sa pratique d'éditeur (à savoir: les niveaux textuels de l'*Encyclopédie* où cherche à se réaliser l'ambition d'explorer les liaisons entre les connaissances) – que c'est à ce moment-là qu'il se forme une image des processus de savoir non plus selon l'idéal d'une reproduction intelligible du sensible mais selon les réalités de la pratique même des processus de savoir: la connaissance apparaît ici comme une construction en cours, conquérante mais hasardeuse, sans cesse confrontée aux périls d'itinéraires non balisés. Or, l'*Encyclopédie* est alors figurée comme un complexe textuel capable de représenter l'ensemble de ces processus effectifs de connaissance. L'image cartographique, avec le jeu des différentes échelles qu'elle suppose, opère en effet l'extension de la logique de la représentation à tous les termes impliqués dans ces processus: il y a représentation aussi bien des objets sensibles à partir de quoi et à propos de quoi s'élaborent les savoirs que des objets conceptuels que ces savoirs construisent pour en permettre la connaissance, et surtout il y a encore représentation des «itinéraires» mêmes, c'est-à-dire des trajets de découverte, déjà frayés ou simplement entrevus. Bref, l'*Encyclopédie* cartographie le procès cognitif dans tous ses aspects. L'ultime avantage de l'image telle que Diderot l'exploite ici est de présenter ces différents aspects comme la saisie, variée selon un "grossissement" plus ou moins important (de la «mappemonde» jusqu'aux détails d'une «histoire géographique»), d'un seul objet à représenter («les connaissances humaines»): elle rend compte de la complexité textuelle de l'*Encyclopédie* tout

en en offrant cependant une vision globalisante; c'est-à-dire, une fois de plus, une vision plus théorique que descriptive du foisonnement souvent disparate du texte réalisé.

D'Alembert avait utilisé la même image cartographique pour présenter la même structuration étagée du texte encyclopédique; mais on a vu que le co-éditeur, lui, l'exploitait ensuite pour mettre en évidence l'arbitraire de toute représentation générale du système des connaissances humaines. Il faut revenir brièvement sur cette articulation du «Discours préliminaire» parce qu'elle suggère – et dissimule à la fois – la même difficulté: celle de la disparate du texte encyclopédique. Alors qu'il avait conduit son lecteur, comme Diderot le fera, de la «mappemonde» aux «cartes particulières», la transition de son propos opère un brusque retour au seul niveau de plus grande généralité (v. ci-dessus, p. 27). Tout se passe en fait comme si D'Alembert, dans ce passage, avait évité de montrer en quoi son raisonnement pouvait être également valable aux niveaux plus détaillés – car, logiquement, l'arbitraire des mécanismes de «projection» n'affecte pas seulement la réalisation des «mappemondes» mais également celle des «cartes particulières». Or, en ce qui concerne ces cartes-là (autrement dit: «les différents articles de l'Encyclopédie»), on voit bien que la question de l'arbitraire renvoie aux points de vue particuliers adoptés par les différents collaborateurs sur leur matière, partant à la diversité aussi bien conceptuelle que discursive de leurs articles. On serait tenté de croire que cette question constitue une "tache obscure" de la problématique de l'œuvre encyclopédique telle que ses éditeurs cherchent à la penser. Mais peut-être cet aveuglement apparent n'est-il, là encore, qu'un effet de notre façon moderne de poser les problèmes.

En tout cas, il apparaît que Diderot n'a pas totalement évité la question. Toutefois, il l'a réglée d'une façon qui peut surprendre. Dans son *Prospectus*, il aborde ladite question au cours d'un développement qui concerne le mode de réalisation du projet encyclopédique. Il le présente comme nécessairement collectif et stigmatise alors la tentative solitaire de Chambers. C'est donc bien dans le cadre d'une réflexion sur la pratique éditoriale spécifiquement mise au point pour mener à bien le projet qu'il envisage le problème des disparates discursives possibles que laisse augurer la distribution des parties à de multiples collaborateurs; il reconduit cependant ces bigarrures, dont il prévient le lecteur, à une autre origine:

«Les différentes mains que nous avons employées ont apposé à chaque article comme le sceau de leur style particulier, du style propre à la matière et à l'objet d'une partie [22]. Un procédé de chimie ne sera point du même ton que la description des bains et des théâtres anciens, ni la manœuvre d'un serrurier, exposée comme les recherches d'un théologien sur un point de dogme ou de discipline. Chaque chose a son coloris, et ce serait confondre les genres que de les réduire à une certaine uniformité. La pureté du style, la clarté et la

²² La version de 1751 corrige: «le sceau de leur style particulier, ainsi que celui du style propre à la matière...» (I: xxxvj; DP 130). Cette correction atténue le coup de force du texte de 1750 mais ne l'annule pas pour autant (v. notre commentaire).

précision sont les seules qualités qui puissent être communes à tous les articles, et nous espérons qu'on les y remarquera.»

(DPV, V, 94; Lew. II, 288)

Même si la correction de 1751 distingue deux ordres de facteurs introduisant une diversité des «styles», il n'en reste pas moins que ce passage privilégie les seules variables liées à «la matière et à l'objet» des articles. Ce texte programmatique tend visiblement à minimiser le risque d'une "babélisation" de l'*Encyclopédie* – immense chantier dont les ouvriers, parlant des langages différents, pourraient bien ne se comprendre jamais et, partant, ne rien construire – en le ramenant à une logique qui retrouve une fois de plus celle de la double empreinte: la disparité des styles est reconduite à la dispersion du monde; les disparates de l'œuvre ne feraient que représenter l'infinie diversité des objets de connaissance. Le langage est bien le lieu de l'empreinte double, qui est pensée ici non dans sa globalité idéale mais dans la prolifération de ses marques partielles qui caractérise le processus réel de la connaissance, toujours inachevé, en mouvement et affrontant l'inépuisable complexité du monde. Ce qui se trouve ici idéalisé, en revanche, c'est le statut des discours de savoir, qui reproduiraient dans leurs écarts stylistiques, comme mimétiquement, les marques distinctives qui font le chatolement de cette inépuisable complexité. Autrement dit, c'est dans sa dispersion même que le discursif est devenu porteur de la double empreinte qui lui donne sens. Par un détour plutôt singulier, Diderot paraît continuer de s'appuyer sur le présupposé classique d'une transparence du langage à ce qu'il communique²³.

Le détour était si retors que les lecteurs du temps sont loin de l'avoir accepté. Témoin, cette remarque d'un critique: «[L'*Encyclopédie*] a surtout un grand défaut: c'est le mélange des styles emphatique et déclamatoire dans certains articles; diffus et languissant dans d'autres: dans ceux-ci, chargés de phrases et de lambeaux pris de toutes parts. Autant d'écrivains associés, autant de systèmes différents»²⁴. L'*Encyclopédie*, dans l'ensemble textuel qu'elle forme, est vraiment apparue pour de nombreux contemporains de Diderot comme une illisible Babel...

On rejoint par ce nouveau biais la question, formulée dans le contexte d'une approche critique moderne, de la possibilité de lire le monument en fonction de l'ambition qui a motivé sa lente et progressive édification. Nous aurons à comprendre à ce propos ce que peut nous suggérer, en fait de méthodologie d'analyse, l'idée soutenue par Diderot que les disparates mêmes des styles discursifs témoignent des conditions particulières d'exercice des différents savoirs. Mais avant cela, j'aimerais insister sur le fait que, malgré la bigarrure textuelle, la communication entre les

²³ Pour une fois, l'article ENCYCLOPÉDIE n'apporte guère de correctif à cette position. On n'y relève qu'une défense de la diversité évoquée en général: «L'effet de la diversité, outre qu'il est inévitable, ne me paraît point ici déplaisant. Chaque travailleur, chaque science, chaque art, chaque article, chaque sujet a sa langue et son style» (extr. § 163; V: 647c). Et les remarques que Diderot développe alors sur le style d'une *Encyclopédie* sont plus prescriptives que descriptives.

²⁴ Abbé IRAILH, «Les encyclopédistes et les anti-encyclopédistes», dans *Querelles littéraires*, t. IV. Amsterdam, 1763, pp. 118-153; passage cité: p. 153. De tels jugements, au demeurant, n'apparaissent pas seulement chez les détracteurs de l'œuvre (v. p. ex. la correspondance de Voltaire avec D'Alembert).

lacunes ou erreurs qui affectent souvent un tel fonctionnement à l'intérieur des dix-sept in-folio; elle a pour principale fin d'en faire apercevoir la logique générale.

Paramètres formels du texte encyclopédique. – Les intitulés, qui sont, comme dans tous les dictionnaires du temps, typographiquement mis en valeur (alinéa, majuscules), constituent le plus évident point de repère: c'est eux qui, dans la continuité des colonnes imprimées, scandent visuellement le découpage en articles. Les mots vedettes sont surtout des noms communs ou des noms propres de lieu³⁰, parfois des adjectifs et, beaucoup plus rarement, des verbes; ils peuvent être composés³¹, complétés³² ou complexes³³. À l'intitulé s'adjoint souvent, mais pas systématiquement, une indication grammaticale qui, comme dans les dictionnaires de langue, énonce sa nature («s.f.»; «v. act.»; etc.). Le mot vedette renvoie donc, explicitement, à la fois à une unité lexicale en langue et à un objet de connaissance.

Ce second aspect est, lui, clairement mis en valeur par une mention qui complète la tête de l'article et que nous appellerons le *désignant encyclopédique*. D'Alembert a expliqué sa fonction: «On a placé pour l'ordinaire après le mot qui fait le sujet de l'article, le nom de la science dont cet article fait partie; il ne faut plus que voir dans le système figuré quel rang cette science y occupe, pour connaître la place que l'article doit avoir dans l'Encyclopédie»³⁴. C'est ainsi qu'on trouve: «CONCERT, s. m. (*Musique.*)» ou «DIAGRAMME, s. m. en *Géométrie.*»³⁵.

Un petit nombre d'entrées ont un statut particulier que signale le traitement de leur désignant encyclopédique: celles qui forment ce qu'on peut nommer les *articles de tête* (D'Alembert parle d'*articles généraux de sciences*)³⁶. Leur intitulé correspond aux connaissances mentionnées dans le système figuré, partant aux désignants encyclopédiques habituels; c'est pourquoi le désignant de ces articles-là décrit le "chemin" qui définit le «rang», dans l'ordre encyclopédique, des connaissances qu'ils présentent. Ainsi trouve-t-on: «BALISTIQUE, *Ord. encyclop. Entendement, Raison, Philosophie ou Science. Science de la nature. Mathématiques. Mathématiques mixtes. Mécanique. Dynamique. Dynamique proprement dite. Balistique.*». Nous parlerons dans ce cas de *désignants développés*.

³⁰ L'*Encyclopédie* exclut, on le sait, les noms de personnes. Certaines notices biographiques, cependant, interviennent dans des articles géographiques consacrés à la ville d'origine de la personne (c'est ainsi qu'un paragraphe est réservé à Lully dans l'article FLORENCE); on trouve également les biographies des principaux philosophes dans les articles traitant de leurs systèmes (v. p. ex. tout le début de l'entrée LÉIBNITZIANISME ou PHILOSOPHIE DE LÉIBNITZ); les articles du chevalier de Jaucourt sur les différentes écoles de peinture se présentent comme une succession interminable de petites notices biographiques; etc.

³¹ P. ex.: «COMÉDIE BALLET» ou «CANAL ARTIFICIEL».

³² P. ex.: «LÉGumineuse, Plante», ou «MAGELLAN, *Détroit de.*».

³³ P. ex.: «CARLSTADT, ou CARLOWITZ»; v. aussi le second article mentionné n. 30.

³⁴ I: xviii; DP, 70.

³⁵ L'italique est la forme typographique commune des désignants, qui ne figurent pas nécessairement entre parenthèses. Sans doute pour éviter des redites, la pratique consistait souvent en effet à souligner le nom de science lorsqu'il figurait dans le cours de la première phrase de l'article (p. ex.: «CHAIR s'emploie aussi, en Théologie, en parlant...», III:11b); il arrive par conséquent que le désignant se trouve très éloigné du mot vedette (p. ex.: «ATTRACTION, s. f. *attractio* ou *tractio*, composé de *ad* et de *traho*, je tire; signifie, en Mécanique, l'action...», I:846a). Mes références aux articles adoptent sur ce point les conventions suivantes: 1. suppression de l'indication grammaticale; 2. rapprochement du désignant encyclopédique; 3. respect scrupuleux de sa forme. Ainsi l'article précédent sera libellé comme suit: ATTRACTION, en Mécanique.

³⁶ I:xviii; DP, 71.

Par le biais de son désignant, chaque entrée, dispersée alphabétiquement, se trouve donc située dans l'ensemble encyclopédique des connaissances et se voit ainsi participer, abstraitement, à différents réseaux de relations: avec les autres entrées particulières dont elle partage le même désignant; avec les entrées qui relèvent du savoir qui englobe, dans le système figuré, le savoir auquel elle appartient (pour autant qu'il en comprenne, évidemment); inversement, avec les articles qui relèvent du ou des savoirs compris sous celui auquel elle appartient; enfin avec les articles liés aux savoirs que le système fait apparaître comme voisins ou apparentés. Mais cette participation à l'ensemble encyclopédique reste abstraite dans la mesure où elle résulte d'une projection théorique du système figuré des connaissances sur le corpus complet des articles. Même si le fonctionnement des désignants comme renvois à l'arbre demeure ainsi purement virtuel, il n'en reste pas moins que leur présence à la suite des intitulés incite le lecteur à se souvenir que tous les articles sont à envisager comme des fragments qui s'inscrivent dans un système de connaissance, qui relèvent de réseaux de relations à explorer.

C'est aussi pourquoi, à côté de l'indice général que constitue le désignant, le texte encyclopédique explicite des pistes particulières pour tisser des liens effectifs entre les articles.

Avant de parler des renvois, qui à ce propos viennent tout de suite à l'esprit, il convient de mentionner d'abord la fonction «encyclopédique» possible des voisinages textuels dans des suites d'articles de même intitulé. La combinaison du mot vedette avec divers désignants peut en effet devenir le vecteur d'une réflexion sur les liaisons entre connaissances, dans la mesure où la succession des articles est à lire comme un ordonnancement. Dans l'article *ENCYCLOPÉDIE*, Diderot expliqué au long ce niveau de lecture sous le titre de «quatrième ordre» encyclopédique, «celui qui distribue, convenablement plusieurs articles différents compris sous une même dénomination». Il précise en général: «Il paraît ici nécessaire de s'assujettir à la génération des idées, à l'analogie des matières, à leur enchaînement naturel, de passer du simple au figuré, etc.»³⁷. Cette dépendance d'entrées successives à un premier article est d'ailleurs marquée typographiquement: l'intitulé de celui-ci est composé en grandes capitales, les autres en petites capitales. On trouve ainsi, par exemple, *ANALOGIE (Logique & Gramm.)*, suivi d'*ANALOGIE, en Mathématique* et d'*ANALOGIE en Médecine*. Cet usage, répandu dans les dictionnaires de langue de l'époque pour distinguer de la principale les acceptions dérivées d'un mot, prend dans l'*Encyclopédie* valeur d'un signal: suivant la logique textuelle conçue par les éditeurs, un lecteur qui se trouve devant un intitulé en petites capitales se devrait de considérer, du point de vue des relations entre les savoirs, la série complète dans laquelle il s'inscrit³⁸. Cette partie de l'ordre encyclopédique relève de la seule responsabilité des éditeurs regroupant les articles spécialisés de leurs collaborateurs.

Ce n'est pas le cas des renvois, qui peuvent aussi bien être le fait des uns ou des autres. Le jeu des renvois, on le sait, a été théorisé par Diderot dans un passage souvent commenté de l'article *ENCYCLOPÉDIE*³⁹. Les distinctions fonctionnelles qu'il propose laissent bien apercevoir la complexité avec laquelle des réseaux de liaisons de natures diverses sont censés pouvoir se former à l'intérieur du corpus encyclopédique. Un renvoi ne servira pas seulement à marquer les liens internes à une série d'articles appartenant à un même savoir ou à indiquer les proximités avec

³⁷ V. §§ 75-76; V:641d-642a.

³⁸ C'est la raison pour laquelle, contrairement à l'usage le plus répandu, nous avons tenu à distinguer les deux types d'intitulés dans nos références. Cependant, pour des raisons d'unité typographique nous avons adopté la convention suivante: les articles principaux sont signalés par leur seule initiale en grande capitale (ainsi distinguera-t-on *ANALOGIE (Logique & Gramm.)* d'*ANALOGIE, en Mathématique*).

³⁹ V:642c-643c, §§ 83-98.

sorte d'habit d'Arlequin! C'est pourquoi une seconde description s'impose, qui repère cette fois dans la texture effective les multiples traces des "ratés" de la machinerie. Je n'insisterai pas sur ce point dans un chapitre général, tant les difficultés évoquées vont constituer le "pain quotidien" de notre recherche, aux deux niveaux de la constitution du corpus et des analyses d'articles. Il s'agit simplement d'énumérer ici des types de problèmes, envisagés surtout du point de vue formel⁴⁹. Après le portrait idéal, voici l'esquisse d'un portrait charge.

Des dysfonctionnements du texte encyclopédique. — Les intitulés eux-mêmes ne prêtent guère le flanc à de nombreux problèmes; tout au plus une variante orthographique peut-elle occasionner des doublons (p. ex. PÉAN et PEAN). C'est leur concordance avec la façon dont sont formulés les renvois qui entraîne le plus de difficultés: ceux-ci, en effet, sont souvent loin de désigner une entrée exactement repérable. L'orthographe n'est pas seule en cause ici, mais aussi les dénominations mêmes, parfois imprécises (p. ex. PYTHAGORIENS pour PYTHAGORISME). À cela s'ajoute le fait que les renvois ne mentionnent que rarement le désignant de l'article visé, ce qui, dans certains cas, peut occasionner des hésitations⁵⁰. Mais ces difficultés de repérage ne sont rien au regard de celles affectant la corrélation des contenus, qui sont si fréquentes une fois le rapprochement des articles opéré... On trouve enfin des renvois, relativement nombreux, qui ne conduisent à rien et trahissent ainsi des lacunes dans la texture encyclopédique.

Le fonctionnement des désignants encyclopédiques donne lieu à de fréquentes incohérences. Les désignants développés, apposés aux articles principaux et retraçant l'ordre encyclopédique qui définit leur place dans le système des connaissances, présentent toutes sortes d'écarts par rapport au tableau du volume 1: tantôt ils dessinent des chemins différents (l'article MUSIQUE en fournira un exemple très significatif); tantôt ils valorisent des articles dont la dénomination ne figure pas dans l'arbre des connaissances (p. ex. ACIDE, ANALYSE, ANIMAL, COQUILLE, HORLOGERIE ou TOLÉRANCE); inversement de nombreuses «connaissances» du tableau n'ont pas droit, dans l'article qui leur correspond, à un tel désignant développé (p. ex. ACOUSTIQUE, ARCHITECTURE, DRAPERIE, PATHOLOGIE...); bien pis, il en est qui n'ont aucun article qui leur réponde (p. ex. la géologie, l'orthopédie ou l'uranographie). Les désignants simples offrent également de nombreux cas de dysfonctionnements, sur deux niveaux. Par rapport à l'arbre des connaissances, d'abord: il est en particulier des désignants fréquemment utilisés, comme *Lutherie* ou *Mythologie*, qui ne trouvent aucun équivalent dans le tableau. Mais surtout, on relève une multitude de formulations différentes des désignants, qui indique que leur emploi n'a pas fait l'objet d'un contrôle éditorial d'ensemble: les variations concernant leur éventuelle abréviation ne prêtent guère à conséquence⁵¹, mais il en est d'autres qui présentent des découpages variables d'un domaine de connaissance⁵², d'autres encore qui traitent comme désignant encyclopédique ce qui n'est plus qu'une

⁴⁹ Une série d'exemples, commentés en détail, sera en outre proposée dans le chapitre 3 consacré à la constitution du corpus.

⁵⁰ V. pour plus de détail l'Annexe n° 3, «Les renvois: de quelques difficultés formelles».

⁵¹ On trouve, p. ex., aussi bien *Litt.*, *Littér.* que *Littérature*. R. N. SCHWAB et W. E. REX, dans leur *Inventory of Diderot's Encyclopédie* dont nous reparlerons (St. V. n° 80, 83, 85, 91-93, Oxford, 1971-1972), ont choisi de s'en tenir à une abréviation par matière. En revanche, je l'ai déjà mentionné, j'ai opté dans le présent travail pour un respect scrupuleux de toutes les variantes: c'est qu'elles peuvent constituer, dans certains cas, des indices pertinents pour l'attribution d'articles anonymes.

⁵² Ainsi repère-t-on aussi bien le désignant générique *Commerce* que des désignants plus précis comme *Commerce de mer*, *Commerce des Indes*, *Commerce de raisins*, etc. — sans que leur distribution respective ne réponde à une différence régulière de généralité dans les articles concernés. Le corpus musical, qui contient

rubrique lexicale (ex.: «PAROLI, FAIRE PAROLI; (*jeu de Pharaon*)») ou ce qui est déjà une micro-définition (ex.: «RÉODER (*Mesure de liqueur*)»). Enfin, et c'est sans doute l'incohérence la plus massive sur ce point, il est un nombre important d'articles que n'accompagne aucun désignant⁵³.

Les entrées de même dénomination forment des séries dont on se demande souvent en quoi elles peuvent receler une réflexion encyclopédique sur l'ordre des connaissances. Il apparaît d'abord que le critère qui commande la distinction d'une entrée initiale libellée en grandes capitales et censée commander les suivantes est la plupart du temps purement orthographique, c'est-à-dire sans prise en compte de considérations sémantiques⁵⁴. D'autre part, l'ordre adopté dans les longues séries correspond souvent à l'ordre alphabétique des désignants⁵⁵...

Marques d'auteurs et indications de sources, enfin, ne sont de loin pas dispensées systématiquement. De nombreux articles restent ainsi non seulement anonymes mais dans un statut discursif neutre qui les distingue des autres sans qu'on puisse apercevoir dans cette distinction un usage concerté. (Sur le problème de l'absence des signatures et les questions d'attribution dans l'*Encyclopédie*, v. l'Annexe n° 1.)

Une grande partie des dysfonctionnements formels ici énumérés trouvent leur source – c'est une des leçons de notre travail – dans le mode de confection de l'*Encyclopédie*, dans l'histoire de sa fabrication. Sont principalement impliqués: l'importance (toujours sous-estimée à ce jour) de la première phase de réalisation qu'a représentée la traduction de la *Cyclopædia* de Chambers; la parution progressive des premiers volumes, année après année; la modification de l'équipe des collaborateurs en cours de production.

Le texte de l'*Encyclopédie* a donc un statut biface. D'une part, on l'a vu d'abord, il offre un accès à la "machinerie" encyclopédique et, partant, il s'ouvre à une certaine liberté du lecteur: liberté d'appréciation vis-à-vis du travail éditorial réalisé; appel, par conséquent, à essayer d'autres mises en relation, à se faire machiniste à son tour. Mais d'autre part, on vient de le voir, il représente le résultat d'une première mise en œuvre de cette "machinerie" et, à ce titre, il constitue un tissu très imparfait au regard du tramage idéal qu'elle permettait de rêver. De fait, dès que le lecteur s'engage dans le dédale des articles, il se voit sans cesse confronté aux difficultés que nous avons évoquées, qui paraissent sinon empêcher, du moins obscurcir une lecture qui voudrait tenir compte de l'ambition encyclopédique affichée par les éditeurs. La question serait

de nombreuses variables de ce type, nous permettra d'en soupçonner l'origine principale.

⁵³ Les éditeurs avaient certes prévenu la difficulté en déclarant: «S'il arrive que le nom de la science soit amis dans l'article, la lecture suffira pour connaître à quelle science il se rapporte; et quand nous aurions, par exemple, oublié d'avertir que le mot Bombe appartient à l'art militaire, et le nom d'une ville ou d'un pays à la géographie, nous comptons assez sur l'intelligence de nos lecteurs pour espérer qu'ils ne seraient pas choqués d'une pareille omission» («Disc. prél.», lxxviii; DP 70). De fait, le rattachement des entrées concernées à leur «science», dans la plupart des cas, ne pose pas de grands problèmes; c'est l'ampleur de ces «omissions» qui est généralement problématique parce qu'elle tend à distinguer, sans raison visible, deux types d'articles.

⁵⁴ De sorte qu'on chercherait en vain ce qui relie les articles suivants: SOL (*Architect.*), SOL ou SOU (*Monnaie*), SOL D'OR (*Monnaie*), SOL (*Musique*), SOL, *terme de Blason*. On trouve toutefois des contre-exemples comme cette série: LANGUE (*Anatom.*), LANGUE (*Sémiotique*), première série, médicale; puis LANGUE (*Gramm.*), qui, lui, commande des articles plus détaillés tels que LANGUE ANGLAISE (*Gramm.*), LANGUE FRANÇOISE (*Gramm.*), etc.

⁵⁵ V. cette série: EXPRESSION (*Algèbre*); puis successivement EXPRESSION (*Belles-Lettres*), (*Opéra*), (*Peinture*), (*Pharm. Chimie*).

celle-ci: dans quelle mesure peut-on prendre au sérieux un texte qui semble ne pas faire ses preuves?

Diderot, dans l'article ENCYCLOPÉDIE, avance une réflexion essentielle au sujet de la lisibilité d'une œuvre dont l'écart paraît si grand entre la contexture conçue et la texture effective, – une réflexion qui articule cette lisibilité à une double temporalité: de la connaissance et de sa communication.

3. Fabrique

Au moment où l'éditeur, dans cet article, dresse une sorte de bilan intermédiaire de l'expérience encyclopédique, il paraît très significatif que l'image du *labyrinthe*, d'abord rencontrée dans les textes préliminaires et alors reliée à la complexité de l'objet visé par l'*Encyclopédie*, prenne soudain une nouvelle valeur, directement rattachée cette fois au travail même de réalisation. À propos des renvois, notamment, dont il vient de développer la théorie, Diderot s'interroge:

«Mais comment un éditeur vérifiera-t-il jamais ces renvois s'il n'a pas tout son manuscrit sous les yeux? Cette condition me paraît d'une telle importance que je prononcerais de celui qui fait imprimer la première feuille d'une *Encyclopédie*, sans avoir prélu vingt fois sa copie, qu'il ne sent pas l'étendue de sa fonction; qu'il est indigne de diriger une si haute entreprise; ou qu'enchaîné, comme nous l'avons été, par des événements qu'on ne peut prévoir, il s'est trouvé inopinément engagé dans ce labyrinthe, et contraint par honneur d'en sortir le moins mal qu'il pourrait.»

(§ 99; V:643c / DPV, VII, 228)

Les imperfections de l'*Encyclopédie* en train d'être éditée sont ici reconduites à des causes contingentes et donc indépendantes des conditions pour ainsi dire théoriques de tout chantier encyclopédique. Ainsi l'exercice en cours permet-il à l'éditeur, en quelque sorte négativement, de projeter un modèle de réalisation. Et par contrecoup, «*en détaillant ainsi comment une véritable Encyclopédie doit être faite*, avoue-t-il un peu plus bas, *nous établissons des règles bien sévères pour examiner et juger celle que nous publions*» (§102; 643d). Mais Diderot – et c'est ce qui fait l'extraordinaire intérêt de l'article – n'en reste pas à cette opposition de l'idéal et du contingent qui sert d'excuse aux défauts avérés et avoués de l'œuvre produite.

D'entrée de jeu, l'éditeur avait inscrit sa réflexion dans une tension qui disait et problématisait à la fois l'historicité particulière du projet:

«une *Encyclopédie*, ainsi qu'un vocabulaire, doit être commencée, continuée et finie dans un certain intervalle de temps [...] Si l'on employait à un dictionnaire universel et raisonné les longues années que l'étendue de son objet semble exiger, il arriverait par les révolutions, qui ne sont guère moins rapides dans les sciences, et surtout dans les arts, que dans les langues, que ce dictionnaire serait celui d'un siècle passé, de même qu'un vocabulaire qui s'exécuterait lentement ne pourrait être que celui d'un règne qui ne serait plus.»

(§ 20, extr.; V:636bc / DPV, VII, 182)

L'extension de l'objet appelle une durée d'exécution importante; mais sa temporalité propre détermine une durée limitée d'utilité. La tension entre ces deux durées rend

pensable un ouvrage dont l'imperfection vaudrait comme le signe de sa réussite momentanée.

L'œuvre produite échappe dès lors aux critères classiques de jugement des œuvres, auxquels d'ailleurs Diderot se conforme au moment où il évoque les «*règles bien sévères*». Une remarque de l'abbé Iraitlh, dans un chapitre de ses *Querelles littéraires* qui retrace les polémiques suscitées par l'*Encyclopédie*⁵⁶, peut servir de révélateur :

«Le dictionnaire [encyclopédique], embrassant moins d'objets, eût été susceptible de perfection; au lieu que, malgré le nombre choisi de ses coopérateurs, il ne peut être considéré que comme un ouvrage incomplet.»

Jugement paradoxal, qui paraît impliquer l'idée que l'ambition encyclopédique d'«embrasser» la totalité des connaissances de son temps entraîne avec elle une nécessaire incomplétude: tout se passe, à suivre Iraitlh, comme si la perfection d'une telle œuvre n'apparaissait possible que moyennant la limitation même du projet. L'extension des matières visées et la recherche de leurs interconnexions, les moyens mis en œuvre pour atteindre cette fin, ont donné lieu à un ouvrage qui paraît lacunaire, éclaté même. Cependant la «perfection» qu'Iraitlh lui oppose s'inscrit dans un cadre réflexif qui n'est précisément plus adapté à une forme produite dans la temporalité d'exécution définie par Diderot. L'abbé précise en effet, peu après, que «l'accord des parties d'un tout fait sa perfection». Voilà bien le point d'achoppement. On comprend que le critique eût préféré une incomplétude volontaire, c'est-à-dire un traitement encyclopédique appliqué à un champ de connaissance restreint («embrasser moins d'objets») parce qu'une telle réduction lui paraissait une condition nécessaire à la maîtrise du projet, partant à l'obtention d'une perfection au sens d'un fini exactement représentatif; Iraitlh privilégie une représentativité régionale contre une exhaustivité qui accepte de passer par une représentation imparfaite⁵⁷.

En revanche, suivant la réflexion de Diderot, le «tout» visé par les encyclopédistes – l'ensemble des connaissances humaines *actuelles* au projet⁵⁸ – est en effet reconnu

⁵⁶ Chapitre déjà exploité plus haut (v. note 24); passage cité ici: pp. 152-153.

⁵⁷ On est en droit de se demander, dans cette perspective, si le projet de l'*Encyclopédie Méthodique* – que Panckoucke présente comme un perfectionnement de l'*Encyclopédie*, et qui repose précisément sur la confection indépendante de toute une série d'Encyclopédies partielles – ne correspond pas, en fait, à une redéfinition du projet diderotien selon cette perspective classique: il s'agirait d'assurer d'abord la perfection des parties dans le droit fil des conseils d'Iraitlh; l'idéal encyclopédique d'embrasser l'ensemble des connaissances n'est pas pour autant abandonné, mais se trouve alors redéfini comme simple addition de parties réalisées indépendamment. S'il est vrai que la *Méthodique*, comme l'a fort bien montré R. DARTON en étudiant les membres de l'équipe rédactionnelle réunie par Panckoucke (*L'Aventure de l'Encyclopédie*, trad. fr. Paris, 1982, partic. pp. 321-337), est une Encyclopédie de spécialistes et de professionnels, et participe par ce biais à «l'apparition de la notion moderne de disciplines autonomes» (p. 336), il n'est pas sûr que, dans son projet même, elle soit l'expression de ce mouvement historique: il se pourrait bien que – loin de faire signe, du côté d'un encyclopédisme moderne – elle marquât, dans la conception fractionnée qui a fasciné son premier maître d'œuvre, une régression en deçà de ce que la pratique diderotienne de l'encyclopédisme avait rendu pensable! (V. cependant J. EHRARD, 1991b).

⁵⁸ Précisons d'emblée le sens exact qu'il s'agit de donner à cette *actualité* – qui n'exclut pas la prise en compte par l'*Encyclopédie* de certains savoirs traditionnels, pour autant qu'elle les convoque comme des

et accepté comme un domaine non totalement maîtrisable et en pleine évolution: «l'accord des parties» (comme dit l'abbé) n'est pas préjugé, même si la carte initiale du domaine, l'arbre des connaissances, pouvait le laisser croire. Cet accord fait sans doute encore figure d'idéal mais il s'inscrit dans une temporalité dont le rapport avec la durée propre de l'*Encyclopédie* en train de se réaliser est loin d'aller de soi. C'est ce que montre un autre passage clé de l'article. Au moment de dresser un bilan de sa présentation détaillée des opérations qu'implique la confection d'une *Encyclopédie*, Diderot repense son travail en cours (et l'image du labyrinthe qui lui est maintenant attachée) en le confrontant précisément à la longue durée que paraît impliquer le projet:

(En reprenant un peu plus haut; je souligne): «Nous croyons sentir tous les avantages d'une entreprise telle que celle dont nous nous occupons. Nous croyons n'avoir eu que trop d'occasions de connaître combien il était difficile de sortir avec quelque succès d'une première tentative, et combien les talents d'un seul homme, quel qu'il fût, étaient au-dessous de ce projet. Nous avons là-dessus, longtemps avant que d'avoir commencé, une partie des lumières et toute la défiance qu'une longue méditation pouvait inspirer. L'expérience n'a point affaibli ces dispositions. Nous avons vu, à mesure que nous travaillions, la matière s'étendre, la nomenclature s'obscurcir, des substances ramenées sous une multitude de noms différents, les instruments, les machines et les manœuvres se multiplier sans mesure, et les détours nombreux d'un labyrinthe inextricable se compliquer de plus en plus. [...] Nous avons vu qu'il n'y avait qu'un travail de plusieurs siècles qui pût introduire entre tant de matériaux rassemblés, la forme véritable qui leur convenait; donner à chaque partie son étendue; réduire chaque article à une juste longueur; supprimer ce qu'il y a de mauvais; suppléer ce qui manque de bon, et finir un ouvrage qui remplit le dessein qu'on avait formé quand on l'entreprit. Mais nous avons vu que de toutes les difficultés, une des plus considérables, c'était de le produire une fois, quelqu'un informe qu'il fût, et qu'on ne nous ravirait pas l'honneur d'avoir surmonté cet obstacle. Nous avons vu que l'*Encyclopédie* ne pouvait être que la tentative d'un siècle philosophe; que ce siècle était arrivé [...]».

(§ 106, extr.; V:644b / DPV, VII, 231-232)

On voit que Diderot, dans ce passage, paraît toujours supposer une forme résultante idéale possible («la forme véritable qui leur convenait», «juste longueur...»); mais il la projette si loin dans le futur qu'elle n'a pas d'autre statut que celui du «dessein» initial: l'une et l'autre sont relégués dans une sorte de ciel, qui procure certes une motivation générale et une promesse de sens, mais qui ne dicte aucune prescription au niveau de la pratique effective et quotidienne de réalisation de l'œuvre⁵⁹. Il paraît clair ici que pour Diderot le «labyrinthe» forme la condition nécessaire du «travail» de la création encyclopédique dès lors qu'elle est comprise comme «première tentative». Il n'est plus question de contingences externes qui éloignent d'un idéal, pas question non

références toujours valides. De fait, ce que l'œuvre représente, ce sont les discours de savoir qui lui sont contemporains; or ces pratiques discursives multiples pouvaient déterminer chacune de façon très variable, et même parfois conflictuelle entre elles, l'actualité de tel ou tel élément de connaissance.

⁵⁹ Il suffit d'ailleurs de confronter ces lignes avec l'extrait du § 20 cité plus haut (p. 42) pour comprendre ce qui ferait l'inanité, aux yeux de Diderot, d'une entreprise qui prétendrait s'inscrire dans une temporalité pour ainsi dire millénariste postulant «plusieurs siècles» de labeur pour atteindre enfin la «forme véritable» ou «l'accord des parties»!

plus de découpages mesurés qui prétendraient assurer une représentation partielle de cet idéal. L'éditeur affronte les conditions réelles d'un «*ouvrage*» pensé dans sa situation historique de *production*.

«...le produire une fois, *quelqu'informe qu'il fût*»: Diderot ne vise pas plus, mais là est sa grandeur! L'*Encyclopédie* produite assume ses imperfections et se donne à lire hors de, ou mieux *en dépit de* toute "théologie" classique (la quête de la «*forme véritable*» — qui détermine toujours le langage critique dominant de l'époque et dont Diderot lui-même dépend, surtout lorsqu'il parle de l'*Encyclopédie* projetée) parce que son éditeur, son maître-artisan, parvient à procurer une analyse *temporelle* (au double sens du terme!) de la condition d'existence de ce qu'il crée. C'est surtout en ce sens, à mes yeux, que l'*Encyclopédie* appartient à ce «*siècle philosophe*» que Diderot revendique.

Lire l'*Encyclopédie*, dès lors, n'apparaît plus comme une démarche qui peut sembler paralysée entre l'idée d'une machinerie idéale et la confrontation continue à ses innombrables ratés. Diderot nous indique que ce qui fait sens, c'est l'inscription de l'œuvre dans la *complexité ouverte* que constituent les savoirs et leurs formulations discursives de son temps. On voit bien, d'ailleurs, que les lacunes de l'œuvre réalisée, les contradictions qu'elle recèle, les questions qu'elle provoque peuvent en dire plus que ne le ferait un ouvrage "parfait" qui, par une systématisation unifiante, prétendrait donner l'image d'un savoir achevé et maîtrisé de part en part.

Il reste à préciser ce qu'implique, théoriquement puis méthodologiquement, cette idée centrale que les imperfections de l'*Encyclopédie* sont lisibles, c'est-à-dire signifiantes, non par opposition à ses réussites ponctuelles mais au même niveau et au même titre qu'elles.

Un grand nombre des dysfonctionnements de l'œuvre, dans les désignants, dans les renvois... proviennent, immédiatement ou médiatement, de problèmes de classification et de mise en rapport des connaissances: ils valent, pour une lecture critique, comme autant d'indices des difficultés rencontrées par les encyclopédistes tout au long de la réalisation des volumes chaque fois qu'il s'agissait de se référer aux frontières entre les domaines de connaissance. D'ailleurs, si le découpage et l'organisation des connaissances sont loin de se présenter, dans les dix-sept in-folio d'articles, sous l'apparence bien ordonnée et dominée que suggère le Système figuré initial, c'est bien le signe qu'ils ne se sont pas contentés d'appliquer une doctrine mais qu'ils ont affronté la question des relations entre les savoirs dans toute sa complexité, au risque de se perdre parfois.

En généralisant de telles remarques, je soutiendrai l'idée que l'*Encyclopédie*, parce qu'elle a accepté d'être la mise en jeu provisoire, imparfaite, mais *aussi actuelle que possible* des rapports entre les connaissances de son temps rend précisément lisible ce présent de la connaissance — les configurations complexes, multiformes, parfois problématiques, parfois très clairement articulées, que forme ce qui se donne comme savoir dans ses années de parution —, une *actualité* dans laquelle elle intervient directement par ce qu'elle contient de plus inventif. Elle est œuvre des Lumières par

ce rapport – «sagittal», selon la belle expression de Foucault⁶⁰ – qu'elle institue consciemment à son présent.

Le principe d'une telle perspective de lecture obéit, dans le droit fil de la leçon de Diderot, à ce qu'on pourrait appeler une "sécularisation" de la double empreinte! Pour le lecteur moderne, le seul «univers» dont parle l'*Encyclopédie* est celui des connaissances telles qu'elles sont constituées au milieu du XVIII^e siècle. Elle représente comme une «empreinte» des configurations que nous avons évoquées par le fait même qu'elle porte trace d'une *expérience* d'intelligibilité et de communication des relations qui constituent cet univers et qui en font la complexité, autrement dit parce que ses réussites partielles autant que ses défauts ou ses banalités, parce que ses lacunes ou ses redoublements autant que ses frayages les plus audacieux, représentent à leur tour l'«empreinte» de cette autre réalité qu'a été l'*expérience* en question, l'aventure même de sa mise en œuvre. Pour transposer la comparaison à notre propre démarche, disons que l'«univers intelligible» dont parlait Diderot, nous le considérons, dans la perspective de lecture ici définie, comme le référent ultime (ou «univers réel», si l'on veut) que nos investigations permettent d'atteindre; et que l'«univers réel» que l'éditeur évoquait se ramène pour nous à cette expérience d'intelligibilité réalisée à même l'entreprise encyclopédique.

Qu'il ne faille pas considérer l'*Encyclopédie* par rapport à son seul projet mais dans le foisonnement et les imperfections de sa réalisation, on comprend maintenant sans doute mieux pourquoi cette injonction de la critique récente⁶¹ rencontre notre pleine adhésion. On comprend aussi pourquoi nous précisons que, pour être fidèle au principe de l'exigence ainsi exprimée, ce foisonnement et ces imperfections ne doivent pas être pensés comme des défauts qui obscurcissent l'ambition initiale mais comme des marques qui révèlent la complexité inhérente au projet qui se déploie, comme des traits positifs parlant de l'expérience originale qu'a été cette «première tentative».

En résumé, dans la perspective dont je viens d'esquisser la théorie, fonctionnements et dysfonctionnement du texte encyclopédique doivent devenir lisibles au même niveau comme autant de signes des configurations épistémographiques particulières de son temps.

Ce réquisit théorique suppose une démarche méthodologique particulière. La leçon de la réflexion de Diderot sur l'actualité de son œuvre porte ses fruits à ce niveau aussi. Si le débat stérile opposant projet idéal et réalisation manquée doit être dépassé par la prise en compte des conditions spécifiques de cette première mise en œuvre, cela implique aussi que toute analyse précise de l'*Encyclopédie* ou de l'un ou l'autre de ses secteurs suppose à son tour la prise en compte des conditions de sa production: autrement dit la reconstitution de la fabrique même du texte à lire.

Nous l'avons dit, dans une certaine mesure le texte encyclopédique affiche les opérations de sa fabrication. Mais – et c'est ici l'un des effets les plus généraux des dysfonctionnements évoqués –, ces marques textuelles ne sont de loin pas systématiques et, lorsqu'elles sont dispensées, elles peuvent être imprécises, voire erronées.

⁶⁰ Michel FOUCAULT, «Un cours inédit» [sur *Was ist Aufklärung?* de Kant], *Magazine littéraire*, mai 1984, p. 36 (repris dans *Dits et écrits 1955-1988*, éd. D. Defert et F. Ewald, Paris, 1994, vol. 4, p. 681).

⁶¹ Voir en particulier Jean EHRARD (1991a).

C'est pourquoi l'érudition me paraît toujours requise lors de l'analyse des articles. À travers elle, il s'agit très exactement de mettre en perspective les "gestes" proprement encyclopédiques – les opérations de découpage, d'articulation, de confrontation critique des connaissances et de leurs discours – que les articles donnent à lire. Car si ces "gestes" sont assez aisément repérables, ils ne sont pas interprétables aussi facilement: comprendre le travail même des encyclopédistes suppose de pouvoir distinguer là où ils recopient, là où ils agencent des morceaux compilés, là où ils ajoutent ou corrigent, là où ils rédigent à proprement parler; or, on vient de le dire, les articles de l'*Encyclopédie* sont loin de rendre toujours lisibles ces différences...

De là, une série de difficultés de lecture que l'on peut précisément relier à l'histoire particulière de la confection de l'œuvre. Je mentionnerai ici les principales.

Un premier ordre de difficultés vient du fait que le projet initial de l'*Encyclopédie*, avant que Diderot n'en devienne l'éditeur, se limitait à une traduction de la *Cyclopædia* de Chambers (complétée de quelques autres dictionnaires de même provenance). On l'a dit, l'importance de cette première étape est encore souvent sous-estimée: il apparaît clairement que l'ensemble du corpus encyclopédique anglais a été effectivement traduit entre 1745 et 1748 et qu'il a été ventilé par matières pour servir de base aux différents collaborateurs français. Ainsi n'est-il pas rare que des articles signés ne soient que du Chambers traduit. En fait, on trouve tous les cas de figure possibles: reprise sans modification, avec retouches ponctuelles, avec paragraphes ajoutés, etc. – sous une variété de formes de présentation (avec ou sans indication de la source, avec ou sans signature, dans le cours ou à la fin de l'article) qui ne reflètent pas nécessairement le travail effectif accompli sur la traduction anglaise. Or, nos analyses en fourniront de nombreuses démonstrations, il apparaît que l'on comprend souvent mieux ce qui est en jeu dans les articles lorsqu'on parvient à reconstituer, par confrontation à l'article anglais, les moments où l'encyclopédiste français s'est détaché de sa base.

Une autre série de difficultés du même ordre provient du fait que l'*Encyclopédie*, de façon plus générale, reposait pour une grande part sur la compilation, le recopiage pur et simple de sources qui, on l'a dit, ne sont pas nécessairement mentionnées. L'usage massif de la compilation caractérisait quasi génériquement au XVIII^e siècle le type d'œuvre dont l'*Encyclopédie* relevait: il y a là un implicite que notre conception moderne de la propriété intellectuelle tend à nous masquer. Il est pourtant déterminant pour toute procédure interprétative. Une phrase donnée d'un article ne peut pas être comprise de la même manière selon qu'elle participe d'un discours frayant ses propres voies ou qu'elle s'inscrit dans un collage de discours rapportés.

Un deuxième ordre de difficulté consiste à faire le départ entre un effet de sens intentionnel et un effet de sens involontaire, c'est-à-dire résultant d'une mise en commun non contrôlée du matériel textuel – phénomène assez fréquent étant données les conditions de fabrication de l'œuvre. Cette difficulté est d'abord liée à l'existence de deux niveaux de composition de l'*Encyclopédie*, celui des collaborations spécialisées puis celui des éditeurs qui réunissent et agencent les articles reçus; le fait d'une part que les auteurs ne connaissaient pas l'ensemble où s'insérerait leur contribution, le fait d'autre part que les éditeurs ont eu à traiter une masse d'articles considérable suffiraient déjà à expliquer la présence d'un certain hasard dans le jeu des relations encyclopédiques. Mais l'étalement de la réalisation dans le temps – avec tous les aléas que cela impliquait au niveau d'une équipe rédactionnelle (certains collaborateurs, qui

rédigeaient au fur et à mesure, sont morts en cours de route ou ont interrompu leur participation; ils ont été parfois remplacés, mais le nouvel encyclopédiste a retravaillé sa partie à neuf; etc.); avec le fait par conséquent que les premiers tomes parus se référaient à des volumes d'articles non encore réalisés et dont le profil s'est trouvé modifié – en un mot ce caractère de *work in progress* ajoute encore aux effets de sens imprévisibles. On a bien compris par tous les développements de ce chapitre que la distinction ici introduite entre effets de sens intentionnels et effets de sens involontaires n'implique en rien que ceux-ci soient à considérer comme sans pertinence et que seuls compteraient les premiers, ceux qu'un encyclopédiste a agencé en toute connaissance. Il n'en reste pas moins que les deux types d'effets relèvent de modes d'interprétation différents: dans un cas, on considère l'*Encyclopédie* comme une sorte de texte témoin, de symptôme; dans l'autre, comme une forme d'expression procédant de stratégies concertées.

Au regard de ces difficultés de lecture, les seules règles générales qui puissent être formulées me paraissent être des règles de prudence, des règles négatives en quelque sorte; l'analyse érudite *cas par cas* est toujours requise dans l'*Encyclopédie*. On énoncera, par exemple, qu'il ne faut pas se fier aux signatures – qui, quand il y en a, semblent à première vue autoriser l'attribution de tout l'article à son signataire – car l'enquête minutieuse révèle parfois que tel renvoi d'un article signé est le fait des éditeurs et non du collaborateur, ou que le texte effectivement rédigé par le signataire ne constitue qu'une partie de l'article signé... En donnant accès à l'étagement complexe des niveaux et des moments de confection de l'*Encyclopédie*, l'érudition permet une évaluation différenciée des effets de sens de l'œuvre.

Au total – et je rapproche ici tous les éléments de réflexion accumulés dans le chapitre –, je dirais que l'analyse des articles de l'*Encyclopédie* me paraît exiger deux modes d'approche du texte qu'il s'agit de combiner: l'un qui en rend compte tel qu'il s'offre au lecteur que l'*Encyclopédie* postule; l'autre qui considère le texte comme le résultat de tout un processus de fabrication. 1). Le premier obéit à cette sorte de plan d'immanence que constitue la systématique du texte encyclopédique. L'analyse consistera alors à faire jouer toutes les ressources de la forme éditoriale, en particulier à suivre les renvois d'un article à l'autre; elle exploite aussi, plus largement, toutes les mises en relations internes qu'autorise la forme Dictionnaire de l'*Encyclopédie*. Ainsi conduite, elle débouche souvent, je l'ai indiqué, sur des points d'interrogation: tel renvoi se réfère à un article inexistant ou conduit à un texte contradictoire; des ruptures de ton apparaissent d'un paragraphe à l'autre qui ne semblent répondre à aucune stratégie définie; etc. 2). Le second mode d'approche procède d'une reconstitution de type érudit: il s'agit de remonter à la fabrique de l'œuvre, envisageable sur deux niveaux: celui de l'article d'abord (repérage des sources compilées, mise en évidence des diverses procédures de résumé, de montage d'extraits, etc.); celui de l'œuvre entière, ensuite (en particulier par la différenciation des strates successives de sa composition). Ces deux types d'analyse engagent chaque fois dans de tortueuses pérégrinations, l'un dans le labyrinthe du texte encyclopédique, l'autre dans ses multiples substrats. Ce qui ne va pas, d'ailleurs, sans poser un évident problème pour la présentation de ces analyses!...

La combinaison des deux me paraît profitable dans la mesure où la radiographie érudite permet souvent d'apercevoir l'origine des problèmes de lecture survenus dans l'analyse immanente (une origine qui, cependant, reste souvent hypothétique). Entendons-nous bien: je ne considère pas que l'érudition résout par là les questions que soulève le texte de l'*Encyclopédie*: elle les met en perspective, simplement. Ce qui présente trois avantages. Le premier est d'éviter des interprétations erronées (qui surviennent très facilement dès qu'on accorde, de façon optimiste dirais-je, trop d'importance à la seule "fonction auteur"). Le deuxième est plus positif: en repérant, dans les processus de composition de l'œuvre, là où il y a eu dérapage, dysfonctionnement, multiplication incontrôlée d'interventions, etc. on repère aussi une répartition différenciée de l'effort encyclopédique, des questions surinvesties, des zones floues, des secteurs négligés, bref, tout un "paysage" de la pensée encyclopédique en acte. Enfin, la prise en compte de la fabrique de l'œuvre permet aussi d'apercevoir que les différents intervenants n'ont pas appliqué, dans leurs contributions respectives, les mêmes procédures de composition, qu'ils n'ont pas obéi au même modèle de l'article encyclopédique, partant qu'ils ne se référaient pas à la même représentation implicite de ce que devait proposer l'*Encyclopédie* à ses lecteurs; on peut caractériser dès lors ce qu'on peut appeler différents *styles* de l'écriture encyclopédique, au niveau de cette unité d'intervention que constitue l'article.

On voit que la méthodologie qui a été mise au point pour les analyses de ce travail garde l'idée, impliquée dans la conception même du texte, d'une participation du lecteur, c'est-à-dire l'idée qu'une lecture véritable de l'*Encyclopédie* suppose la conscience des opérations de sa fabrication, – mais que cette méthodologie la déplace sur le plan du texte effectif. Dès lors, l'érudition ne constituera pas un simple préalable à la lecture; mais elle ne formera pas pour autant une fin en soi: elle sera, simplement mais exactement, l'un des acteurs du procès interprétatif.

Il reste à déduire de toute la réflexion précédente quel type de résultats peut prétendre viser la démarche de lecture que nous défendons. Pour ce dernier volet du chapitre, une fois encore, les textes auto-réflexifs des éditeurs nous offriront une médiation utile pour régler la formulation de nos propres procédures réflexives appliquées à leur œuvre⁶².

⁶² Une précision n'est sans doute pas superflue concernant cette pratique de "calquer" apparent de notre discours critique sur le (méta-)discours de l'œuvre même. Je n'y vois aucune nécessité qui relèverait d'une mystérieuse captation requise pour devenir le desservant fidèle ou l'interprète autorisé d'une textualité comme divinisée dans sa radicale particularité. Mais je prétends cependant y recourir autrement que comme une élégante manipulation produisant l'illusion d'un commentaire adéquat. Si je crois y reconnaître une garantie possible pour construire un discours critique adapté aux spécificités de l'œuvre – ou mieux encore: propre à mettre en lumière ces spécificités –, je ne la mets pas en jeu (du moins je m'y efforce) sans chercher à faire apparaître le plus rigoureusement qu'il m'est possible les opérations réflexives par lesquelles passe l'emprunt, sans chercher par conséquent à exhiber la validité théorique que je leur prête.

4. Topographie

À suivre l'une des images conquérantes des éditeurs, l'ensemble des connaissances humaines formerait comme un immense territoire dont l'*Encyclopédie* offre une représentation. Prise au mot, l'image incite à rendre compte du travail des encyclopédistes comme celui de géographes de la pensée. L'idée directrice qui commandera toutes nos analyses consistera, suivant cette métaphorique affectionnée aussi bien par Diderot que par D'Alembert, à lire les articles de l'*Encyclopédie* comme des «cartes».

Avant d'envisager ce que désigne une telle décision interprétative, il n'est peut-être pas inutile de préciser ce que pouvait recouvrir, en 1750, le rapprochement entre l'entreprise encyclopédique et la cartographie.

«Mappemondes» et «cartes particulières». – Jacques Proust, dans un article suggestif sur le Système des connaissances, a rappelé fort opportunément que la cartographie du XVIII^e siècle restait un art approximatif et que, par conséquent, les cartes auxquelles les éditeurs pouvaient se référer procédaient encore, pour l'essentiel, d'«informations glanées dans une abondante littérature, confrontées chaque fois qu'il était possible avec les observations des astronomes»: loin de nos exigences modernes, les cartes d'alors se présentaient essentiellement comme des «surface[s] plane[s], donnant avec assez de précision la position de chaque objet, représenté par un signe, relativement aux deux axes perpendiculaires définissant latitude et longitude. [...] Ici et là de grandes plages blanches correspondant aux parties inexplorées du globe. Les fonds sous-marins ne sont pas représentés, les reliefs le sont sommairement et symboliquement»⁶³.

Les articles du *Dictionnaire raisonné*, toutefois, ne relèvent pas du niveau de généralité qui est celui de la «mappemonde» encyclopédique; ils répondent à un autre ordre d'opérations et de difficultés: selon les propos mêmes des éditeurs, ils sont à considérer comme autant de «cartes particulières de royaumes, de provinces, de contrées»⁶⁴. Robert de Vaugondy précise, dans son article GÉOGRAPHIE (*Ordre encycl. [...]*), que ceux qui «se destinent à prendre connaissance d'une partie d'un royaume ou d'une province [...] doivent être regardés comme des auteurs originaux; pour lors [ils] sont appelés chorographes, ou topographes et ingénieurs, selon la différente étendue de pays qu'ils comprennent dans leurs travaux» (VII:613a); il les oppose aux «géographes» proprement dits, qui combinent et discutent les matériaux rapportés dans les cartes particulières, – comme on peut opposer les collaborateurs de l'*Encyclopédie* à ses éditeurs, qui ont mis en commun les articles.

L'*Encyclopédie* réalisée peut être ainsi conçue comme une collection de «cartes particulières». De ce point de vue, une coïncidence frappe l'attention: les années où le projet encyclopédique s'est formé puis s'est réalisé sont exactement celles qui ont vu l'émergence et le lancement du grand projet cartographique de César François Cassini de Thury [Cassini III]: l'établissement de la «Carte générale et particulière de la France», commandée en 1747 par Louis XV, et qui a impliqué un important travail collectif de relevés régionaux⁶⁵. Ce rapprochement suggère que

⁶³ J. PROUST, 1988: 119-120 (art. mentionné ci-dessus, note 4).

⁶⁴ ENCYCLOPÉDIE § 74, cité ci-dessus p. 31; v. aussi la citation du «Discours préliminaire» p. 27.

⁶⁵ Quelques rappels. Dès 1688, Colbert avait confié à l'Académie des sciences la mission de constituer le «canevas géométrique» du Royaume (établissement de points fixes permettant le positionnement relatif des objets dont une carte rend compte); le travail traîna. Dans les années 1730, le corps des Ponts et Chaussées (créé en 1716 pour s'occuper de la construction et de l'entretien des voies de communication dans le Royaume) s'impatienta: «le relevé précis du territoire [était] en effet indispensable pour pouvoir projeter des équipements de grande ampleur», rappelle Antoine PICON («Cartographie et aménagement du territoire. Les

l'encyclopédiste, métaphoriquement, conjugue les deux figures nouvelles du *topographe* et de l'*ingénieur*: d'une part, engagé dans l'exploration d'une portion du «monde intelligible» et du «monde visible» (pour reprendre les expressions de Diderot), il a charge de faire le relevé de ce territoire particulier du savoir qui lui est assigné, de déterminer des points fixes, d'en situer les objets divers, de mesurer ses reliefs et de signaler ses accidents, bref, de rendre compte des zones connues – mais aussi, dans le même temps, de circonscrire celles qui restent à défricher; c'est pourquoi d'autre part il se présente encore, à travers ce relevé, comme l'artisan possible d'une conquête raisonnée des terres: ses articles peuvent dessiner le tracé de nouvelles routes, indiquer où lancer des ponts et creuser des canaux. Relier ce qui est isolé, esquisser des réseaux de liaisons, bref projeter une sorte d'aménagement du territoire de la connaissance – telle est bien la mission que les éditeurs de l'*Encyclopédie* avaient conçue et déléguée en partie à leurs collaborateurs.

S'il est vrai que le métalangage figuré des éditeurs renvoie à des opérations intellectuelles et rédactionnelles qui sont au cœur de l'entreprise encyclopédique – et l'intérêt d'une métaphore élaborée par un écrivain n'est-il pas de renvoyer à une opérativité qui a partie liée avec son écriture... –, il peut être fructueux de tenter une analyse et une interprétation de l'*Encyclopédie* qui s'en inspirent. Mais que recouvre au juste le projet de lire un article comme une carte?

De façon générale, si le propre des articles encyclopédiques est de rendre compte d'une topographie des savoirs – ce qu'on a appelé un paysage mental –, il s'agira avant tout d'être attentif à ce qui y désigne d'une part les articulations internes à un champ de connaissance et d'autre part des connexions entre les connaissances: repérer comment, à l'intérieur d'un savoir, il donne à lire les configurations d'objets et de concepts définissant l'espace particulier de ce savoir et les modes de "déplacement" qu'il rend possible; mais repérer aussi là où l'encyclopédiste a reconnu une frontière ou une zone de recoupement avec un savoir connexe, là où il a envisagé des notions qui créent des liens, ou des oppositions qui creusent des écarts, entre son domaine et des champs voisins.

Une distinction doit toutefois être introduite. On a souligné que tous les articles de l'œuvre ne se situaient pas au niveau des exigences proprement encyclopédiques définies par les éditeurs. Si certains des collaborateurs de Diderot ont véritablement assumé et thématiqué le sens topographique de leur travail, de nombreux autres articles ne laissent en rien reconnaître une prise en compte manifeste de cette dimension. Il n'empêche que ces textes-là sont également lisibles selon la perspective indiquée ici, mais à un titre particulier: en tant que témoins pour ainsi dire involontaires. On peut

cartes des élèves des Ponts et Chaussées à la fin du XVIII^e siècle», dans *L'Œil du cartographe*, éd. C. Bousquet-Bressolier, [Actes de Colloque], Paris, CTHS, 1995, pp. 107-125 [ici: pp. 107-108]). D'autre part, Cassini, académicien des sciences depuis 1735, impressionne Louis XV par la carte géométrique détaillée de la Flandre qu'il lève, aidé de plusieurs ingénieurs géographes, lors de la campagne de Fontenoy; en 1747, le roi lui confie la mission de dresser de telles cartes pour tout le territoire français. La difficulté étant de passer d'un canevas géométrique général à une cartographie de détail, le projet académique initié par Colbert connaît un nouveau départ: Cassini introduit la rigueur de la triangulation dans le positionnement des points fixes, qu'il fait localiser avec précision. Ce travail d'envergure, qui rencontra de multiples difficultés, ne s'achèvera qu'en 1815. Mais cette carte, dite «de Cassini», servit de modèle à toutes les cartes nationales des différents États européens. (V. Monique PELLETIER, *La Carte de Cassini. L'extraordinaire aventure de la carte de France*, Paris, Presses de l'École nationale des Ponts et Chaussées, 1990.)

en effet très bien déchiffrer en eux des configurations particulières de notions et d'objets, des articulations entre connaissances – qui apparaissent cependant plus subies que pensées par l'auteur ou le compilateur, dans la mesure où il n'a pas situé son propos à ce niveau-là. Cartographe malgré lui, il donne à lire des déterminations que des encyclopédistes plus ambitieux peuvent chercher à dépasser. En ce sens, la lecture topographique des articles de l'*Encyclopédie* se présente comme une perspective qui permet d'éviter le partage, dommageable à sa compréhension, entre les "grands" articles et le "tout-venant" de l'œuvre.

Une autre disparate est encore à envisager. Les éditeurs ont insisté sur la liberté qu'ils laissaient à leurs collaborateurs. Pour reprendre l'une des images par lesquelles ils ont filé la métaphore cartographique, on dira que chacun des encyclopédistes a pu appliquer son propre système de «*projection*» pour représenter le domaine qui lui était imparti. Dans la mesure où les recoupements ne sont pas rares, l'*Encyclopédie* propose souvent plusieurs «*cartes particulières*» différentes pour une même région de la connaissance⁶⁶. L'interprétation des données impliquera par conséquent, de façon générale, la reconstitution de ce qui se laisse reconnaître de commun derrière les différences personnelles; elle conduira aussi, par contre-coup, à caractériser des modes d'appréhension distincts d'une même topographie, des stratégies variables pour en prendre la mesure; ce qui permettra par conséquent d'apercevoir quelle latitude une configuration donnée laissait pour l'élaboration de systèmes de pensée particuliers. On peut aussi imaginer – car les configurations dont nous parlons sont historiques – que deux encyclopédistes, parce qu'ils ne s'appuient pas sur les mêmes références, ne rendent pas lisibles le même état d'un champ de savoir. Bref, l'aspect polyphonique de l'*Encyclopédie* engage l'analyse à démêler tout le jeu qu'il peut y avoir entre un donné, qui évolue, et des pensées qui s'élaborent à partir de lui.

En bref, le point de vue que j'entends privilégier sur les textes encyclopédiques implique essentiellement un déplacement d'attention: il ne s'agira pas de s'attacher seulement au *sens* des articles mais de repérer dans le même temps quelles sont les conditions qui en ont déterminé l'orientation. L'idée est qu'à une époque donnée, ce qui est pensable ne se présente pas dans un espace neutre et indistinct; que le site où la pensée et son expression *ont lieu* oriente le pensable et limite ses possibles selon des configurations reconstituables. On reconnaîtra sans doute dans cette affirmation générale l'une des leçons méthodologiques les plus fortes que Michel Foucault avait formulées dans *Les Mots et les Choses*. Il est évident, en effet, que l'*épistémè* classique qu'il a mise à jour représente l'une de ces déterminations dont nous parlons; mais ce n'est sans doute pas la seule. Il conviendra en outre de tenir compte de ce que Catherine Kintzler, par parallélisme, a nommé une *esthémè*: les conditions de possibilité intellectuelles qui soutiennent une production et une pensée esthétiques, en particulier l'élaboration d'une poétique⁶⁷. Toutefois, l'archéologie de la pensée menée par ces deux philosophes vise

⁶⁶ Ce caractère induit une procédure d'approche qui ne privilégiera pas le seul découpage par auteur: il s'agira plutôt de réunir des dossiers d'articles autour d'un "accident" particulier du terrain étudié: un objet-carrefour qui a focalisé plusieurs interventions, une notion exposée qui a été repérée dans les relevés de plusieurs domaines.

⁶⁷ Référence d'autant plus importante que l'élaboration de ce concept est menée à partir de l'étude de l'opéra

un niveau dont notre démarche topographique apercevra souvent l'importance, comme en sous-main, mais qu'elle n'institue pas comme son objet propre. Ces socles profonds désignent des conditions générales à toute une époque dont la reconstruction tend à gommer (ou à réduire à de simples effets de surface) les ambiguïtés ou les flous conceptuels, les évolutions ponctuelles, les facteurs de concurrence et les crispations polémiques qu'ils peuvent provoquer, les rémanences plus ou moins contrôlées d'anciens systèmes de représentation, bref la complexité effective qu'avait à affronter n'importe quel penseur intervenant dans le champ des discours de savoir⁶⁸. La volonté d'étudier ici ce que j'ai appelé l'*épistémographie* d'une œuvre, de procurer des analyses où l'élaboration d'une réflexion dans des discours particuliers sera observée de façon très détaillée, situe au contraire la visée à ce niveau-là de complexité, où interfèrent des déterminations épistémologiques profondes et des facteurs relevant d'autres niveaux de contingences, dont nous aurons à reconnaître les spécificités et à départager les conditionnements pour ce qui concerne la pensée des Lumières. Le jeu de telles interférences produit, à une époque donnée, des disparités discursives où le savoir se trouve comme diffracté.

Au-dessus des épures philosophiques qui rendent compte de l'empiricité des conditions intellectuelles profondes déterminant tel «âge» de la pensée, la démarche topographique que j'entends mettre en œuvre vise donc une historicité plus mélangée. Celle, précisément, où s'est déployée l'entreprise encyclopédique, celle où elle a pris la figure multiforme que son texte donne à lire, celle, surtout, où – selon la leçon de Diderot – son caractère d'œuvre particulière et imparfaite prend un sens, mieux encore: désigne le sens même du projet encyclopédique.

classique français, considéré comme un cas particulier et exemplaire. V. Catherine KINTZLER, *Poétique de l'opéra français, de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, partic. pp. 27-31 et les Conclusions de l'ouvrage.

⁶⁸ Il est symptomatique que C. Kintzler ait privilégié les textes les plus solides d'un point de vue conceptuel (Mably, Cahusac), au détriment d'écrits que sa perspective théorique rigoureuse lui fait considérer «d'un niveau plus faible» (v. *op. cit.* p. 280; Saint-Evremond fait par exemple les frais de ce partage, alors qu'une perspective plus attentive à la discursivité et à ses ressources permettrait de mettre en valeur chez cet ennemi apparent de l'opéra une démarche de pensée non pas plus faible mais plus souple...). N'est-il pas symptomatique, également, que M. Foucault n'ait pas consacré d'analyse spécifique à l'*Encyclopédie* dans *Les Mots et les choses*. On trouve certes, p. 100 et p. 217, des aperçus (au demeurant fort éclairants) sur les conditions de possibilité des projets encyclopédiques à l'âge classique; mais la réalisation particulière de l'*Encyclopédie*, dans sa réalité textuelle foisonnante et disparate, se situe sur un plan que le philosophe archéologue ne se préoccupe pas d'analyser.

CHAPITRE 2

LA MUSIQUE ET LA PARTITION DES SAVOIRS

«L'Art ou la science de la Musique généralement parlant, s'appelait par les anciens Philosophes Encyclopédie, voulant faire comprendre qu'elle renfermait en elle, une connaissance universelle de toutes les Sciences», rappelait un historien de la musique, au début du XVIII^e siècle¹.

Longtemps, musique et encyclopédie ont entretenu des relations privilégiées. Certes, on sait tout ce qui sépare l'*Encyclopédie* des Lumières de l'*enkuklios paidèia* grecque ou de l'*Encyclopédie* renaissante; le savoir musical, d'autre part, est bien sûr très loin de se déterminer comme la *mousikê* antique ou comme le modèle même de la tempérance chère à Pontus de Tyard (qui lui faisait précisément considérer la musique «comme image de toute l'*Encyclopédie*»²). Toutefois, nous verrons (en particulier dans la partie conclusive de notre travail) qu'il n'est pas sans intérêt de raviver l'histoire de cette ancienne complicité, aussi bien parce qu'un encyclopédiste comme Rousseau s'interroge sur son sens que par le fait, plus généralement, que certaines ambiguïtés qui problématisent la place de la musique dans le système encyclopédique trouvent un éclairage intéressant sous les lueurs crépusculaires d'une telle histoire.

C'est qu'en effet si la musique n'a plus vocation, dans l'*Encyclopédie*, de circonvenir tous les savoirs, elle est loin d'y trouver un rang parfaitement déterminé, des limites exactement circonscrites. Toute notre enquête consistera d'ailleurs à analyser de manière détaillée comment se présentent, dans l'ensemble foisonnant des articles, les frontières floues ou mobiles entre la musique et les autres savoirs – avant de nous demander ce que marque historiquement une telle configuration.

Dans le présent chapitre d'exposition générale, nous nous contenterons de donner une première idée de ce territoire ambigu en considérant ce qu'en révèlent les seules pièces préliminaires de l'*Encyclopédie* et la confrontation de ce qui y thématise la question de la définition relative des savoirs à ce qui, dans l'œuvre, est censé faire écho à ces données initiales (articles de tête et désignants encyclopédiques).

1. Un dysfonctionnement révélateur

Le désignant de MUSIQUE signale l'un de ces «articles généraux des sciences» dont parle D'Alembert dans le «Discours préliminaire». Il est du type que nous avons nommé *développé*, c'est-à-dire qu'il retrace le chemin d'accès qui, de l'entendement et de sa division primitive en facultés, et à travers les divers embranchements de l'arbre encyclopédique des savoirs, mène à la discipline nommée par l'intitulé; ce désignant est donc censé effectuer le trajet virtuellement inscrit dans le «Système figuré», qui sert

¹ Jacques BONNET, *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, 1715, chapitre III, p. 77.

² PONTUS DE TYARD, *Solitaire Second* (1555), éd. Cathy M. Yandell, Genève, 1980, p. 71.

à définir (au sens latin) le domaine de la musique, à le situer par rapport à l'ensemble des connaissances humaines. Le voici :

«MUSIQUE (*Ordre encycl. entendem. raison, Phil. ou science de la nature, Mathématique, Math. mixtes, Musique.*)»

(X:898a)

Or, ce chemin, si on le suit dans le «Système figuré» du volume I, ne mène pas à la musique!

Parcourons-en d'abord rapidement toutes les étapes (l'analyse des enjeux que comportent les choix que le désignant opère aux différents embranchements du «Système» viendra dans un second temps). On sait que les encyclopédistes, suivant Bacon, ont divisé l'entendement en trois facultés maîtresses, la mémoire, la raison et l'imagination; le désignant sélectionne la deuxième. Le domaine de connaissance qui lui correspond est celui, central et dominant, de la «Philosophie» (au sens large de l'ensemble des savoirs raisonnés). Ce domaine, qui comprend en outre la «Métaphysique générale, ou ontologie [...]» et la «Science de Dieu», connaît surtout deux grandes subdivisions, la «Science de l'homme»³ et la «Science de la nature». Cette dernière est donnée comme pertinente pour conduire à la musique – seconde bifurcation-clé, après le choix de la «Philosophie». La «Science de la nature» comprend à son tour deux grands volets: les mathématiques⁴ d'une part, dont relèverait la musique; la «Physique particulière» de l'autre (comprenant zoologie, médecine, botanique, chimie, etc.). Les mathématiques, elles, se distinguent en mathématiques «pures» et en mathématiques «mixtes»; celles-ci sont du côté de la physique⁵. C'est à l'intérieur de ces mathématiques mixtes que le désignant de l'article inscrit la musique. Mais dans le «Système» du volume I, les mathématiques mixtes se subdivisent en six disciplines parmi lesquelles elle ne figure pas: mécanique; astronomie géométrique; optique; acoustique; pneumatique; art de conjecturer. C'est visiblement l'*Acoustique* qui occupe ici la place que le parcours tracé au début de l'article du volume X assigne à la *Musique*.

La musique n'est pas pour autant absente du «Système figuré» liminaire. Le cheminement qui y conduit est cependant tout autre puisque l'écart remonte au premier

³ Qui recouvre essentiellement la Logique (incluant Grammaire et Rhétorique) et la Morale (incluant la «Science des loix ou Jurisprudence»).

⁴ Le «Système figuré» adopte le pluriel.

⁵ Diderot: «Les mathématiques mixtes ont autant de divisions et de sous-divisions, qu'il y a d'êtres réels dans lesquels la quantité peut être considérée. La quantité considérée dans les corps en tant que mobiles, ou tendant à se mouvoir, est l'objet de la Mécanique. [...] La quantité considérée dans les mouvements des corps célestes donne l'Astronomie géométrique» etc. («Explication détaillée...», I:xlx b; DPV, V, 113-114; DP, 164).

Les mathématiques mixtes (D'Alembert dit aussi «sciences physico-mathématiques») sont donc à entendre comme de la physique théorique. Voir Michel PATY, «Rapport des mathématiques et de la physique chez D'Alembert», *Dix-huitième Siècle* n°16, 1984, pp. 69-79, partic. p. 73. C'est un article important pour comprendre la position épistémologique du philosophe (v. pp. 77-78).

embranchement: elle se trouve rangée dans le champ de l'imagination. Cette dernière faculté recouvre la moins développée des trois grandes parties du tableau, qui est placée sous le titre général de «*Poésie*», englobant tout «*ce qui est Fiction*»⁶. La musique se trouve à côté de la peinture, de la sculpture, de l'architecture civile et de la gravure. Elle est la seule de ces disciplines à être subdivisée à son tour: en théorique et pratique d'une part; et en instrumentale et vocale de l'autre.

Pour comprendre l'enjeu que recèle l'existence de deux placements concurrents à l'intérieur du système encyclopédique des connaissances, il est nécessaire d'explicitier ce que signifie en général l'assignation d'une connaissance donnée à un endroit précis du tableau. Le cas de l'architecture apporte à ce propos de précieuses indications.

L'Architecture et la logique du Système figuré. – Entre le «Système figuré» que Diderot avait publié en annexe au *Prospectus* de l'*Encyclopédie* (nov. 1750) et celui qui orne le premier volume de l'œuvre, on sait que les éditeurs ont opéré quelques changements (cf. DPV, V, pp. 121 et 123). La place de l'architecture, notamment, semble leur avoir posé un problème. Le tableau du *Prospectus* contient une indication très significative à ce propos. L'«Architecture civile» figure dans le champ de la «Morale particulière»⁷, mais une note précise: «*On peut renvoyer, si l'on veut, ces parties [8] à la branche des Mathématiques qui traite de leurs principes*»; la note enjoint encore le lecteur à se référer au «Système raisonné», c'est-à-dire à l'explication discursive du tableau intitulée, dans le *Prospectus*, «Système des connaissances humaines»⁹. La place donnée à l'architecture s'y trouve justifiée en ces termes: «*La jurisprudence naturelle est la science des devoirs de l'homme seul, dont un des principaux est de se conserver; d'où naît l'architecture civile, qui n'était dans son origine que l'art de se garantir des injures des éléments*»¹⁰. Il est encore particulièrement important de signaler que si le «Système figuré» de l'*Encyclopédie* a effectivement déplacé les «Architectures» «militaire» et «navale» ainsi que la «Tactique» dans le champ des «Mathématiques»¹¹, l'«Architecture civile», elle, est passée du côté de l'«Imagination» et figure, on l'a déjà mentionné, à côté des autres beaux-arts.

⁶ I:1; DPV, V, 117; DP 167.

⁷ Donc dans l'embranchement de la «Science de l'homme» plutôt que dans celui de la «Science de la nature». Plus précisément elle correspond à la subdivision de la «Science des loix...» dite «Naturelle», alors qu'on trouve, parallèlement, l'«Architecture navale» sous la subdivision «Economique», et l'«Architecture militaire» dépendant, avec la «Tactique» et la «Pyrotechnie», de l'«Art militaire» – qui correspond à son tour à la subdivision «Politique».

⁸ La note concerne également l'«Art militaire».

⁹ Qui deviendra, à la suite du «Discours préliminaire» du volume I, l'«Explication détaillée du système des connaissances humaines».

¹⁰ DPV, V, 111; Lew. II, 305. Une note, équivalente à celle du tableau mais plus développée précise à nouveau: «*On ne peut nier que les architectures civile et navale, l'art militaire, etc., ne soient ici placés à leur origine; mais rien n'empêche le lecteur de renvoyer ces parties à la branche des mathématiques qui traite de leurs principes, s'il le juge à propos*».

¹¹ La première et la dernière figurent comme prolongement de la «Géométrie élémentaire», dans les «Mathématiques pures»; la deuxième, avec la «Navigation» et à côté de l'«Hydraulique», sous l'«Hydrodynamique», l'une des subdivisions de la «Mécanique», première branche des «Mathématiques mixtes». Notons encore, pour être complet, que la «Pyrotechnie» est quant à elle rattachée à la «Chimie» dans l'embranchement de la «Physique particulière». L'ensemble de ces «arts» se trouve donc déplacé de la «Science de l'homme» à la «Science de la nature», sans sortir de la juridiction de la «Philosophie».

Ces déplacements et les justifications qu'en donnent les éditeurs permettent de comprendre le sens général du «Système»: la localisation de l'architecture dans l'un ou l'autre des secteurs du tableau a varié selon qu'ils ont privilégié l'*origine* de cette «connaissance», la nature de ses *principes* ou encore le champ disciplinaire dans lequel elle trouvait (ou revendiquait) sa *valeur* (les beaux-arts). Autrement dit, la concurrence entre les différentes places essayées ne marque pas des alternatives aux choix exclusifs les uns des autres mais une *façon différente de définir ce qui constitue prioritairement telle pratique en connaissance*. Le cas de l'architecture révèle au moins trois critères d'ordre différent: la genèse d'une «connaissance»; ce qui lui donne une consistance théorique; la finalité à laquelle elle prétend (qui correspond d'ailleurs ici à une inscription dans un corps de disciplines qui est aussi bien sociologique et institutionnelle qu'intellectuelle)¹².

Le conflit entre le désignant encyclopédique de l'article MUSIQUE et le placement de cette «connaissance» dans l'arbre des savoirs doit sans doute être lu selon la même logique. Si le désignant a privilégié l'inscription dans les mathématiques mixtes, on peut légitimement penser que l'accent a été alors placé sur les *principes* d'une connaissance de la musique, sur ce qui est susceptible de la fonder comme un savoir raisonné: il lui assigne un lieu théorique clairement déterminé comme scientifique, par le patronage mathématique et physique (nous verrons qu'une telle inscription correspond tout à fait à la façon dont les théories musicales du temps, celle de Rameau en premier, cherchent leur fondement). Inversement, en situant la musique dans le champ d'exercice de l'«Imagination», le «Système figuré» a privilégié la définition de la musique comme un art de création; en mettant ainsi l'accent sur le faire créateur, le centre de gravité d'une réflexion sur cette «connaissance» se voit complètement déplacé vers une *poétique*. On pourrait aussi concevoir, toujours suivant l'exemple de l'architecture, une localisation de la musique selon son «origine» (telle qu'on la trouve d'ailleurs évoquée, nous le verrons, dans certains articles de l'*Encyclopédie*) et la rattacher alors à un art de communiquer; mais rien, dans le tableau, ne semble permettre un tel rapprochement¹³.

De notre point de vue de modernes, on pourrait encore se demander s'il n'était pas envisageable de mettre en valeur l'histoire de la musique dans le premier volet du tableau, où domine la «Mémoire»; on peut même prétendre qu'elle se trouve sous-entendue, avec l'histoire de toutes les autres connaissances, dans le champ de l'«*Histoire civile ancienne et moderne*» puisque, selon le commentaire de Diderot, celle-ci comprend l'«*Histoire Littéraire*» ou «*Histoire des Savants*»¹⁴. Mais il n'est pas innocent que cet embranchement du «Système» n'ait pas donné lieu à de quelconques spécialisations de cet ordre. En fait, l'histoire de la musique, pas plus que

¹² Le fait que la version définitive a abandonné un placement selon une perspective génétique peut sans doute être relié au fait qu'entre-temps D'Alembert avait nettement différencié, dans son «Discours préliminaire», l'ordre encyclopédique de l'ordre généalogique.

¹³ L'«Art de communiquer», troisième branche de la «Logique», y trouve une définition essentiellement discursive puisqu'il se subdivise en «Science de l'instrument du discours» (ou «Grammaire») et «Science des qualités du discours». Notons cependant que la première subdivision de la grammaire, celle des «Signes», fait une place au «Geste» (qui recouvre à la fois «Pantomime» et «Déclamation»).

¹⁴ «Explication détaillée...», I:xlviij a; DPV, V, 106; DP 156.

l'histoire de la médecine ou que celle du droit par exemple, n'y ont de places possibles. Dans ce premier volet du tableau, l'«histoire naturelle» est en position dominante – ce qui montre bien que l'«histoire» dont il s'agit se définit comme une recension des faits en général, non nécessairement marqués temporellement; et que, partant, cette «histoire» ne répond pas à une visée cognitive qui considère la dimension temporelle des faits humains comme leur étant constitutive (ce que nous nommons aujourd'hui l'historicité)¹⁵. L'histoire, au temps des Lumières, ne peut pas constituer le centre de gravité d'un savoir sur la musique (comme elle l'a été pour la musicologie – née au XIX^e siècle, rappelons-le)¹⁶. Ce qui ne signifie pas pour autant, bien entendu et comme nous le verrons, que des considérations historiques n'interviennent pas dans les articles musicaux!

L'ensemble de ces remarques tend à montrer que les deux choix effectivement en concurrence dans l'*Encyclopédie* à propos de la musique renvoient à tout autre chose qu'à une simple hésitation par rapport à un savoir constitué. Ce qui est en jeu, c'est le lieu même où pouvait se chercher une intelligibilité du musical.

Précisons les termes du problème.

– L'accent placé sur l'acoustique définit un lieu théorique: un *champ épistémique* où il s'agit de construire un savoir sur la musique. Ce qui frappe dans cette première détermination, c'est que l'intelligibilité des faits musicaux, d'une pratique humaine, soit située du côté d'une science de la nature. On notera aussi que l'hésitation terminologique entre «musique» et «acoustique» (désignant encyclopédique vs Système figuré) marque le fait que le terme de «musique» peut aussi bien désigner le domaine d'objets qui est à penser (l'ensemble des faits musicaux, de ce que produit l'art musical – on parlera aussi, alors, de *champ empirique*) que le *champ épistémique* où cette intelligibilité est à construire¹⁷.

– Lorsque, dans le Système figuré, «Musique» apparaît aux côtés des autres beaux-arts dans le volet de l'imagination, ses subdivisions indiquent bien que le terme recouvre les deux *champs* en question: la pratique musicale (vocale et instrumentale), domaine *empirique*, et la théorie de cet art, domaine *épistémique*. Le doublet «musique pratique» / «musique théorique» suggère cette fois une articulation du savoir musical

¹⁵ Voir à ce propos quelques remarques éclairantes de S. AUROUX dans «D'Alembert et la philosophie du langage», *D'Alembert savant et philosophe* [Actes de Colloque], Paris, 1989, p. 217, dont nous nous inspirons directement ici.

¹⁶ C'est ce que montre, comme malgré lui, le travail documentairement très riche de Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Liège / Genève, 1993); la seule hétérogénéité du corpus réuni illustre que l'histoire, à cette époque, ne formait pas une démarche de savoir constituée mais entraînait, comme une sorte de fonction discursive servant des fins très diverses, dans une multiplicité de démarches réflexives différentes (v. notre compte rendu dans la *Revue de synthèse*, 4^e série, n° 1, janv.-mars 1997, pp. 154-156).

¹⁷ Je m'inspire ici de notions mises au point par Sylvain AUROUX dans sa *Sémiotique des encyclopédistes* (Paris, 1979, notamment p. 167 et pp. 241-245), qui distingue en effet clairement les champs empiriques d'objets des domaines théoriques où s'élaborent un savoir de ces objets. J'ai toutefois préféré parler de «*champ épistémique*» plutôt que de «*champ épistémologique*», en donnant au premier adjectif un sens général de «relatif au savoir» ou «à un savoir», et réservant au second le sens plus précis de «comportant une réflexion sur le savoir (ou un savoir) et ses conditions».

à son objet en terme de *théorisation interne*: le savoir théorique n'est plus ici que l'une des parties constitutives de ce qui se nomme «Musique» en général. Mais du coup, le Système figuré paraît désigner un nouveau champ d'objet, de niveau supérieur pour ainsi dire; l'art musical, comme incluant pratique et théorisation (qui marcheraient de pair en s'épaulant l'une l'autre), constitue – dans ce tout complexe – un nouvel objet à penser: un type de «connaissance» spécifique relevant des beaux-arts, et qui serait à prendre en considération comme tel.

Ainsi, le problème des lieux où l'*Encyclopédie* situe une intelligibilité possible de la musique se présenterait de la façon suivante: soit la théorisation de la musique n'est qu'une dimension d'un art créateur qui est à penser *dans* la totalité de son faire (englobant ce qu'on pourrait appeler "le faire théorique"); soit la théorie de la musique est à fonder *en dehors* de l'art et de sa régulation interne, du côté d'une scientificité qui trouve ses repères dans le champ épistémique des «mathématiques mixtes». Derrière ces deux "topologies" concurrentes, se trouvent notamment en opposition deux définitions possibles des rapports entre art et science.

Cette première formulation du problème ne fait qu'interpréter un *indice*, lisible pour ainsi dire à la surface de l'*Encyclopédie*. À ne considérer que le dysfonctionnement entre le désignant de l'article MUSIQUE et le «Système figuré», on perçoit le problème comme un conflit entre deux termes concurrents; il est probable qu'une telle perspective tende à le durcir. La suite du chapitre va mettre en évidence sa plus grande complexité. Nous aimerions montrer d'abord que la tension entre acoustique et beaux-arts s'inscrit dans une histoire et que l'*Encyclopédie* constitue par là un témoin intéressant dans la façon dont était en train de se modifier, vers 1750, la place de la musique dans le corps des connaissances (section 2). D'autres textes préliminaires et d'autres mises en relation du Système encyclopédique des connaissances avec des articles de tête permettront ensuite de mieux repérer les différents enjeux que recèle cette tension (section 3).

2. Deux sources pertinentes

Nous limiterons la rétrospection historique aux sources directes de l'*Encyclopédie*.

a) Bacon

Il convient de commencer par le chancelier Francis Bacon (1561-1626) parce qu'il est, comme on le sait, le modèle revendiqué par Diderot pour le «Système figuré des connaissances»¹⁸. Au sujet de la musique, deux remarques doivent être faites.

¹⁸ Rappelons que Bacon a publié en 1605 *Of the Proficiency and Advancement of Learning divine and human* – dont le second livre (*Advancement*) dresse un tableau, à visée surtout programmatique, de la partition du savoir; puis qu'il a procuré en 1623 une version latine de ce texte, amplement augmentée, *De Dignitate et Augmentis Scientiarum*. Notons que Bacon n'a pas synthétisé sa partition en un tableau synoptique. Quelques commentateurs modernes l'ont fait: v. Robert DARNTON «L'arbre de la connaissance: la stratégie épistémologique de l'*Encyclopédie*», *Le grand massacre des chats* (1984, angl.), Paris, 1985 (pp. 177-199), à la p. 198; Grazia OLIVIERI-TONELLI, «Per una storia della classificazione delle scienze: il *Prospectus* dell'*Encyclopédie*»,

1. Il est d'abord frappant de constater que, dans la partition des savoirs du chancelier anglais, la musique figure exactement là où l'*Encyclopédie* place l'acoustique dans son «Système figuré». Autrement dit, le désignant de l'article MUSIQUE est baconien!

L'*Encyclopédie* elle-même permet d'ailleurs de le vérifier puisque Diderot a pris le soin de présenter discursivement, au début de l'ouvrage, le «Système général de la connaissance humaine, suivant le chancelier Bacon»¹⁹. Voici le résumé donné par l'éditeur pour les divisions des Mathématiques («branche considérable de la Philosophie naturelle, tant spéculative que pratique») chez l'Anglais: «Division des Mathématiques en pures, en mixtes. Division des Mathématiques pures en Géométrie et Arithmétique. Division des Mathématiques mixtes en Perspective, Musique, Astronomie, Cosmographie, Architecture, Science des machines, et quelques autres» (I:lij/a; DPV, V, 128; DP 173).

On voit bien que ce que Bacon a réuni sous les mathématiques garde regroupé tout ce qui – dans une longue tradition – avait composé le *quadrivium* (arithmétique, géométrie, musique et astronomie)²⁰, complété de nouvelles disciplines qui font des mathématiques mixtes un domaine perméable aux évolutions des connaissances²¹.

Filosofia, anno XXVIII (fasc. 1, janv. 1977, pp. 3-18; et fasc. 4, oct. 1977, pp. 513-544) aux pages 536-538, correspondant aux commentaires pp. 515-526 dans lesquels l'auteur établit une comparaison avec le tableau de l'*Encyclopédie*. On trouvera un commentaire plus général sur *Advancement et De Dignitate* dans le petit ouvrage remarquable de Jean-Marie POUSSEUR, *Bacon, inventer la science*, Paris, 1988 (partic. chap. IV, «New and Old», pp. 71-81, et chap. IX, «L'unité des sciences», pp. 151-171), qui, de plus, contient en annexe la traduction française du livre troisième du *De Dignitate* qui concerne la théologie et la philosophie (y compris les mathématiques) (pp. 219-258).

¹⁹ Qu'il introduit par quelques «Observations sur la division des sciences du chancelier Bacon» (I:lj-lij; DPV, V, 125-130; DP 169-175). Ces pièces préliminaires que Diderot a ajoutées à la suite de son «Explication détaillée du système des connaissances humaines» répondaient à la polémique ouverte par Berthier dans le *Journal de Trévoux* en janvier 1751 (le journaliste avait laissé entendre que le Système encyclopédique était pour ainsi dire entièrement démarqué de celui de Bacon; v. Lew. II, 325-332).

²⁰ Rappelons que l'organisation des sept savoirs "libéraux" en *trivium* (grammaire, dialectique et rhétorique) et *quadrivium* remontait à Martianus Capella, dont le *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (*Des Noces de Mercure et de Philologie*), dans la deuxième moitié du IV^e siècle, avait fixé le schéma définitif. L'ouvrage, synthèse des manuels scolaires de l'Antiquité tardive, a d'abord fourni au haut Moyen âge le cadre et le contenu de sa culture. Mais, et malgré les nombreuses mutations des savoirs, le schéma des "arts libéraux" a persisté bien au-delà, surtout à travers les structures d'enseignement.

²¹ Bacon remarquait d'ailleurs: «parmi les mathématiques mixtes, je ne trouve pas pour l'instant de parts qui soient intégralement à suppléer, mais j'en prédis pour l'avenir de nombreuses, si les hommes ne restent pas oisifs. Car à mesure que la physique recevra chaque jour de plus grands accroissements, elle fera naître de nouveaux axiomes, ce qui appellera sur de nombreux points de nouveaux services de la science mathématique, et les mathématiques mixtes deviendront alors plus nombreuses» (*De dignitate*, III, VI, trad. fr. mentionnée [note 18], p. 258).

Ainsi le désignant de MUSIQUE et la substitution que le «Système figuré» opère au bout du chemin que balise ce désignant peuvent-ils être lus comme des traces d'une problématique ancienne, dont l'histoire s'est déroulée tout au long du Moyen âge et de la Renaissance: celle des "sciences intermédiaires", qui avaient élargi puis dispersé le *quadrivium* et qui engageaient toute la question des rapports entre physique et mathématiques – avant que l'émergence de la science moderne avec une physique mathématique (Galilée, Descartes puis Newton) ne renouvelle complètement la problématique²².

La question est posée de savoir si cette histoire, qui forme comme une strate souterraine de la topographie problématique que nous sommes en train de reconnaître, y joue encore un rôle actif.

2. Pour revenir à Bacon, il faut également signaler que la musique apparaît encore dans un autre secteur de sa partition du savoir. Non pas dans le champ de l'imagination (angl. «*imagination*», lat. «*phantasia*»), comme dans le «Système figuré» français, – un champ qui chez le Chancelier n'embrasse que la poésie. Mais dans cette partie de la science de l'homme qui est dévolue au corps humain («*doctrina circa corpus hominis*») et que Bacon subdivise en quatre: *Medicina*, *Cosmetica*, *Athletica* et *Voluptuaria*, correspondant respectivement à la santé, à la beauté, à la force et au plaisir du corps. Diderot, dans son résumé, resserre la présentation du domaine, de sorte que la musique se voit rapprochée de la médecine:

«*Division de la Science du corps humain en Médecine, Cosmétique, Athlétique, et Science des plaisirs des sens. Division de la Médecine en trois parties, Art de conserver la santé, Art de guérir les maladies, Art de prolonger la vie. Peinture, Musique, etc. Branche [sic] de la Science des plaisirs*»

(I:lij/b; DPV, V, 128; DP 174).

On trouve là, indirectement attestée dans les préliminaires de l'*Encyclopédie*, une autre inscription du musical qui, si elle n'a pas été retenue dans le «Système figuré», n'en joue pas moins un rôle important dans l'œuvre. Nous verrons en effet que les pouvoirs thérapeutiques de la musique d'une part, que la question du plaisir d'autre part, donnent lieu dans divers articles à des problèmes proprement encyclopédiques de liaison entre les savoirs: la musique, articulée à la médecine, se révélera partie prenante de réflexions qui envisagent ce que pourrait être une connaissance complète du corps humain et de ses fonctions.

b) Chambers

Au début de sa *Cyclopædia* («*The Preface*», p. iii), Ephraïm Chambers (env. 1680 - 1740) avait également proposé un tableau de toutes les connaissances, «*a view of knowledge, as it were in stamine*». De fait, son schéma de division est conçu selon une logique très différente du «Système

²² V. sur cette histoire l'étude de Jean-Marc MANDOSIO, «Entre mathématiques et physique: les "sciences intermédiaires" à la Renaissance», dans *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen âge* [Mélanges offerts à G. Beaujouan], Genève, 1994, pp. 115-138, dans laquelle l'auteur rappelle l'origine aristotélicienne de la problématique des *scientiae mediae* (d'abord: "optique", "harmonique" et "astronomie"; à quoi s'ajouteront: la science des poids, la géographie, l'architecture, la stéréométrie, etc.); il montre que malgré la tendance dominante à rattacher aux mathématiques ce domaine intermédiaire et en expansion, un obstacle épistémologique perdure tout au long de la Renaissance, lié à la prégnance du présupposé métaphysique qui opposait l'objet de la mathématique à celui de la physique (division ontologique que le concept d'*étendue* de Descartes annulera). V. aussi Jean GAGNÉ, «Du *Quadrivium* aux *scientiae mediae*», dans *Arts libéraux et philosophie au Moyen âge* [Actes, IV^e Congrès int. de philosophie médiévale / 1967], Paris, Montréal, 1969, pp. 975-986.

figuré» français. Il est essentiellement fondé sur le jeu de paires d'opposition telles que «*Natural and Scientific*» vs «*Artificial and Technical*»; «*Sensible*» vs «*Rational*»; «*Internal*» vs «*External*», etc. La répartition de l'ensemble des connaissances ainsi produite a peu à voir avec celle de l'*Encyclopédie*²³.

Toutefois, la section que Chambers consacre aux mathématiques mixtes (qu'il définit également comme l'étude de la *quantité* dans les corps, «*Quantities of bodies*») présente une disposition qui éclaire ce à quoi pourrait conduire, systématisée, la logique sous-jacente au désignant de l'article MUSIQUE français. La plupart des branches qui subdivisent les mathématiques mixtes, dans la *Cyclopædia*, présentent deux niveaux, articulés chaque fois par «*whence*» (d'où) – parmi lesquelles je relèverai:

«OPTICS [...] – whence	PERSPECTIVE PAINTING
PHONICS – whence	MUSIC
[...]	
MECHANICS – whence	ARCHITECTURE SCULPTURE [...]

Ce classement est doublement conséquent par rapport aux implicites du désignant de MUSIQUE, d'abord parce qu'il distingue le savoir proprement physicien («*Phonics*» valant pour l'acoustique²⁴) et son application dans des pratiques artistiques, d'autre part parce qu'il généralise un tel rapport à tous les beaux-arts travaillant la matière²⁵.

On peut sans doute dire, par rapport à ce dont le classement de Bacon témoignait, que le schéma de Chambers marque un renouvellement important dans l'histoire de la place de la musique au sein de l'ensemble des savoirs. Cette sorte de systématisation du rapport entre les sciences physico-mathématiques et les beaux-arts n'apparaît en effet possible qu'à partir d'une double reconfiguration: 1/ parce que d'une part les «mathématiques mixtes», depuis la révolution scientifique du XVII^e siècle, font désormais figure de modèle du savoir raisonné, forment pour ainsi dire le noyau dur des connaissances; 2/ parce que d'autre part les beaux-arts commencent à être pensés comme un ensemble, formant une espèce de système particulier²⁶.

²³ On trouvera une comparaison des deux tableaux, surtout du point de vue de la place de la théologie, dans R. DARNTON, art. cit. n. 17. Pour une présentation d'ensemble du tableau anglais, v. Grazia TONELLI OLIVIEU, «Per una storia... Ephraim Chambers», dans *Filosofia*, anno XXV, fasc. 4, oct. 1974, pp. 345-372; on consultera encore, du même auteur, l'article qui fait suite au précédent (réf. données n. 17), dont les premières pages évoquent la question des relations entre *Encyclopédie* et *Cyclopædia* (pp. 3-10). Enfin, signalons qu'un ouvrage entier a été consacré à l'analyse extrêmement détaillée du système de Chambers: Maurizio MAMIANI, *La Mappa del sapere, la classificazione delle scienze nella Cyclopædia di E. Chambers*, 118 p., Milano, 1983.

²⁴ Nous reviendrons dans la section suivante sur ce que recouvre cette double dénomination (v. note 42).

²⁵ Signalons que chez Chambers, la poésie («*POETRY*») est située tout ailleurs, dans l'ordre du symbolique («*Symbolical*») – qui s'oppose à la connaissance du réel, «*Real*», où l'on trouve précisément les «*MIXED MATHEMATICS*»: elle appartient à ce type de connaissances qui combinent et appliquent les *mots* ou signes articulés des idées (c'est-à-dire la Grammaire), les *armoiries* (l'Héraldique) ou les *tropes* et *figures* (la Rhétorique); elle est définie quant à elle comme mise en œuvre des *fables*.

²⁶ L'histoire de cette question a été retracée jadis par P. O. KRISTELLER, «The modern system of arts, a study

Le schéma systématique de Chambers propose une forme très claire de hiérarchisation selon laquelle les beaux-arts trouveraient leur principe d'intelligibilité dans les sciences qui étudient les domaines physiques qui leur correspondent: la lumière pour la peinture, le son pour la musique, les corps solides pour l'architecture et la sculpture. De telle manière qu'ils peuvent paraître n'être qu'une application (v. «*whence*») des principes que celles-ci découvrent.

Il est frappant, toutefois, que dans les notes qui commentent son tableau et donnent chaque fois une liste des principaux articles à rattacher à la discipline référée, Chambers réserve des entrées séparées pour *OPTICS*, *PERSPECTIVE* et *PAINTING*, des entrées séparées pour *MECHANICS*, *ARCHITECTURE* et *SCULPTURE*, mais qu'une seule note englobe «*PHONICS — whence MUSIC*²²»! Cette note 22 donne l'image d'une science des sons unifiée, d'un domaine homogène bien que structuré selon différents points de vue sur le même objet²⁷.

Par contraste, on mesure d'autant mieux que les encyclopédistes français, dans leur «Système figuré», ont reconnu clairement une autonomie aux beaux-arts, qui ne se trouvent pas réduits à des savoirs appliqués mais dessinent un domaine de connaissance spécifique où la poésie tient un rôle dominant.

Les deux sources rapidement envisagées ici relient l'*Encyclopédie* à des moments bien distincts de l'histoire des connaissances. On sait que, pour démarquer son Système encyclopédique de celui de la *Cyclopædia*, Diderot a joué le vieux Bacon contre Chambers. Ce faisant, il a dû réinterpréter une pensée qui, pour une part importante du moins, appartenait à un autre âge. Mais on peut considérer aussi qu'à travers cette adaptation l'*Encyclopédie* revendiquait un lien de continuité avec une certaine Renaissance (nous aurons à mesurer d'ailleurs, sur des cas précis, que malgré les ruptures épistémologiques qui séparent les deux âges – révolution galiléenne, passage d'une *épistémè* à une autre – d'anciennes problématiques restent actives au cœur même des Lumières, même si elles donnent lieu à d'autres effets).

in the history of aesthetics», *Journal of the history of ideas*, XII/4, 1951 (pp. 496-527) et XIII/1, 1952 (pp. 17-46), et repris dans son *Renaissance Thought II*, New-York, 1965, pp. 163-227. Cet auteur signale entre autres le rôle important de Charles Perrault dont le célèbre *Parallèle des Anciens et des Modernes* publié en 4 vol. entre 1688 et 1696, qui repose sur un système implicite de classement des connaissances, représenterait une étape importante dans la progressive mise en place d'un "système" des beaux-arts: Kristeller ne manque pas de noter, cependant, que si la séparation entre beaux-arts et sciences est quasi accomplie dans le *Parallèle*, la musique, pourtant, est traitée par l'académicien dans son dernier volume, scientifique, où il passe en revue l'astronomie, la géographie, la navigation, les mathématiques, etc... (la musique vient après la médecine et avant le jardinage!) (p. 194). (Voir aussi «L'invention des "Beaux-Arts"», chapitre VI de l'ouvrage de Nathalie HEINICH, *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993, pp. 178-197.)

²⁷ Voici cette note: «*PHONICS, or the doctrine of SOUNDS, VOICE, etc. Their modifications, in ECHO, RESONANCE, WHISPERING-PLACE, SPEAKING-TRUMPET, etc. — Their TUNE, GRAVITY, INTERVAL, etc. TIME, TRIPLE, etc. expressed by NOTE, CHORD, etc. Comparisons thereof: CONCORD, as UNISON, OCTAVE, THIRD, FOURTH, DISCORD, etc. COMPOSITION; as MELODY, HARMONY, CONTER-POINT, SYMPHONY, SYNALUA, CHIME, SONG, RHYTHMUS, etc. Kinds; GENUS, MODE, etc. Circumstances; KEY, CLEFF, SIGNATURE, TRANSPOSITION, etc. STAFF, SCALE, GAMMUT, SOLFAING, MODULATION, etc. Instruments; ORGAN, BELL, TRUMPET, LYRE, CYMBAL, VIOLIN, HARPSICORD, etc.*» («*The Preface*», p. vi). Nous comparons, Annexe n° 11, la liste des articles ici désignés avec leurs correspondants français: c'est bien la dispersion d'un domaine qui se donne alors à lire (ce qui s'éclairera mieux à travers la présentation générale du corpus musical de l'*Encyclopédie*, au chapitre suivant).

Les ambiguïtés du territoire que l'*Encyclopédie* assigne à une pensée de la musique peuvent donc être inscrites dans une histoire. Ce n'est pas la perspective que nous privilégierons dans la partie analytique de notre travail mais nous renouerons avec elle au moment d'évaluer les résultats circonstanciés de nos enquêtes.

3. Trois textes symptomatiques

Le «Système figuré» n'est pas la seule pièce introductive de l'*Encyclopédie* où la question de la place de la musique dans la partition des savoirs puisse être repérée. On l'a déjà signalé, ce Système fait d'abord l'objet d'une «Explication détaillée» de la part de Diderot. Mais surtout, le problème d'une vision encyclopédique des connaissances est repris et développé dans toute son ampleur par D'Alembert dans son célèbre «Discours préliminaire». Or il est frappant de constater que, pour ce qui est de la musique, ces deux textes éditoriaux n'apportent aucune indication concernant l'ambiguïté entre acoustique et musique: de façon tout à fait cohérente avec le «Système figuré» auquel ils s'articulent, ils privilégient les seules implications qui découlent de l'inscription de la musique dans l'ensemble des beaux-arts.

Le désignant encyclopédique de l'article MUSIQUE serait-il un accident? Le simple examen d'un troisième texte, prélevé dans l'*Encyclopédie* cette fois et non à ses marges: le bref article ACOUSTIQUE, – corroboré par des indices qu'offrent les articles de tête consacrés aux autres beaux-arts – nous persuadera du contraire.

L'analyse des trois textes mentionnés va permettre de pousser plus loin notre reconnaissance préalable du paysage complexe dans lequel se meuvent les réflexions sur la musique au milieu du XVIII^e siècle. Il s'agira surtout, en les lisant, de formuler les questions qu'ils soulèvent, de repérer les tensions qu'ils dissimulent.

a) «un peintre par les sons»

Nous commencerons par l'«Explication détaillée du système des connaissances humaines» de Diderot. Au début de ce texte, l'éditeur justifie la division de son système encyclopédique en trois grands volets en remontant aux mécanismes psychiques fondamentaux qui sont à la base des connaissances humaines; il différencie trois modes de traitement du donné sensible:

«Les êtres physiques agissent sur les sens. Les impressions de ces Etres en excitent les perceptions dans l'Entendement. L'Entendement ne s'occupe de ses perceptions que de trois façons, selon ses trois facultés principales, la Mémoire, la Raison, l'Imagination. Ou l'Entendement fait un dénombrement pur et simple de ses perceptions par la Mémoire; ou il les examine, les compare, et les digère par la Raison; ou il se plaît à les imiter et à les contrefaire par l'Imagination. D'où résulte une distribution générale de la Connaissance humaine, qui paraît assez bien fondée, en *Histoire* qui se rapporte à la *Mémoire*, en *Philosophie* qui émane de la *Raison*, et en *Poésie* qui naît de l'*Imagination*.»

(l:xlviij; DPV, V, 105; DP 155)

On remarque d'abord, concernant l'imagination sous laquelle figurera la musique, l'apparition de la notion d'*imitation*, qui est bien sûr le concept central susceptible d'organiser le champ des beaux-arts à cette époque²⁸. On remarque aussi la modalisation du «*se plaire à imiter*», qui distingue l'activité de cette troisième faculté par rapport aux opérations des deux autres: elle constitue sans doute une discrète indication marquant un lien originaire entre l'exercice de l'imagination et un plaisir, qui attacherait ainsi fondamentalement la dimension de l'agréable aux opérations d'imitation; la question peut se poser de savoir comment s'articule ce plaisir-là à la «*Science des plaisirs*» du corps que Diderot signalait à partir de Bacon. Enfin, on notera que l'adjonction de l'idée de *contrefaçon* à celle d'*imitation* met l'accent sur l'activité récréatrice de l'imagination, sur le *faire*.

C'est surtout cet aspect que souligne la dénomination de *poésie* que Diderot a retenue comme troisième terme générique, après l'*histoire* et la *philosophie*. D'Alembert précise, dans son «Discours», que le terme de *poésie* doit être pris ici «*dans sa signification naturelle, qui n'est autre chose qu'invention ou création*» (I:xviii; DP 68). Diderot, dans la partie de son «Explication» consacrée à ce troisième volet, commente cet aspect par un autre biais:

«Nous n'entendons ici par *Poésie* que ce qui est Fiction.»

(I:1 a; DPV, V, 117; DP 167)

Par le terme de *fiction*, l'action de l'imagination est saisie comme façonnage ou fabrication d'une feinte (v. *contrefaçon*). Ainsi Diderot fait entendre le mot *imagination* au plus près de son sens de "faculté productrice d'images".

C'est ce réseau de signification qui lui permet de justifier la présence de beaux-arts comme la sculpture, la peinture, etc. dans le champ de ce qu'il appelle la «Poésie».

La poésie au sens strict domine pourtant ce troisième volet. Dans le premier paragraphe que Diderot lui consacre, intitulé «IMAGINATION, D'OÙ POÉSIE», il expose les divisions de la poésie proprement dite en genres (narratif, dramatique, parabolique, ainsi que leurs subdivisions). La suite de l'explication, où interviennent les autres beaux-arts, est encore chapeautée par un sous-titre qui reprend le terme générique POÉSIE avec ses trois grands genres – de sorte que l'on se demande si ces genres doivent également s'appliquer à ceux-ci (rien dans le texte ne l'indique)²⁹.

²⁸ On sait le rôle déterminant de ce point de vue joué par le célèbre ouvrage de l'abbé Charles BATTEUX, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), qui connut rapidement de nombreuses rééditions (séparément ou intégrées, à partir de 1755, dans ses *Principes de littérature*), et de nombreuses traductions.

²⁹ C'est d'ailleurs la même ambiguïté qui se lit, visuellement, dans le «Système figuré»: la POÉSIE se subdivise, par accolades successives, jusqu'aux différents genres littéraires; les autres beaux-arts sont énumérés à droite de ce petit système, mais séparés de lui par une barre verticale dont la valeur articulatoire est d'autant plus difficile à déterminer qu'elle ne trouve aucune autre application dans tout le reste du tableau... N. HEINICH a commenté cette «étrange particularité graphique» comme «symptomatique du statut encore incertain» du regroupement des beaux-arts ainsi opéré (1993:185). On peut signaler par ailleurs que la première version du «Système» qui paraît dans le *Prospectus* présentait une autre barre verticale pour séparer (et relier à la fois) la «Science de l'âme» et la «Pneumatologie» de la «Science de Dieu» et de ses

Exploitant le sens large du mot *poésie*, l'éditeur est entraîné dans des rapprochements entre les différents beaux-arts, qui introduisent certains déséquilibres:

«[...] nous rapporterons l'*Architecture*, la *Musique*, la *Peinture*, la *Sculpture*, la *Gravure*, etc., à la *Poésie*; car il n'est pas moins vrai de dire du Peintre qu'il est un Poète, que du Poète qu'il est un Peintre; et du Sculpteur ou Graveur qu'il est un Peintre en relief ou en creux, que du Musicien qu'il est un Peintre par les sons [...]

(I:1 ab; DPV, V, 117; DP 167)

Voilà la peinture soudain devenue paradigme de ce troisième champ des «connaissances». Une fois l'équivalence établie entre peintre et poète (première phrase explicative après «*car*»), qui laisse entendre que les deux termes désignent un même fonctionnement, les autres artistes apparaissent comme autant de peintres sans que la réciproque soit envisagée: la peinture fonctionne bien comme une sorte de second patron de l'ensemble. On peut penser que ce statut lui vient du fait qu'elle entretient un rapport privilégié avec l'idée d'*imitation* (le verbe «*peindre*» dans les équivalences figurées que Diderot propose recouvre assez exactement le sens d'*imiter*; voir, de plus, le rapprochement entre *image* et *imagination*).

On aura aussi noté que cette rapide comparaison des arts a fait intervenir les moyens à partir desquels les artistes élaborent leur représentation («*les sons*», le «*relief*» et le «*creux*»). Dans la suite du paragraphe, Diderot inventorie les beaux-arts précisément de ce point de vue:

«Le Poète, le Musicien, le Peintre, le Sculpteur, le Graveur, etc., imitent ou contrefont la Nature; mais l'un emploie le *discours*; l'autre, les *couleurs*; le troisième, le *marbre*, l'*airain*, etc., et le dernier l'*instrument* ou la *voix*.»

(I:1 b; DPV, V, 117; DP 167-168)

Cette énumération, dans son apparente simplicité, est problématique à plus d'un titre:

– On remarque d'abord une asymétrie qui indique peut-être une raison plus profonde qui fait de la poésie le modèle général du champ des beaux-arts. Le poète est le seul dont le médium apparaisse comme autre chose que du matériau brut: il emploie le «*discours*»; il travaille donc une «*étoffe*» déjà signifiante. Il n'est pas interdit de voir ici un indice de *logocentrisme*, dont nous aurons des occasions de mesurer les effets sur une pensée de la musique.

– L'architecture n'est pas mentionnée³⁰.

subdivisions en accolades. Le «Système figuré» du volume I, dans ce cas-là, semble avoir voulu trancher ce qui apparaissait bien comme une ambiguïté: il reconduit «Science de l'âme» et «Pneumatologie», qu'il donne d'ailleurs comme équivalentes, à la «Science de l'homme».

³⁰ On a déjà signalé le statut plus labile de l'architecture au sein des beaux-arts en évoquant les variantes qui la concernent entre le «Système figuré» du *Prospectus* et celui du volume I. Diderot a dû ajouter, dans l'«Explication» de 1751, au moment d'énumérer les beaux-arts: «A l'égard de l'Architecte, il n'imité la Nature qu'imparfaitement par la symétrie de ses Ouvrages. (Voyez le *Discours préliminaire*.)» (I:1 b; DPV, V, 117, note R; DP 168) (sur le passage du «Discours préliminaire» auquel il renvoie, v. ci-après note 40).

– Enfin, la comparaison de ce passage avec le précédent pour ce qui concerne la sculpture et la musique indique une piste de réflexion. Pour la sculpture, il n'est plus question ici de relief ou de creux mais de marbre et de bronze: de la matière brute et non des modifications que le travail de l'artiste lui apporte. En termes plus abstraits, on pourrait dire que Diderot a évoqué tour à tour la *substance de l'expression* (le matériau) et la *forme de l'expression* (qui est un système de différences significantes introduites dans ce matériau). On peut penser que, par parallélisme, le texte suggère pour la musique une distinction équivalente. Si le marbre ou le métal sont deux types de matière solide que le sculpteur façonne, l'*instrument* et la *voix* fournissent deux types de *matière sonore* au musicien; en revanche, les «*sons*» par lesquels le musicien est dit «*peindre*» (pendants au «*relief*» et au «*creux*» par lesquels le sculpteur «*peint*» également) renverraient à l'enveloppe musicale façonnée, qui résulte de la composition qui est travail de différenciation concertée de la matière sonore; en tant que tels, les «*sons*» dont il s'agit ne seraient pas à confondre avec le son compris comme *substance* de l'expression musicale...

Cette possibilité de lecture met le doigt sur une certaine polysémie du terme "son". Qui renvoie – et c'est là un des rares échos, très indirect, de cette problématique dans les textes préliminaires – à la double inscription possible d'un savoir musical (physique ou beaux-arts; matière ou imitation). Nous verrons d'ailleurs que l'*Encyclopédie* juxtapose deux articles SON, l'un de *Physique* et l'autre en *Musique*; et que dans celui-ci, qui est de Rousseau, on lit que «*l'objet de la musique [...] est en général le son modifié*» (XV:346b) (v. chap. 6).

Il est clair qu'il ne faut pas accorder à ces quelques propos de l'«*Explication*» plus de sens qu'ils n'en ont. De la part de l'éditeur, il ne s'agit évidemment que d'indications rapides par lesquelles il ouvre une piste «*encyclopédique*» de réflexion: celle de la comparaison des beaux-arts. On sait que Diderot poursuivra cette voie, mais pour son propre compte, dans sa *Lettre sur les Sourds et Muets* (1751), où il projette, notamment autour de la notion d'*hiéroglyphe*, une véritable esthétique comparée³¹. En revanche, il apparaîtra que l'*Encyclopédie* elle-même n'a pas représenté pour lui un terrain d'expérimentation pour explorer dans le détail les liaisons entre les beaux-arts³². Il y a là un symptôme qui, nous allons le voir, n'est pas isolé.

³¹ Ce texte foisonnant, important aussi pour les questions musicales, a été conçu en 1750, parallèlement à la préparation du *Prospectus* et de l'*Encyclopédie* (v. Arthur M. WILSON, *Diderot, sa vie et son œuvre*, 1972, trad. fr. 1985, p. 102). Les limites du présent travail ont empêché de lui consacrer un développement à part. Mais cette *Lettre* a déjà fait l'objet de nombreux commentaires très éclairants, parmi lesquels il convient de mentionner surtout les pp. 151-257 que Jacques CHOUILLET lui consacre dans *La formation des idées esthétiques de Diderot* (Paris, 1973), ainsi que l'article très subtil de Marian HOBSON, «*La Lettre sur les Sourds et Muets de Diderot: labyrinthe et langage*», *Semiotica*, n° 16/4, 1976, pp. 291-327.

³² V. cette remarque de Diderot dans son article BEAU: «*ce serait faire un très grand ouvrage, et non pas un article de Dictionnaire, que d'entrer dans tous ces détails: il nous suffit d'avoir montré les principes; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences et des applications*» (§ 86 extr.; II:177a).

b) «l'ordre de l'imitation»

Le «Discours préliminaire» de D'Alembert, à propos de la même question des beaux-arts, suggère en effet des remarques très semblables. Le co-éditeur y esquisse à son tour les linéaments d'une esthétique comparée. La nature même de ce texte – grande préface qui surplombe l'ensemble des enjeux intellectuels impliqués dans le projet encyclopédique – lui a bien sûr permis d'être un peu plus développé que n'avait pu l'être son collègue: le «Discours préliminaire» se tient à peu près, du point de vue d'une comparaison des beaux-arts, à mi-chemin entre les notations elliptiques de l'«Explication» et les développements libres de la *Lettre sur les Sourds et muets*. Même symptôme, donc: on voit à nouveau émerger une réflexion envisageant l'ensemble des beaux-arts qui s'articule à l'*Encyclopédie* en train de se faire mais qui trouve à se développer comme en marge d'elle, dans une autonomie discursive certaine; car le «Discours préliminaire» de D'Alembert, qui est bien sûr un texte écrit à partir de et pour l'*Encyclopédie*, est aussi un morceau discursivement indépendant d'elle³³.

Il vaut la peine d'analyser d'assez près ces pages-là d'abord parce que, malgré leur situation excentrée, elles permettent de repérer de façon plus détaillée la façon dont le champ épistémique des beaux-arts se présente pour l'*Encyclopédie*; mais surtout parce que D'Alembert, pour illustrer son propos philosophique général, y donne un statut privilégié aux questions musicales.

On sait que le premier volet, théorique, du «Discours préliminaire» est subdivisé en deux parties. Dans la seconde, D'Alembert parcourt l'ensemble des savoirs par référence à l'ordre encyclopédique proprement dit, au tableau synchronique qu'est le système de division des connaissances (I:xij-xvii; DP 51-69): ces pages-là redoublent celles de Diderot. Mais avant cela – et c'est la partie originale que D'Alembert ajoute au seuil de l'*Encyclopédie*, et qu'il développe longuement (i-xij; 19-51) – il a examiné «la généalogie et la filiation de nos connaissances» et a cherché à «remonter jusqu'à l'origine et à la génération de nos idées» (i; 19). J'analyserai ici la façon dont, dans l'une et l'autre de ces deux parties, il a rendu compte du domaine de l'imagination et y a conçu l'insertion de la musique. Je commence par le second volet du texte, le moins détaillé.

«La partie philosophique des Beaux-arts». – Dans sa présentation générale de l'ordre encyclopédique, D'Alembert consacre un seul paragraphe à la division de l'imagination (l'énumération des beaux-arts par laquelle il débute suit, nous le vérifierons, l'ordre de présentation qu'il a adopté dans le premier volet de son texte). Il propose différents points de vue unifiants possibles sur la troisième partie du tableau:

³³ Une preuve évidente en est que son auteur a vite pris le parti de le détacher de l'*Encyclopédie* pour le publier à part dans ses *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, à partir de la nouvelle édition de 1759 (Amsterdam), «revue, corrigée et augmentée considérablement par l'auteur». C'est-à-dire avant la fin de la publication de l'*Encyclopédie* elle-même (qui, il est vrai, venait d'être interdite...).

«La Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Poésie, la Musique et leurs différentes divisions, composent la troisième distribution générale qui naît de l'imagination, et dont les parties sont comprises sous le nom de Beaux-Arts. On pourrait aussi les renfermer sous le titre général de Peinture, puisque tous les Beaux-Arts se réduisent à peindre, et ne diffèrent que par les moyens qu'ils emploient; enfin, on pourrait les rapporter tous à la Poésie, en prenant ce mot dans sa signification naturelle, qui n'est autre chose qu'invention ou création.»

(I:xvij-xviii; DP 67-68)

On a vu que le «Système figuré» coiffe l'ensemble sous la notion de poésie; que l'«Explication» de Diderot laissait présager le second patronage de la peinture. D'Alembert reprend ces deux modèles mais les présente comme des possibilités de classement qu'il n'a pas retenues prioritairement («on pourrait aussi...»). En bon géomètre, il a préféré mettre en avant un terme englobant qui ne soit pas aussi le nom d'une des parties: les «Beaux-Arts» — un concept que ne mentionne pas le «Système figuré»³⁴. Les deux autres dénominations lui permettent d'expliciter les traits caractéristiques de ce champ de savoirs — imitation et création —, qui rappellent le sens précis qu'il avait donné un peu plus haut à la notion d'imagination: «le talent de créer en imitant» (xvj; 62).

En choisissant ce terme de *beaux-arts*, D'Alembert rattache le bref paragraphe que nous venons de citer à un développement antérieur par lequel il avait préparé l'exposition de l'arbre encyclopédique. Il passait alors en revue divers systèmes de classification; il envisageait en particulier les divisions reçues qui sont issues de la distinction entre pratique et spéculation: «La spéculation et la pratique constituent la principale différence qui distingue les Sciences d'avec les Arts» (xij; 52). Soulignant les difficultés communes qu'il y a à ranger telle ou telle connaissance dans l'une ou l'autre de ces deux classes (car spéculation et pratique collaborent souvent), D'Alembert se proposait de «détermin[er] la signification des mots d'une manière nette et précise». Il définissait alors l'Art comme «tout système de connaissances qu'il est permis de réduire à des règles positives, invariables et indépendantes du caprice ou de l'opinion»; il distinguait ensuite arts mécaniques et arts libéraux, selon que les règles portent sur des opérations manuelles, machinales, ou sur des opérations de l'esprit; puis il discutait longuement la prétendue supériorité des seconds (xiiij; 52-55). Enfin, il dégageait dans ceux-ci une sous-classe particulière, celle précisément des beaux-arts:

«Parmi les arts libéraux qu'on a réduits à des principes, ceux qui se proposent l'imitation de la Nature ont été appelés Beaux-Arts, parce qu'ils ont principalement l'agrément pour objet. Mais ce n'est pas la seule chose qui les distingue des arts libéraux plus nécessaires ou plus utiles, comme la Grammaire, la Logique et la Morale. Ces derniers ont des règles fixes et arrêtées, que tout homme peut transmettre à un autre: au lieu que la pratique des Beaux-Arts consiste principalement dans une invention qui ne prend guère ses lois que du

³⁴ À ce propos, N. HEINICH se demande si «le terme "beaux-arts" était [...] suffisamment répandu à l'époque pour figurer explicitement dans ce tableau» (1993:184).

génie; les règles qu'on a écrites sur ces arts n'en sont proprement que la partie mécanique; elles produisent à peu près l'effet du télescope, elles n'aident que ceux qui voient.»

(I:xij; DP 55)

Sous-ensemble des arts libéraux, eux-mêmes sous-ensemble de la grande classe des arts, les beaux-arts ainsi définis brouillent cependant les limites mêmes de ces deux classes emboîtées. Ils peuvent être rangés *formellement* dans l'ensemble des arts dans la mesure où leur pratique n'est pas sauvage, a pu faire l'objet de réglementations. Mais la nature de leurs règles les place en porte-à-faux. D'abord, s'ils s'inscrivent parmi les arts libéraux parce qu'ils partagent avec eux l'exigence d'un travail de l'esprit et «la difficulté d'y exceller» (xij; 54), les seules règles formulées des beaux-arts sont des règles *mécaniques*³⁵. Mais surtout, le problème principal vient du fait qu'il semble qu'il n'y a que ce type de règles-là qui paraissent accessibles. Si la «pratique» des beaux-arts considérés dans leur «partie» principale ("libérale") est «une invention qui ne prend guère ses lois que du génie», autant dire que cette législation-là échappe à toute formulation en «règles positives». Ainsi les beaux-arts se trouvent-ils en marge des Arts mêmes tels que D'Alembert les avait d'abord définis comme «systèmes de connaissances» précisément réductibles à des «règles positives». S'ils en relèvent malgré tout, c'est que l'éditeur leur reconnaît des lois essentielles – qu'il fait dépendre d'une instance, le «génie», qui accentue la part proprement inventive des beaux-arts et les fait ainsi échapper apparemment à toute régulation définitive. Du moins à une explicitation commune. Car telle est sans doute la seconde portée du rapprochement avec le télescope, qui s'applique pourtant au niveau élémentaire des règles mécaniques: seuls «ceux qui voient» comprennent... N'y a-t-il pas là, pour le projet philosophique de l'*Encyclopédie*, une forme de défi? Dans le «Discours préliminaire», D'Alembert y répond par une analyse des fonctionnements de l'esprit.

Cette place assez ambiguë des beaux-arts s'éclaire en effet un peu plus loin au moment où l'éditeur, exposant la grille classificatoire adoptée pour composer l'arbre encyclopédique, envisage à son tour le fonctionnement des trois facultés maîtresses de l'entendement humain. Cette analyse fait apparaître que c'est en tant qu'ils dépendent de l'*imagination*, «*faculté créatrice*», que les beaux-arts ne sont qu'imparfaitement régulés. Le philosophe commence par justifier l'ordre que Diderot et lui, refondant Bacon, ont adopté entre raison et imagination: il analyse cette dernière comme la faculté de l'entendement la plus composée³⁶. Cette conception du fonctionnement de

³⁵ On notera que l'effet de remise en question d'une opposition (ici: mécanique vs libéral) est tout à fait parallèle à ce que D'Alembert avait dit des relations entre la spéculation et la pratique: le niveau "libéral" n'exclut pas le mécanique – qui assume dans ce contexte une fonction instrumentale (v. l'analogie avec le télescope). Aussi serions-nous moins catégorique que N. HEINICH qui, commentant ce même passage, y reconnaît «une logique anti-professionnelle de distinction par l'invention» (1993:188-189).

³⁶ «Si nous plaçons la raison avant l'imagination, cet ordre nous paraît bien fondé et conforme au progrès naturel des opérations de l'esprit: l'imagination est une faculté créatrice; et l'esprit, avant que de songer à créer, commence par raisonner sur ce qu'il voit et ce qu'il connaît. Un autre motif qui doit déterminer à placer la raison avant l'imagination, c'est que dans cette dernière faculté de l'âme, les deux autres se trouvent réunies jusqu'à un certain point, et que la raison s'y joint à la mémoire. L'esprit ne crée et

l'imagination, où la raison intervient pour comparer la ressemblance des objets créés avec ceux qu'offre la mémoire, définit une perspective qu'on peut dire *rationnelle* sur les beaux-arts pensés comme imitation. Or, c'est précisément cette prise de position qui réoriente l'approche du philosophe concernant une régulation possible des beaux-arts; il poursuit en effet:

«[...] plus il [l'esprit] s'éloigne de ces objets, plus les êtres qu'il forme sont bizarres et peu agréables. Ainsi dans l'imitation de la Nature, l'invention même est assujettie à certaines règles; et ce sont ces règles qui forment principalement la partie philosophique des Beaux-Arts [...]

(I:xvj; DP 63; je souligne)

C'est bien sûr encore une opération de la raison qui permet d'établir un lien entre l'écart plus ou moins grand des objets imités avec les objets naturels et le plaisir plus ou moins grand qui accompagne leur réception (nous verrons que D'Alembert a lui-même appliqué ce programme de réflexion dans le premier volet de son «Discours»). Le «Ainsi» qui articule ce passage montre par conséquent que c'est la raison qui est au principe de ces «certaines règles» qui permettent de contrôler ledit écart (n'est-ce pas d'ailleurs en tant qu'elles sont issues de la raison que ces règles-là forment une «partie» des beaux-arts qui peut être proprement dite «philosophique»?).

D'Alembert suggère ici un mode de réflexion sur les beaux-arts qui se distingue clairement du niveau de régulation qu'il avait évoqué plus haut pour leur «partie mécanique». Mais dans ce passage-là, il paraissait avoir exclu toute réduction philosophique du génie. Dans la conclusion du présent passage, il cherche à concilier les deux positions:

«[...] la partie philosophique des Beaux-Arts, jusqu'à présent assez imparfaite, parce qu'elle ne peut être l'ouvrage que du génie, et que le génie aime mieux créer que discuter.»
(fin de la cit. précédente; *ibid.*)

Étrange problématique, qui tient du cercle vicieux: un discours de savoir apparaît concevable dont cependant l'énonciateur idoine est pour ainsi dire absent – précisément parce que sa compétence le situe sur un autre terrain que celui des discours!

D'Alembert apparaît véritablement à la recherche d'une position philosophique nouvelle par rapport aux beaux-arts. Il semble supposer que l'usage génial de l'imagination créatrice enveloppe, sans qu'elles se formulent, un ensemble de démarches rationnelles. En définissant ce que peut être «la partie philosophique des beaux-arts», il paraît souhaiter l'explicitation de ces démarches créatives. Il projette ainsi un champ de réflexion que nous appellerions aujourd'hui une esthétique. Mais on ne sait pas comment, selon lui, le philosophique doit s'articuler au pratique: simple explicitation de lois internes au génie créateur (rapport de redoublement réflexif) ou possibilité

n'imagine des objets qu'en tant qu'ils sont semblables à ceux qu'il a connus par des idées directes et par des sensations: [...] (I:xvj; DP 63).

d'aiguiller le génie et de perfectionner les beaux-arts (rapport de théorisation interactive)?

L'autre passage du «Discours préliminaire» que nous allons analyser permet de préciser la question, justement à propos de la musique.

* «Enfin la musique...». – Il faut prendre en considération l'ensemble du passage que D'Alembert consacre aux arts d'imitation dans la partie de son «Discours» où il retrace la généalogie des connaissances humaines. Ce passage trouve son point de départ dans une articulation importante. Jusque-là, le philosophe avait envisagé une seule "descendance" à partir des «connaissances directes» que sont les «sensations» (ij; 19), une première espèce de «connaissances réfléchies»³⁷: toutes celles, si nombreuses, qui résultent de la seule «combinaison des idées primitives», et qui se regroupent sous la dénomination générale de Philosophie (xj; 48). Les beaux-arts appartiennent à une autre lignée:

«Il est une autre espèce de connaissances réfléchies, dont nous devons maintenant parler. Elles consistent dans les idées que nous nous formons à nous-mêmes, en imaginant et en composant des êtres semblables à ceux qui sont l'objet de nos idées directes [...]»

(I:xj; DP 48)

L'opération ne consiste plus vraiment en un travail *sur* les données de la sensation («idées primitives»); la réflexion, ici, est répétition par des voies propres, composition ressemblante dans un champ nouveau, autonome: précisément celui de l'imagination. Si la raison est une prise sur le réel des sensations dans la mesure où elle produit un ensemble de réflexions déduites d'elles plus ou moins directement, l'imagination se meut dans un univers à part qui redouble celui qu'offrent les sensations; si la raison combinait, cette nouvelle «espèce de connaissances réfléchies» recrée. Ce n'est qu'après cette analyse que D'Alembert ajoute:

«c'est ce qu'on appelle l'imitation de la Nature, si connue et si recommandée par les anciens.»

(I:xj; DP 48-49)

Ainsi introduits, le nom de ce type de «connaissances» et l'allusion à son antique lignage – porteurs l'un et l'autre d'un lourd bagage de questions et de débats – ne fonctionnent pas comme une double autorité qui pourrait orienter le champ de réflexion ouvert par l'analyse; ainsi introduite, la référence aux anciens vaut comme la simple trace que cette «espèce de connaissance» relève bien de quelque processus fondamental de l'esprit humain.

³⁷ «Les connaissances réfléchies sont celles que l'esprit acquiert en opérant sur les directes [...]» (I:ij; DP 19).

D'Alembert se lance alors dans un développement par lequel il entend régler simplement le fameux problème de «l'imitation de la belle Nature»³⁸. C'est là qu'on retrouve le programme rationnel dont nous avons vu plus haut l'expression générale: le philosophe met en balance le rapport de l'imitation à son objet et l'effet qu'elle produit. Ce faisant, il opère ce qui peut nous apparaître comme une incroyable mise à plat entre deux ordres de phénomènes en traitant sur un même plan l'agrément que procurent certains objets de la nature et le plaisir lié à la contemplation des œuvres d'art: il repère en effet une sorte de fonctionnement compensatoire entre l'un et l'autre, qui définit une véritable équation dont le but est de maintenir égale une certaine quantité de plaisir quel que soit l'objet imité³⁹. Au-delà du géométrisme de cette réflexion esthétique générale, ce qui fait pour nous l'intérêt du passage vient surtout de ce qu'on peut y repérer comment l'encyclopédiste entrevoit le *champ épistémique* où penser les beaux-arts. On mesure en particulier l'importance qu'y prend une psychologie sensualiste qui permet de penser en continuité les fonctionnements de la sensation et les opérations de la connaissance, mais qui permet *dans le même temps* de considérer les sens et l'imagination comme deux niveaux fonctionnellement distincts de «connaissance».

Le cadre général posé, D'Alembert se lance dans l'examen des différents beaux-arts. L'ordre dans lequel il les passe en revue est dicté par une typologie qui procède

³⁸ On rappellera que BATTEUX, dans ses *Beaux-Arts réduits à un même principe* déjà mentionnés, venait de consacrer cette notion en fondant précisément l'unité des beaux-arts sur elle, dans la lignée des théoriciens du Beau essentiel (Crousaz, André). On rappellera encore que ce problème est l'un de ceux que Diderot aborde dans la *Lettre sur les sourds et muets*, précisément adressée à Batteux. On notera enfin que, dans son article BEAU de l'*Encyclopédie*, le même Diderot évoquera ce traité avec celui du père André (*Essai sur le beau*, 1741) comme «deux bons ouvrages auxquels il n'a manqué qu'un chapitre pour être excellents; et il en faut savoir d'autant plus mauvais gré à ces deux auteurs de l'avoir omis. M. l'abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature; mais il ne nous apprend point ce que c'est que la belle nature. Le P. André distribue avec beaucoup de sagacité et de philosophie le beau en général dans ses différentes espèces [...] Il parle sans cesse d'ordre, de proportion, d'harmonie, etc., mais il ne dit pas un mot de l'origine de ces idées» (II:173ab; DPV, VI, 147). Pour la belle nature, D'Alembert a tenté de répondre comme par avance à ce réquisit.

³⁹ «Comme les idées directes qui nous frappent le plus vivement sont celles dont nous conservons le plus aisément le souvenir, ce sont aussi celles que nous cherchons le plus à réveiller en nous par l'imitation de leurs objets. Si les objets agréables nous frappent plus étant réels que simplement représentés, ce qu'ils perdent d'agrément en ce dernier cas est en quelque manière compensé par celui qui résulte du plaisir de l'imitation. À l'égard des objets qui n'exciteraient, étant réels, que des sentiments tristes ou tumultueux, leur imitation est plus agréable que les objets mêmes, parce qu'elle nous place à cette juste distance, où nous éprouvons le plaisir de l'émotion sans en ressentir le désordre. C'est dans cette imitation des objets capables d'exciter en nous des sentiments vifs ou agréables, de quelque nature qu'ils soient, que consiste en général l'imitation de la belle Nature, sur laquelle tant d'auteurs ont écrit sans en donner d'idée nette; soit parce que la belle Nature ne se démêle que par un sentiment exquis [c'est la thèse de Batteux, qui lie la belle nature au goût], soit aussi parce que dans cette matière les limites qui distinguent l'arbitraire du vrai ne sont pas encore bien fixées, et laissent quelque espace libre à l'opinion» (I:xj; DP 49). On devine que D'Alembert préfère cette seconde explication des difficultés à penser clairement le problème: son analyse n'a-t-elle pas donné des critères pour démêler «l'arbitraire du vrai», par la distinction en particulier des sentiments/idées directs et des sentiments/idées réfléchis dans l'exercice même de l'imagination, et par la généalogie établie entre les effets de ceux-là et la recherche de ceux-ci.

directement de ce cadre préalable. Viennent d'abord peinture et sculpture comme «*parl[ant] le plus directement aux sens*»; l'architecture leur est adjointe, non sans quelques contorsions; vient ensuite la poésie, qui «*parle plutôt à l'imagination qu'aux sens*». Les premières et celle-ci figurent comme les deux pôles possibles de la représentation artistique: l'un où l'imitation comme reproduction du réel est privilégiée; l'autre où l'aspect créateur de l'activité fictionnelle de l'imagination passe nettement au premier plan⁴⁰. Dans la mesure où l'usage du langage comme médium de représentation destine la poésie d'abord à l'imagination elle-même, on peut dire que l'art poétique crée un circuit de représentation dans lequel l'imagination s'adresse à elle-même. La distinction entre direct et réfléchi, à laquelle D'Alembert avait donné un rôle prépondérant dans sa généalogie des opérations de l'entendement, se reproduit ici dans la réception des produits de l'imagination. La primauté de la peinture et de la sculpture apparaît alors comme le simple signe que ces arts n'occupent qu'un premier degré de complexité.

C'est pourquoi la place terminale que D'Alembert donne à la musique n'est pas une relégation. Elle marque bien plutôt une difficulté spécifique à cet art, qui est comme biface:

«Enfin la Musique, qui parle à la fois à l'imagination et aux sens, tient le dernier rang dans l'ordre de l'imitation; [...]»

Il faut s'arrêter, avant de poursuivre la citation, sur la relative qui articule ce dernier développement à ceux consacrés à la peinture et à la poésie. Idéalement, et par recoupement avec ce que D'Alembert a dit de ces autres arts, la musique à la fois devrait *peindre* certains objets (sonores), c'est-à-dire les reproduire de façon très ressemblante (relation directe aux sens), et devrait paraître aussi en *créer*, c'est-à-dire les faire exister comme pour la première fois «*par la chaleur, le mouvement, et la vie qu'elle sait leur donner*» (relation à l'imagination réceptrice). Cette projection ne va pas de soi, ne serait-ce que parce qu'on ne sait si les objets imités par la musique dans un

⁴⁰ Voici tout le passage: «À la tête des connaissances qui consistent dans l'imitation, doivent être placées la Peinture et la Sculpture, parce que ce sont celles de toutes où l'imitation approche le plus des objets qu'elle représente, et parle le plus directement aux sens. On peut y joindre cet art, né de la nécessité et perfectionné par le luxe, l'Architecture, qui s'étant élevée par degrés des chaumières aux palais, n'est aux yeux du philosophe, si on peut parler ainsi, que le mosque embelli d'un de nos plus grands besoins. L'imitation de la belle Nature y est moins frappante et plus resserrée que dans les deux autres dont nous venons de parler; ceux-ci expriment indifféremment et sans restriction toutes les parties de la belle Nature, et la représentent telle qu'elle est, uniforme ou variée; l'Architecture au contraire se borne à imiter par l'assemblage et l'union des différents corps qu'elle emploie, l'arrangement symétrique que la nature observe plus ou moins sensiblement dans chaque individu, et qui contraste si bien avec la belle variété du tout ensemble.» La césure d'un nouveau paragraphe annonce l'examen des deux autres arts qui, eux, empruntent le relais de l'oreille: «La Poésie qui vient après la Peinture et la Sculpture, et qui n'emploie pour l'imitation que les mots disposés suivant une harmonie agréable à l'oreille, parle plutôt à l'imagination qu'aux sens; elle lui représente d'une manière vive et touchante les objets qui composent cet univers, et semble plutôt les créer que les peindre, par la chaleur, le mouvement, et la vie qu'elle sait leur donner. [...]» (I:xj-xij; DP 49-50).

cas et dans l'autre sont les mêmes ou s'ils sont de nature différente. D'ailleurs, D'Alembert problématise précisément cet aspect-là de l'art musical (on peut reprendre, maintenant la phrase principale et la lire jusqu'à ses retombées):

«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 réflexions.»

(I:xij; DP 50)

Avant de considérer les «réflexions» annoncées, il convient de remarquer que ce préambule permet de mesurer la plus grande *résistance* de la musique à une pensée esthétique dominée par le concept d'imitation. En fait, D'Alembert va chercher à dépasser la difficulté. Moins que sa solution, contournée, c'est ce que le philosophe convoque pour l'échafauder qui retiendra notre attention. On note ici que l'espace de ces réflexions est clairement dessiné par l'écart qu'il remarque entre l'idée de ce qu'est la musique impliquée dans son exercice courant, et l'idée de «sa nature»; entre une conception pratique et une visée philosophique. Tout se passerait comme si les musiciens n'avaient pas encore pris la mesure de l'extension des pouvoirs de représentation de leur art qu'ils limiteraient à une conception restreinte de l'imitation. Le philosophe a pour mission de lever ces «bornes» de l'opinion, ou tout au moins de les dénoncer comme telles. Par rapport à la question que nous posons de la fonction d'une réflexion «philosophique» sur les beaux-arts, on voit que l'encyclopédiste s'oriente nettement vers un rôle interventionniste.

L'analyse qu'il propose alors, formulée comme un véritable programme, est surtout intéressante, une fois encore, par le paysage mental que révèlent ses références – et aussi ses difficultés. D'Alembert commence par conjuguer dans une perspective généalogique les deux pôles que son énumération ordonnée des autres arts lui avait permis de mettre en évidence, l'imitation sensible et l'imitation recreatrice:

«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 différentes passions: [...]» (*Ibid.*)

Nous aurons à analyser très précisément ce que peut recouvrir, pour les encyclopédistes, l'analogie de la musique avec le langage. Car on devine bien que ce devenir langage de la musique – processus que le philosophe, ici, n'interroge pas – renvoie à une vaste problématique: en passant du pôle "pictural" de l'imitation au pôle "poétique", la musique a-t-elle changé de nature? son matériau de base, le son, peut-il être pensé de la même manière? ce processus est-il un déplacement ou un enrichissement? Il faut remarquer d'ailleurs que le philosophe introduit subrepticement la notion d'*expression*: comment s'articule-t-elle exactement à celle d'imitation jusque-là prépondérante (elle paraît impliquer en tout cas que les objets imités changent de nature: «bruit» vs

«passions»)? On notera encore que cette problématique n'est pas sans relation avec la tension marquée par la double obéissance de la musique dans le «Système figuré» (physique ou poésie): elle la répercute pour ainsi dire à l'intérieur d'une théorie de l'imitation.

D'Alembert tend à présenter ce devenir langage de la musique comme ayant conduit à une limitation expressive:

«mais pourquoi réduire cette expression aux passions seules, et ne pas l'étendre, autant qu'il est possible, jusqu'aux sensations mêmes?» (*Ibid.*)

La suggestion ainsi formulée suppose une extraordinaire projection de ce qui ferait le propre de l'art musical, compte tenu de «*sa nature*» véritable. Le monde auquel la musique renvoie serait la totalité des phénomènes sensibles intérieurs à l'homme, ce qui définit son être au monde (une totalité dont les «*passions*» ne figureraient qu'un régime exceptionnel). Mais comment D'Alembert peut-il insinuer une telle proposition – qui tend à donner à la musique le rôle d'une *sorte d'équivalent artistique de la psychologie sensualiste*, capable d'analyser (par reproduction et non par raison) les fonctionnements sensibles de l'âme? L'explication qu'il formule est loin d'aller de soi:

«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 la nature l'espèce de bruit qui peut produire en nous l'émotion la plus semblable à celle que cet objet excite. J'en dis autant des sensations agréables. Penser autrement, ce serait vouloir resserrer les bornes de l'art et de nos plaisirs. [...]»

(xij; 50-51)

Cette analyse projective peut donner lieu à deux lectures, qui montrent bien que l'analogie de la musique avec le langage est ambiguë. Ce qui frappe peut-être d'abord, c'est à quel point la façon dont D'Alembert rend compte du fonctionnement expressif possible de la musique est réducteur: la seule base représentative qu'il lui reconnaisse se ramène à l'imitation des bruits naturels; et le processus signifiant des sons imitatifs est celui de stimuli analogiques. Mais on remarque aussi que, sur ce «vocabulaire» élémentaire cantonné à la seule reproduction de la nature bruisante ou sonore, D'Alembert postule l'existence d'effets de sens qui relèvent d'une véritable *métaphorique*: «*l'émotion*» produite par l'artefact musical d'un bruit donné fonctionne comme un équivalent d'émotions analogues liées à des objets non sonores, très exactement comme une *figure*. Autrement dit, D'Alembert articule une *sémantique* symbolique sur une

sémiotique pour ainsi dire iconique⁴¹. Cette articulation reste projective dans la mesure exacte où elle fait appel à une science que D'Alembert reconnaît être à construire :

«J'avoue que la peinture dont il s'agit exige une étude fine et approfondie des nuances qui distinguent nos sensations [...]»

(xij; 51)

Dans son analyse, il a fait intervenir deux fois le relais d'une telle «étude». Sur le premier plan, le musicien comme lexicographe du monde sonore ne pourrait élaborer sa sémiotique qu'à partir d'une psychologie sensitive capable de différencier avec finesse toute la palette des émotions que peuvent produire les bruits. Comme figurateur, c'est encore d'une compétence analogue qu'il aura besoin : il devra explorer l'âme humaine pour parvenir à rapprocher les émotions qui, issues de sources sensibles différentes, se ressemblent le plus par les mouvements intérieurs qu'elles provoquent.

Pour revenir à la typologie implicite à tout le passage sur les beaux-arts, on dira que cette psychologie sensitive dont D'Alembert entrevoit la mise sur pied lui permet de rêver une articulation de l'imitation comme peinture et de l'imitation comme poésie, c'est-à-dire des deux volets, sensible et imaginaire, de la représentation (dont la peinture et la poésie valent comme les emblèmes). Pour notre enquête, il est particulièrement intéressant que ce soit la musique qui conduise le philosophe à envisager une telle articulation : l'art musical tel qu'il en conçoit la «nature» spécifique paraît occuper une place chamière, elle est à la fois du côté de la matière (sonore) et du côté du langage (expression). Cette position est porteuse d'effets ambigus : la musique en tant qu'objet de pensée fonctionne comme un opérateur d'une réflexion exploratoire, qui traverse des frontières ; mais aussi bien voit-on que cette exploration contourne plus qu'elle ne l'analyse la question du rapport exact entre les deux aspects mentionnés. En d'autres termes, on peut se demander si le type de réflexion qu'on voit se profiler ici pourrait dépasser l'allure programmatique qu'elle adopte comme nécessairement...

Cette question des compétences qui supporte le développement prospectif de D'Alembert le lui fait conclure sur un plan nouveau (où le «nous» – qui est survenu par places dans ce développement et dont l'identité n'apparaissait pas aller de soi – trouve soudain une identité, qui correspond à une sorte de chaîne d'acteurs privilégiés) :

«[...] mais aussi ne faut-il pas espérer que ces nuances soient démêlées par un talent ordinaire. Saisies par l'homme de génie, senties par l'homme de goût, aperçues par l'homme d'esprit, elles sont perdues pour la multitude. [...]»

(xij; 51)

⁴¹ Pour l'opposition entre *sémantique* et *sémiotique*, v. Émile BENVENISTE, «La forme et le sens dans le langage», dans ses *Problèmes de linguistique générale*, II, 1974, pp. 215-229, qui distingue le niveau du signe, de sa structure formelle, de son mode d'être signifiant, et le niveau des effets de sens de sa mise en œuvre dans un cadre de communication en acte.

Ce groupe de "happy few" dessine un triangle: la relation du créateur («*homme de génie*») et du récepteur («*homme de goût*») est dominée par le regard perçant de «*l'homme d'esprit*», qui comprend, et sans doute théorise, les distinctions les plus fines du spectre des émotions sur lesquelles joue la communication entre les deux premiers. «*L'homme d'esprit*», c'est le philosophe des beaux-arts que D'Alembert appelait de ses vœux et dont il a tracé ici, sur l'exemple de la musique, le champ de réflexion.

La prise en compte des acteurs du programme esthétique et philosophique qu'il a esquissé conduit logiquement l'encyclopédiste à expliciter la façon dont il se représente son champ d'intervention. Il complète en effet tout ce passage en stigmatisant d'abord, implicitement, le goût commun du public pour une musique purement virtuose et en appelant pour finir à une véritable éducation de l'écoute:

«[...] Toute musique qui ne peint rien n'est que du bruit; et sans l'habitude qui dénature tout, elle ne ferait guère plus de plaisir qu'une suite de mots harmonieux et sonores dénués d'ordre et de liaison. 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 d'apprendre la musique, on devrait bien en faire un de l'écouter.»

(xij: 51)

L'esquisse esthétique ambitieuse se combine donc avec l'affirmation d'une position culturellement conquérante. Il s'agira de savoir dans quelle mesure l'*Encyclopédie*, en son texte même, a relayé ce programme du «Discours préliminaire». La clause que nous venons de citer est particulièrement intéressante sur ce point car l'allusion que D'Alembert glisse à l'«*art d'apprendre la musique*» renvoie certainement à la théorie harmonique de Rameau dont, nous le verrons, il s'était fait un diffuseur diligent. Son parallèle conclusif incite donc à poser la question – qui sous-tendra tout notre parcours d'analyse dans l'*Encyclopédie* – de l'articulation possible entre le programme esthétique ici esquissé et les avancées reconnues de la théorie musicale proprement dite. Dans la mesure où celle-ci se fondait sur les acquis récents de l'acoustique, cette question rejoint la problématique entrevue dès le début de ce chapitre à travers le dysfonctionnement du désignant de l'article MUSIQUE. Nous aurons à vérifier aussi l'importance que prend dans cette question la référence à la psychologie telle que Condillac venait de l'instituer avec son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746). On aura encore à se demander si la position particulière à partir de laquelle D'Alembert a lancé ici ses suggestions, qu'on appellerait volontiers *épistémologique* en ce sens qu'elle consiste à envisager les conditions de possibilité du développement d'une connaissance, – si cette position représente une constante des interventions des encyclopédistes sur la question ou ne marque qu'une interprétation personnelle du point de vue *encyclopédique* où sa fonction d'éditeur l'avait placé.

On le voit, même si les passages des textes préliminaires étudiés se concentrent exclusivement sur les questions qu'induit l'inscription de la musique dans l'ensemble des beaux-arts et n'évoquent jamais explicitement le problème des liens entre acoustique et musique, ce problème n'en a pas moins été, de place en place, déchif-

frable en filigrane. Mais le fait qu'il ne soit jamais thématisé dans ce contexte tendrait à suggérer qu'il reste comme une sorte d'impensé dans le champ naissant d'une *esthétique* musicale. Du moins, les deux lieux où une pensée de la musique apparaissent envisageables semblent-ils se présenter de façon dissociée.

Toujours dans la perspective limitée d'un simple repérage d'indices propres à mettre en perspective notre analyse du corpus musical de l'*Encyclopédie*, nous allons terminer ce chapitre en examinant quelques traits formels des articles de tête autres que MUSIQUE qui sont impliqués dans cette question d'articulation. Ils confirment la même dissociation.

c) «la partie théorique de la Musique»

Du côté d'une esthétique, il paraît très symptomatique que non seulement la notion générique de *beaux-arts* n'apparaisse pas dans le «Système figuré» mais encore qu'elle n'ait donné lieu à aucune entrée correspondante dans le *Dictionnaire raisonné*. Si cette absence peut sembler curieuse, elle va du moins dans le sens d'une cohérence entre le tableau général et l'*Encyclopédie* proprement dite. Malgré l'importance que D'Alembert lui a donnée dans son «Discours préliminaire», ce n'est pas elle qui est censée subsumer le domaine d'exercice de l'imagination. Cependant, la notion suscite malgré tout des dysfonctionnements entre le «Système figuré» et les articles, dans la mesure où des entrées comme GRAVURE (VII:877a), POÉSIE (XII:837a) ou SCULPTURE (XII:834a) sont rangées sous le désignant simple *Beaux-Arts*! De plus, l'article POÉSIE ne traite que de la poésie au sens strict; rien n'y reprend le sens générique que lui donne le Système. Enfin, l'impression d'incohérence augmente encore lorsqu'on constate, en plus du classement de MUSIQUE dont nous avons déjà parlé, que PEINTURE figure sous *Hist. des beaux-arts* (XII:267a) et qu'ARCHITECTURE n'a droit à aucun désignant!

Les volumes d'articles n'accordent donc pas aux beaux-arts un statut aussi clair que pouvait le laisser augurer le système des connaissances initial. D'autre part, l'esquisse programmatique d'une esthétique comparée des beaux-arts, qu'on trouve aussi bien sous la plume de Diderot que sous celle de D'Alembert dans les pièces préliminaires de l'œuvre, ne semble pas avoir trouvé de relais visibles dans l'*Encyclopédie* elle-même.

Inversement, l'absence, dans les textes introductifs, de toute réflexion explicite qui fasse un sort au lien entre acoustique et musique est démentie dans l'œuvre par les termes mêmes du bref article ACOUSTIQUE (d'ailleurs dépourvu de tout désignant – comme si le désignant développé de MUSIQUE avait occupé le terrain à lui seul!):

«ACOUSTIQUE, s. f. est la doctrine ou la théorie des sons. Voyez SON. Ce mot vient du Grec [*akouô*], j'entends.

L'*Acoustique* est proprement la partie théorique de la Musique. C'est elle qui donne les raisons plus ou moins satisfaisantes du plaisir que nous fait l'harmonie, qui détermine les affections ou propriétés des cordes vibrantes, etc... V. SON, HARMONIE, CORDE.

L'*Acoustique* est la même science qu'on a autrement appelée *Phonique*. Voyez PHONIQUE.» (I:111a)

L'article n'est pas signé mais l'entrée suivante qui le complète, ACOUSTIQUES, porte la marque de D'Alembert. Comme, de plus, ces deux articles successifs proviennent de la même source: la *Cyclopædia*, il paraît clair que la signature est valable également pour le premier. Or celui-ci, tel que nous le citons, n'emprunte au dictionnaire anglais que son premier et son dernier paragraphe⁴²; le paragraphe central, qui nous intéresse directement, peut donc être attribué à D'Alembert (d'ailleurs, l'article *PHONICS* de Chambers ne contient rien qui puisse se rapprocher de ce que l'éditeur français énonce ici).

Ainsi est-ce D'Alembert qui affirme, dans l'*Encyclopédie*, que l'acoustique «est proprement la partie théorique de la Musique». Une affirmation qui cadre très bien avec le désignant de l'article MUSIQUE. Une affirmation qui ne trouve, en revanche, aucun équivalent dans son «Discours préliminaire». C'est le même écart qu'on a déjà remarqué entre l'œuvre et les textes qui l'introduisent.

Toutefois, la proposition d'ACOUSTIQUE concilie dans une certaine mesure l'opposition du désignant de MUSIQUE avec le «Système figuré» puisqu'elle justifie l'occurrence d'«Acoustique» dans le tableau là où le désignant faisait attendre «Musique». Et l'on peut aussi, du coup, rapprocher la «partie théorique», dont il est ici fait mention, de cette «musique théorique» que le tableau donne comme l'une des subdivisions de la «Musique». L'affirmation de D'Alembert tendrait alors à produire une équivalence entre deux secteurs séparés de l'arbre des connaissances. Mais cette équivalence est loin d'être simple. A-t-on affaire à deux dénominations différentes pour un même savoir? Toute l'acoustique doit-elle être considérée comme «la partie théori-

⁴² Chambers: «ACOUSTICS, ACOUSTICA, the doctrine, or theory of hearing, or sounds. See SOUND. The word is formed of the Greek [Akou], audio, I hear. Acoustics, is the same with what we otherwise call Phonics. See PHONICS». L'encyclopédiste anglais n'introduit cette très brève entrée ACOUSTICS que pour tenir compte d'un nom récent donné à une discipline qu'il présente de façon plus circonstanciée sous PHONICS. C'est le Français Joseph Sauveur (1653-1716), de l'Académie royale des sciences de Paris, qui créa le terme au début du XVIII^e siècle. Il y avait mené un ensemble de recherches sur les sons aussi bien expérimentales, autour des cordes vibrantes, que théoriques, en créant notamment des unités de mesures permettant d'apprécier les intervalles de sons dans leurs moindres différences sensibles (division de l'octave en 301 «heptamérides»). V. LÉON AUGER, «Les apports de J. Sauveur à la création de l'Acoustique», *Revue d'histoire des sciences*, I, 1948, pp. 323-336; v. aussi ALBERT COHEN, *Music in the French Royal Academy of Sciences*, Princeton, 1981, *passim*. (L'ensemble de ses mémoires d'acoustique parus dans les Recueils académiques a fait l'objet d'une édition en reprint: J. SAUVEUR, *Collected writings on musical acoustics (Paris 1700-1713)*, éd. Joseph RASCH, Utrecht, The Diapason Press, 1984, comprenant une importante «Introduction» de l'éditeur (pp. 8-62), une bibliographie et un index.)

L'ouvrage décisif de Sauveur, qui reprend l'un de ses travaux académiques, s'intitule *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 Instrumens de Musique*, Paris, 1701 [éd. reprint, Genève, Minkoff, 1973]. Il établit clairement, au début de ce texte, la façon dont il conçoit les rapports entre acoustique et musique: ayant constaté que les systèmes existants de «Musique spéculative» restaient incomplets et par trop liés à la pratique, partant aux évolutions du goût, il déplore que «personne [...] n'[ait] pris cette matière plus haut, et ne l'[ait] 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 cru, ajoute-t-il, 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'ouïe» (p. 1).

que de la musique? L'acoustique ne connaît-elle pas de son côté des développements autonomes? D'autre part, la théorie de la musique n'est-elle pas déjà, et par ailleurs, en train d'être construite? Il est vrai que cette théorie musicale, vers 1750, se présentait comme une théorie de l'*harmonie* – ce qui correspond bien aux quelques commentaires que D'Alembert ajoute dans ACOUSTIQUE pour étayer son affirmation. On pourrait donc penser que l'équivalence revient à poser que le savoir acoustique, physico-mathématique, est censé apporter le cadre nécessaire qui permet de fonder scientifiquement la théorie musicale en voie d'élaboration. Cependant – nouvelle complication – on note dans le commentaire de D'Alembert un recul critique par rapport à une prétention explicative de l'acoustique: les «*raisons*» que cette science mettrait en lumière sont dites «*plus ou moins satisfaisantes*»...

Il reste à remarquer, plus généralement, que l'intelligibilité du musical ici désignée ne porte que sur le «*plaisir*» lié à l'harmonie: autrement dit aux consonances et, peut-être, à leurs enchaînements; rien n'apparaît d'une réflexion sur la part expressive de l'art musical. La dissociation entre les deux champs se laisse également diagnostiquer depuis ce côté-ci.

L'examen de la façon dont D'Alembert retravaille l'article PHONIQUE au volume XII tend encore à complexifier le paysage⁴³. D'abord, il n'y est plus question d'une équivalence générale entre acoustique (ou phonique) et théorie de la musique. En revanche, D'Alembert suit Chambers en affirmant que les connaissances de la «*phonique*» doivent permettre de perfectionner le chant ou la production du son instrumental. Il insiste encore, personnellement cette fois, sur ce dernier aspect en ajoutant ce paragraphe après l'évocation des architectures qui favorisent la propagation du son (tels les cabinets secrets ou les voûtes): «*c'est aussi de là que vient la théorie des instruments qui augmentent considérablement le son, comme les cors de chasse, les trompettes, etc.*» (XII:524a). Bref, la théorisation que peut apporter la science physique des sons est uniquement articulée, ici, aux aspects techniques et d'exécution de la musique, et particulièrement à l'organologie.

Au total, le patronage de la physique, pas plus que celui des beaux-arts, ne recouvre un champ clairement constitué!

Ainsi, les quelques indices réunis tout au long de ce chapitre font apparaître la question du lieu d'où construire une intelligibilité du musical dans l'*Encyclopédie* comme essentiellement problématique. Elle est dominée par deux grands paradigmes aux statuts très différents, et pour ainsi dire opposés. Le premier est l'héritage indirect d'une longue tradition savante – celle qui avait fait de la musique une science abstraite –, mais un héritage qui se trouve alors profondément redéfini de par l'instauration triomphante des sciences physico-mathématiques au XVIII^e siècle; Rameau, en France, en offre une figure emblématique, dont la théorie combinait une mathématisation des intervalles à une recherche de fondements acoustiques. Le second paradigme, bien que relayant une revendication praticienne déjà pluri-séculaire – celle qui tendait à valoriser

⁴³ Se référer à l'Annexe n° 12 qui place en regard les articles anglais et français et fait ressortir les suppressions, modifications et ajouts apportés par D'Alembert.

la musique comme un langage (Tinctoris, Monteverdi...) -- ne peut s'appuyer à ce moment-là sur de prestigieuses références savantes mais se profile au contraire dans un processus réflexif en devenir, qui cherche sa voie dans une esthétique comparée des beaux-arts; Dubos, puis Batteux, en sont sans doute les deux figures les plus représentatives dans la France de la première moitié du XVIII^e siècle. Notre enquête préalable semble indiquer, de plus, que cette opposition s'inscrit également dans un écart discursif: le deuxième paradigme trouve à s'exprimer dans les préliminaires de l'*Encyclopédie* mais peine à être visiblement développé dans l'œuvre, tout à l'inverse du premier, attesté dans les articles de tête mais absent de la façade que forment les textes introductifs; cette remarque, toutefois, aura à être rediscutée après l'analyse approfondie du corpus des articles. Les textes étudiés dans la dernière section ont montré que ces deux patronages, loin de commander deux systèmes de pensée solidement constitués et en conflit, recouvrent en fait une assez grande disparité de configurations possibles, non nécessairement exclusives les unes des autres; elles ne sont d'ailleurs souvent esquissées que partiellement; elles mettent en jeu, aussi, un nombre important d'articulations avec d'autres savoirs, soit connexes (psychologie, médecine, poésie), soit subordonnés (théorie harmonique, lutherie, technique vocale du chant).

Enfin, toutes sortes de notions ou de questions plus générales se sont révélé graviter autour de ce problème de définition d'un champ: questions des rapports entre art et science, entre théorie et pratique, entre artisanat et création géniale, et encore entre «*art d'apprendre*» et «*art d'écouter*»; questions des rapports entre imitation et expression, entre sens et imagination, entre médium matériel et matière travaillée, entre nature et art, et encore entre plaisir du corps et plaisir de l'âme; etc.

Au total, la musique dans l'*Encyclopédie* paraît véritablement interreliée à un ensemble important d'enjeux qui excèdent évidemment son seul domaine restreint mais dont elle semble requérir, lorsqu'elle est envisagée comme un objet à penser, le croisement ou la combinaison.

À l'étape préliminaire d'enquête où nous nous situons, il suffisait d'inventorier rapidement cette nébuleuse problématique. Tout notre travail consistera à analyser avec précision la façon dont le carrefour épistémique que paraît constituer la musique peut donner lieu dans l'œuvre à des réflexions proprement encyclopédiques qui questionnent de telles liaisons.

CHAPITRE 3

« QUELQUES CAILLOUX À CE MAGNIFIQUE ÉDIFICE »

LE CORPUS MUSICAL DE L'ENCYCLOPÉDIE

La logique particulière de l'*Encyclopédie* d'une part, la place carrefour que la musique tient dans la pensée des Lumières d'autre part, ont imposé à mon enquête des démarches appropriées. Dès ses premiers pas qui consistaient à réunir en un corpus d'étude les articles pertinents.

Ce chapitre, qui complète la Perspective d'ensemble, est consacré à l'analyse des caractéristiques globales du corpus musical collecté. J'ai cru nécessaire d'en réserver le premier volet à l'explication des modalités d'établissement de ce corpus. C'est que l'exposé des procédures adoptées et des problèmes rencontrés donne lieu à des considérations méthodologiques qui valent pour toute recherche qui voudrait se centrer sur un champ de connaissance donné dans l'*Encyclopédie*. Le chapitre développe dans son second volet une étude générale et en grande partie quantitative des textes rassemblés, menée aussi bien du point de vue des auteurs concernés et des champs de connaissance impliqués que du point de vue de l'histoire de leur rédaction, faite de strates successives.

«...je me tiens trop heureux et trop honoré de mettre quelques cailloux à ce magnifique édifice» déclarait Voltaire dans une lettre à propos de sa collaboration à l'*Encyclopédie*¹. Se concentrer sur un ensemble restreint d'articles revient sans doute à ne considérer que quelques moellons du monument. Mais il faut bien entamer le travail et jeter de premières ébauches pour des investigations de plus grande ampleur. Et puis, le propos n'est pas seulement de soupeser le petit tas de cailloux récoltés mais de tenter d'apercevoir comment ils participent d'une architecture, c'est-à-dire du projet encyclopédique...

1. Un corpus protéiforme

S'il s'agit de prendre en compte ce qui fait l'ambition de l'œuvre; s'il s'agit de pouvoir étudier les connexions de la musique avec l'ensemble encyclopédique, de reconnaître ses frontières communes avec d'autres domaines, de dépister les routes ou les chemins de traverse qui les relient, mais aussi de repérer entre eux les passages interdits, les zones encore inexplorées... ~ bref: s'il s'agit de mettre en œuvre cette approche cartographique qui me paraît répondre à ce que l'*Encyclopédie* donne à lire, la réunion du corpus doit procéder d'une *sélection large*. Il est évident qu'un tel projet ne peut s'appuyer sur les seules entrées spécifiquement musicales, même si celles-ci comprennent souvent des données ou des discussions pertinentes du point de vue de l'articulation du domaine avec les autres savoirs; le corpus doit encore intégrer tout

¹ L. à Thiériot du 5 janv. 1758, VOLTAIRE, *Correspondence*, éd. Besterman, vol. XVIII, Oxford, 1971, p. 343.

article ou extrait d'article qui, bien que relevant de domaines non musicaux, contient cependant des références à la musique. Seule une telle définition extensive du corpus musical encyclopédique rend possible l'étude complète du réseau d'articulation visé.

La constitution d'un tel corpus ne peut être que progressive.

Je n'entends pas m'appesantir sur les difficultés pratiques du repérage de textes ciblés à l'intérieur des dix-sept volumes in-folio et de leurs quelque 70'000 entrées. Néanmoins, un exposé rapide des étapes suivies m'apparaît intéressant dans la mesure où elles profilent une méthodologie appropriée aux difficultés spécifiques du texte encyclopédique. Ce premier développement permettra surtout de faire ressortir la nature particulière de tout corpus prélevé dans l'*Encyclopédie* selon les prérequis mis en place dans nos deux chapitres précédents – ce que nous nommerons dorénavant un *corpus sectoriel extensif* – une nature particulière que le deuxième paragraphe de cette première section cherchera à préciser à travers la question de sa délimitation. Un dernier paragraphe, toujours de caractère méthodologique, évoquera les problèmes posés par la structuration du corpus en base de données exploitable dans le cadre d'une étude de type statistique.

a) collecter

La première étape dans la constitution d'un *corpus sectoriel extensif* consiste à réunir le plus systématiquement possible tout article dont l'intitulé ou le désignant marque clairement son appartenance au secteur de connaissance exploré. Dans notre cas, il s'agissait de repérer les entrées classées en *Musique*², en *Lutherie*³ et, pour des raisons qui sont clairement apparues dans le chapitre précédent, en *Acoustique*. Le dépistage des articles liés à un domaine particulier du savoir est simplifié par l'existence de cet instrument de travail si précieux et bien connu des spécialistes qu'est l'inventaire de l'*Encyclopédie* réalisé par R. N. Schwab et W. E. Rex dans les années 1970⁴. Leur liste de tous les articles, qui mentionne en particulier, à côté de l'intitulé, le désignant et la signature éventuels, permet un balayage d'ensemble en fonction de ces trois paramètres⁵.

Le dépouillement de l'*Inventory* a conduit à la constitution d'un premier noyau des articles relatifs aux domaines mentionnés. Dès cette étape, il apparut que des articles

² Nous avons inclus dans ce domaine les quelques articles rattachés au *Chant* ou à la *Voix*, désignants épisodiques surtout liés à Cahusac. Sur la diversité des désignants musicaux en général, v. ci-après pp. 99-100 et Annexes n° 9a-c.

³ Désignants types: *Instrument*, *Lutherie* et *Orgue*.

⁴ R. N. SCHWAB et W. E. REX, *Inventory of Diderot's Encyclopédie (Studies on Voltaire... n° 80, 83, 85, 91-93, Oxford, 1971-1972, pour les volumes de discours; n° 223, 1984, pour les recueils de planches)*.

⁵ Intitulés et désignants sont des critères de sélection évidents. Mais la signature peut également servir de moyen de repérage: dans notre cas, le fait par exemple que l'article DIVERTISSEMENT (*Belles-lettres*) porte la marque de Cahusac incitait à en contrôler le contenu; v. encore ci-après note 10. Une informatisation de l'*Inventory* sous forme de base de données permettrait évidemment un gain de temps appréciable, surtout pour le repérage en fonction des désignants; mais le nombre relativement important d'articles sans désignant (16% dans notre corpus définitif, soit plus de 150 articles) ne permettrait pas de s'en tenir à cette seule sélection.

à nos yeux spécifiquement – ou du moins d'abord – liés à la musique ou à la lutherie se trouvaient rattachés à d'autres domaines: ainsi CANTATE ou OPERA figurent sous *Belles-lettres*, CDR sous *Chauderonnerie et Chasse*, TYMBALE sous *Art militaire*; inversement, et toujours à des yeux modernes, certaines entrées classées en *Musique* paraissent dépendre d'autres domaines: RÉSONNANCE, par exemple, qui relève pour nous d'abord de la physique du son.

Ce type de classements imprévus mais aussi l'absence assez fréquente de désignants peuvent faire qu'un certain nombre d'articles pertinents pour un domaine donné du savoir échappent à l'enquête dans l'*Inventory*⁶ – qui ne peut être que l'étape initiale et provisoire d'un recensement exhaustif. Le premier noyau d'articles musicaux ainsi rassemblé, il s'agissait de le compléter.

La lecture rapide des textes repérés permet une première extension d'un corpus sectoriel, principalement grâce au jeu des renvois. Cette procédure permet non seulement de compléter l'ensemble des articles spécifiquement liés au domaine d'enquête mais elle conduit déjà à un élargissement, encore très partiel au demeurant, vers des textes extérieurs à ce domaine mais entretenant d'une façon ou d'une autre des liens avec lui.

Un autre type de renvois peut conduire à compléter le corpus: ceux qui se réfèrent aux volumes de planches. Il va de soi d'abord que, même si les *Recueils de planches* édités entre 1762 et 1772 marquent déjà, dans certains de leurs aspects, une première métamorphose de l'*Encyclopédie* initiale⁷, les figures et les explications des figures qu'ils contiennent doivent être intégrées au corpus. Mais le passage par ces volumes permet encore, par une sorte d'effet en retour, de débusquer de nouveaux articles dans les volumes de discours. En particulier, les commentaires accompagnant les figures, souvent un simple nom, peuvent correspondre à (ou suggérer) des entrées non encore repérées. Pour la présente recherche, l'explication complétant la «Suite» des Planches de l'orgue, au volume V, offrait mieux encore: le responsable de cette section a pris la peine de dresser une liste des articles qui sont relatifs aux figures qu'il vient d'énumérer⁸. Le septième volume de l'*Inventory* de Schwab et Rex, précisément consacré

⁶ Il faut aussi tenir compte des quelques oublis de la part de Rex et Schwab – bien compréhensibles et, d'ailleurs, remarquablement rares étant donné l'ampleur de leur dépouillement. Dans notre corpus, seuls dix cas sont concernés (soit une proportion d'oublis de 0,9 %), et il est notable qu'il ne s'agisse que d'entrées-renvois (dépourvues de texte, donc moins aisément repérables): ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE (I:57a); ALTUS, en *Musique* (I:305a); CONTRA (IV:118a); EPTACORDE et EPTAMERIDE (V:840a); FAUSSE-RELATION, en *Musique* (VI:454a); MOULE DE VIOLON (*Lutherie*) (X:789a); RYTHME & RYTHMIQUE (XIV:450b); TAMBOURIN (XV:877b); TENOR, en *Musique* (XVI:140a).

⁷ C'est ce qu'atteste le fait que la section «Musique» du volume VII des *Planches* (1769) a exploité figures et articles du *Dictionnaire de musique* de Rousseau de 1767, comme l'ont fait l'*Encyclopédie* d'Yverdon et le *Supplément* à l'édition de Paris, deux entreprises autonomes par rapport au projet diderotien. V. sur ce point notre article: «Les avatars de quelques articles de musique de Rousseau entre *Encyclopédies* et *Dictionnaires thématiques*», *RDE* n° 12, 1992, partic. pp. 117-119.

⁸ Cette liste de 113 entrées apparaît d'autant plus utile qu'une bonne part des articles se rapportant à l'instrument ne sont pas classés sous un désignant précis. En revanche, elle présente aussi un certain nombre de problèmes: adopte des formulations qui ne correspondent qu'imparfaitement aux intitulés; mentionne des entrées qui n'existent pas dans les volumes d'articles; en omet d'autres...

aux Planches, se révèle ici encore un outil inestimable: dans sa seconde partie⁹, les auteurs, en décrivant chacune des planches, mentionnent tous les articles qui renvoient à chacune des figures inventoriées: ces mentions peuvent aussi mettre sur la voie d'entrées passées inaperçues au cours des premières étapes de constitution d'un corpus.

Pour un repérage systématique des entrées de l'*Encyclopédie* relevant d'un savoir précis, il est utile d'adjoindre quelques enquêtes complémentaires aux procédures décrites jusqu'ici – qui s'appuient sur les seuls traits formels offerts par le texte encyclopédique. C'est que ces premières démarches d'inventoriage échouent en particulier à repérer les articles isolés: sans désignant et ne faisant l'objet d'aucun renvoi. Quelques détours par des ouvrages de référence s'avèrent fructueux.

Ainsi une enquête de contrôle qui prend pour référence la nomenclature d'un ou de plusieurs dictionnaires spécialisés de l'époque constitue-t-elle un complément indispensable. Dans notre cas, le *Dictionnaire de musique* de Rousseau (qui est d'ailleurs une version revue, mais amplement augmentée, des articles musicaux de l'*Encyclopédie*) nous a permis de reconnaître un certain nombre d'entrées qui s'étaient dérobées jusque-là¹⁰.

Le recours à la *Table analytique et raisonnée des matières contenues dans les XXXIII volumes in-folio du dictionnaire des sciences, des arts et des métiers, et dans son Supplément*, réalisée par le pasteur bâlois Pierre Mouchon (2 tomes in-folio, Paris, Amsterdam, 1780) représente aussi une étape profitable à la constitution d'un corpus sectoriel. Cette *Table* alphabétique est surtout précieuse pour repérer des paragraphes liés à la matière envisagée mais perdus dans de grands articles plus généraux. Son emploi n'est toutefois guère aisé dans la mesure d'abord où elle se présente à son tour comme un dictionnaire volumineux et profus: on n'est jamais sûr d'avoir reconnu tous les intitulés possibles à partir desquels mener l'enquête complémentaire; dans la mesure ensuite où elle regroupe non seulement la matière des articles de l'*Encyclopédie* proprement dite, mais encore celle des *Recueils de Planches* et celle du *Supplément*; dans la mesure enfin où le libellé de ses références ne précise pas l'intitulé de l'article analysé¹¹. Mais notons surtout que la *Table* constitue en soi un objet encyclopédique propre; c'est ici l'une de ces métamorphoses qui non seulement prolongent mais encore modifient le projet diderotien, – sur laquelle, par conséquent, une étude spécifique devrait être menée (étude qui, du point de vue de notre recherche particulière, commencerait précisément par l'inventaire des entrées que Mouchon a réservées pour donner accès à la matière musicale de l'*Encyclopédie*...).

⁹ «Comprehensive inventory of the plates», pp. 57-235.

¹⁰ Ex.: l'article QUARRÉE, ou brève (XIII:664a), sans désignant et jamais mentionné dans les autres articles. Malgré la marque de Rousseau, cette entrée avait en effet échappé à notre dépouillement manuel de l'*Inventory* de Schwab – type de lacunes qu'une interrogation informatique selon la signature aurait permis d'éviter... V. d'autres ex. ci-après, pp. 82-83.

¹¹ Qui ne coïncide en effet pas nécessairement avec l'intitulé de la notice. Mouchon ne mentionne que le volume, la page et la colonne de l'article ou extrait d'article qu'il résume. P. ex. la notice «PERGOLESE, célèbre musicien d'Italie. XI. 18. b.» (*Table* II, 417a) se réfère en fait à un extrait de l'article NAPLES, *Géogr.* (XI:17a-18b).

Je mentionnerai encore que l'enquête parallèle que j'ai menée dans le cadre d'une recherche autonome sur l'*Encyclopédie* de Yverdon, refonte de l'édition de Diderot, a également entraîné, comme par contre-coup, un nouvel enrichissement du corpus parisien.

Lorsqu'ils existent, il convient évidemment de confronter le corpus réuni à des inventaires modernes et spécifiques qui, sur la matière envisagée, auraient déjà été réalisés dans le cadre d'études spécialisées¹². Dans notre cas, cette confrontation a d'abord confirmé la pertinence d'une enquête systématique telle que nous venons d'en décrire les étapes principales: pour les articles spécifiquement musicaux, notre liste est en effet apparue chaque fois plus complète; mais ladite comparaison a également fait ressortir des différences d'appréciation pour les articles qui relèvent d'autres champs de connaissance. Il faut préciser, en effet, qu'à travers ces processus successifs d'enrichissement, le corpus a fini par se configurer pour ainsi dire en cercles concentriques: au noyau des textes consacrés expressément à la discipline visée s'est adjointe progressivement toute une frange d'articles ou d'extraits d'articles qui entretiennent des relations plus ou moins étroites avec cette discipline. Or, c'est dans cette frange-là de textes que surviennent les choix les plus délicats – des questions d'arbitrage à travers quoi se profile la problématique essentielle qu'implique la sélection d'un *corpus sectoriel extensif*.

Mais avant d'aborder ces questions, et pour en préparer l'exposé, il convient encore de préciser par quels autres biais notre propre corpus s'est peu à peu constitué dans ses zones extérieures. Car les démarches d'investigation décrites jusqu'ici se sont révélées nettement insuffisantes de ce point de vue. Les seuls critères de l'intitulé et du désignant ne permettent pas de soupçonner la présence de développements sur la musique dans des articles tels que, par exemple, DIVISION (*Logique*), ANTIPATHIE (*Phys.*) ou VOYELLE (*Gram.*). Les connexions internes de l'*Encyclopédie*, quant à elles, ne conduisent pas fréquemment du corpus central à des articles de ce type: les renvois, la plupart du temps, laissent isolés de tels textes périphériques¹³; le facteur du voisi-

¹² Pour la musique, nous avons bien sûr comparé notre liste à celle qu'A.R. OLIVER avait dressée jadis à la fin de son ouvrage *The Encyclopédistas as Critics of Music*. Nous a également servi de point de comparaison le tableau très parlant réalisé par Claire CHEVROLET, présentant les encyclopédistes qui ont traité de musique de près ou de loin (v. art. «*Encyclopédie*» du *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. M. Benoit; Paris, Fayard, 1992).

¹³ Le constat que les renvois sont loin de relier les articles centraux d'une discipline à tous les textes extérieurs qui peuvent la concerner pourrait sembler invalider, ou du moins fragiliser, la thèse qui est à la base de notre recherche – à savoir que l'*Encyclopédie* se donne à lire comme œuvre dans les articulations mêmes qu'elle construit entre les savoirs. Je pense qu'il n'en est rien, pour deux ordres de raisons. A) Les premières renvoient à la fabrique de l'ouvrage: 1° le responsable d'une discipline ne pouvait pas connaître le détail des contributions des autres collaborateurs; 2° du fait de la réalisation progressive des volumes, les éditeurs eux-mêmes n'ont jamais eu tout le matériel en main pour établir tous les liens possibles; 3° même dans les limites de la maîtrise qu'ils eurent du corpus entier, ils ne pouvaient de toute manière pas tout repérer. Les exemples ne manquent pas (et nos analyses en mettent en lumière quelques-uns) qui montrent qu'ils ont accordé – quand ils l'ont pu et l'ont voulu – de l'importance à cet aspect-là de leur travail éditorial; le projet encyclopédique tels qu'ils l'avaient défini n'impliquait d'ailleurs pas qu'ils reliaient systématiquement tout ce qui pouvait l'être! B) Le second argument revient à rappeler que nous défendons ici une perspective

nage des articles (mêmes intitulés, ou intitulés apparentés, avec désignants distincts) n'en permet que rarement le repérage¹⁴. Nous avons mentionné comment le recours à des dictionnaires spécialisés de l'époque ou à des inventaires sectoriels modernes avait pu mettre en avant quelques textes qui étaient candidats à s'intégrer dans les franges du corpus; mais là encore la moisson restait maigre.

De fait, la grande majorité des articles périphériques qui figurent dans notre corpus définitif a été repérée non lors des enquêtes préalables mais au cours du travail d'analyse (qui a d'abord porté sur le premier corpus de textes qu'elles avaient permis de réunir). Chaque étude fouillée réalisée à partir de quelques articles centraux a entraîné l'examen de multiples articles de référence parmi lesquels plusieurs se sont révélés contenir des développements pertinents au regard des problématiques musicales envisagées. (À quoi s'est ajouté un facteur tout contingent mais non dénué d'importance étant donnée la nature même de l'*Encyclopédie*: la fréquente consultation des volumes impliquée par ces recherches n'a pas manqué – la curiosité aidant – de nous faire découvrir quelques nouveaux articles au hasard de lectures buissonnières...)¹⁵

C'est dire que la constitution des franges d'un *corpus sectoriel extensif* est pour une part non négligeable dépendante des orientations mêmes que prend l'étude des textes. Mais c'est dire aussi, par conséquent, que le recensement d'un tel corpus reste pour ainsi dire constamment inachevé!

Nous sommes ainsi conduit à envisager la problématique centrale que nous annonçons, qui concerne les limites du corpus.

b) délimiter

On peut poser comme règle qu'un *corpus sectoriel extensif* sélectionné dans l'*Encyclopédie* se présente comme un *ensemble ouvert*. C'est que, s'il n'est pas présomptueux de penser pouvoir réunir tous les articles explicitement consacrés à une connaissance donnée dans l'*Encyclopédie*, je crois en revanche qu'il est quasi impossible d'assurer avoir repéré exhaustivement l'ensemble des entrées où il peut en être question.

L'exposé précédent permet de comprendre que cette ouverture est liée à deux ordres de causes. D'abord, le caractère même de l'*Encyclopédie* fait que la constitution de tels corpus a quelque chose d'interminable; non pas tant parce qu'ils seraient extensibles à l'infini mais parce que le chercheur reste toujours susceptible d'avoir manqué quelques textes pertinents. Il suffit de mentionner ici, pour le domaine qui retient notre

d'analyse qui permet de considérer comme également significatifs, mais sur des niveaux différents, le fait que deux articles apparentés soient effectivement reliés ou le fait qu'ils ne le soient pas (v. chap. I, p. 45).

¹⁴ Dans notre corpus, seul l'ensemble des entrées DÉCLAMATION, autour de l'article DÉCLAMATION (*Musiq.*), contenait des extraits relatifs à la musique.

¹⁵ Il n'y a pas jusqu'à des entrées appartenant au noyau du corpus qui ne peuvent être décelées par le seul hasard. Ainsi ANGIOIR est-il un article proprement perdu dans l'*Encyclopédie*: sans désignant ni signature; renvoi d'aucun autre article. Il contient bien une référence à une figure de lutherie, mais fautive; et les planches ne font aucune allusion à cet «*outil dont les facteurs de clavecins et autres se servent*» (I:465b).

attention, que des développements essentiels concernant la musique figurent dans des articles comme TARENTULE (*dans l'hist. nat.*) ou INTERJECTION (*Gram. Eloq.*). Il arrive qu'une simple allusion comprise dans de tels articles ait plus d'incidence, au regard de la problématique cartographique qui oriente notre recherche, que de nombreuses entrées appartenant explicitement à l'ensemble musique.

Mais à cette impossibilité *de fait* d'un repérage exhaustif s'en ajoute une *de principe*. C'est qu'intervient un second ordre de raisons. J'ai indiqué que la pertinence ou l'importance d'une référence périphérique n'apparaissait souvent qu'à la lumière d'une étude fouillée sur un dossier de textes précis; un article marginal qu'une telle étude amène à retenir aurait très bien pu, à supposer qu'il eût déjà été repéré, être exclu lors du recensement préliminaire. Dès lors que la présence de ces entrées dans le corpus dépend des orientations prises et assumées au cours de l'analyse des textes, il ressort que ledit corpus n'est pas le simple inventaire d'un matériau neutre. On peut affirmer au contraire, en jouant un peu sur les mots, qu'il *fait corps* avec la recherche même, qu'il en épouse les partis pris. En d'autres termes, le corpus musical ici constitué – que ce chapitre décrira bientôt dans sa globalité – n'est que le corpus arrêté au terme du travail d'analyse particulier qui porte l'ensemble du présent ouvrage. Ce travail-là apparaissant à son tour, nous le verrons, ouvert sur de nombreuses investigations qui resteraient à mener, on peut dire en définitive que le corpus proposé reflète exactement un *état présent* des recherches.

Dans ce paragraphe, j'aimerais mettre en évidence, à partir de quelques exemples, sous quels aspects divers a pu se poser la question de la définition des limites du corpus musical. Il s'agira aussi de montrer comment, malgré les flous ou les fluctuations d'un ensemble textuel considéré dans sa plus grande extension, il est malgré tout possible de circonscrire un sous-ensemble déterminé d'articles qui autorise une approche quantitative.

Notre première série d'exemples aborde cette question de la définition des limites à partir du centre même du corpus, le noyau des articles dont les désignants ont été relevés systématiquement.

Il arrive notamment qu'à partir des renvois que ces articles contiennent le chercheur soit amené à considérer des entrées dont le contenu n'est pas nécessairement lié à la musique: il y a là un premier groupe d'articles qui appelle une sorte d'arbitrage. Il eût certes été envisageable d'intégrer par définition comme faisant partie de la périphérie de notre corpus toute entrée non musicale visée par un renvoi à partir du noyau. Mais, appliquée rigoureusement, cette règle obligerait à enregistrer des textes dont le contenu n'a strictement rien à voir avec la matière analysée – ce que j'ai tenu à éviter. Deux exemples. 1/. L'article BLANC, *chez les Facteurs d'orgue* (qui est déjà un article uniquement relatif à la technique de la soudure des tuyaux, dénué de considérations d'ordre musical ou acoustique) renvoie sans précision de désignant à un article BLANC qui correspond – étant donné le contexte du renvoi (il est question de «*blanc d'Espagne*») – à l'entrée BLANC (*couleur en Peinture*), qui expose précisément le

procédé de fabrication du «*blanc d'Espagne*»¹⁶. 2/. Dans RYTHME, *Musique*, Rousseau renvoie à MÉTRIQUE¹⁷; mais l'entrée correspondante, non signée et classée sous *Littér.*, ne fournit qu'une définition minimale sans relation à la musique¹⁸.

L'un et l'autre exemples illustrent évidemment des voisinages pertinents, de la lutherie avec l'ensemble des techniques, de l'art musical avec l'art poétique: mais on voit bien que ce sont les articles-sources avec leur renvoi et non les articles-cibles eux-mêmes qui mettent en évidence ces relations¹⁹.

La prise en compte des planches liées au noyau du corpus peut occasionner des difficultés similaires: telle figure appartenant à une planche de Lutherie n'a parfois comme équivalent dans les volumes de discours qu'un article qui ne fait aucune allusion au domaine²⁰.

Le contenu des articles a donc été, évidemment, le critère-clé. Il est toutefois une catégorie d'entrées pour lesquelles j'ai considéré qu'il ne devait pas être dirimant: celles dont le désignant, malgré l'absence de tout développement relatif, fait explicitement référence au champ de connaissance concerné. Les cas sont au demeurant très rares. Notre corpus musical ne comprend que deux articles qui y figurent à ce seul titre.

1) «GRASSEYER, (*Chant. Voix*), de Cahusac, qui ne contient aucun développement

¹⁶ Ce dernier article porte la marque de Diderot; on peut penser que l'éditeur est aussi responsable du renvoi dans l'article de lutherie: une façon de rapprocher deux articles dans l'ensemble des entrées techniques BLANC.

¹⁷ Dans une série de renvois groupés. En voici le contexte: «*Le rythme appliqué au son ou à la voix, peut encore s'entendre de la parole ou du chant. Dans le premier sens, c'est du rythme que naissent le nombre et l'harmonie dans l'éloquence, la mesure et la cadence dans la poésie. Voyez ÉLOQUENCE, POÉSIE, MÉTRIQUE, VERS, etc. [...]*» (§ 3, extr.; XIV:267b-268a).

¹⁸ En voici le texte: «*C'est la partie de l'ancienne poétique qui a pour objet la quantité des syllabes, le nombre et la différence des pieds qui doivent entrer dans les vers. C'est ce qu'on appelle autrement prosodie. Voyez QUANTITÉ, PROSODIE, VERS, etc.*» (X:470b). Nous verrons en revanche que l'article PROSODIE, *Gramm.* recèle des passages essentiels concernant une articulation entre langue, poésie et musique (v. chap. 13, pp. 462-472): il a donc été intégré au corpus.

¹⁹ L'Annexe n° 10d donne toutefois la liste des 38 articles hors corpus appelés à partir du noyau des articles de musique, de lutherie et d'acoustique. On y voit apparaître très clairement trois grands domaines jouxtant ce noyau: 1. les *arts mécaniques* (11 articles, faisant l'objet de renvois dans des articles de lutherie exclusivement); 2. la *physique* (9 articles, visés essentiellement à partir des entrées d'acoustique, mais aussi, dans deux cas, à partir d'articles musicaux, et dans un cas de l'article ORGUE); 3. les *belles-lettres* (9 articles appelés par 11 renvois, dont sept insérés dans quatre articles de musique de Rousseau). Grammaire, Danse, Beaux-arts, Philosophie, Anatomie sont les autres domaines pour lesquels ces renvois "externes" ne sont qu'épisodiques.

²⁰ La Planche XVII de Lutherie, intitulée «*Outils propres à la facture des clavecins*», présente p. ex. un «*lissoire*» et un «*traçoir*» alors que les volumes d'articles n'offrent pas, sous de tels intitulés, d'entrées pour la lutherie à côté de celles réservées à l'artillerie, au charbon et au gainier pour le premier, à la gravure et au jardinier pour le second. Celles-ci n'ont bien sûr pas été retenues. Sur cette planche et les difficultés qu'elle présente, on consultera les commentaires de Frank HUBBARD, *Le clavecin. Trois siècles de facture* [1^{re} éd. angl. 1965], trad. fr., Nogent-Le-Roi, 1981, p. 152 et ill. n° XXXII: l'auteur note en particulier que l'appellation «*lissoire*» pour la fig. 12 est sans doute une erreur, le dessin représenté évoquant plutôt une sorte de trusquin.

spécifiquement lié au chant²¹. 2) «CONNOISSEUR, *Littér. Peint. Musiq. &c.*»: Landois, son auteur, n'y définit la notion – qu'il oppose à celle d'amateur – que pour le domaine de la peinture; il est vrai qu'il ajoute cependant: «il n'y a point d'art qu'on ne puisse substituer dans cet article à la Peinture que nous avons prise pour exemple; l'application sera également juste» (III:898a)²².

L'intitulé même des articles conduit quelquefois à des dilemmes qui peuvent sembler assez proches. On trouve par exemple une entrée PROPORTION HARMONIQUE ou MUSICALE, sans désignant (XIII:467b). Mais il s'agit d'un article exclusivement mathématique – qui appartient d'ailleurs à la série des articles dominés par l'entrée PROPORTION (*Mathémat.*) (XIII:466a et ss.) – dans lequel aucune explication ou même allusion n'est donnée à la dénomination particulière de ce type de proportions. Contrairement à ce que nous venons d'exposer à propos des désignants – où la mention d'un domaine donné comme la *Musique* procède d'un acte proprement encyclopédique et justifie par là, indépendamment du contenu de l'article, son insertion dans le corpus – la présence, dans les intitulés, de vocables dérivés du lexique musical ne nous a pas paru un critère suffisant de sélection s'il n'était pas relayé par le contenu du texte. C'est un problème similaire que présente l'entrée-renvoi: «CHANTEUR (*oiseau*), voyez ROITELET» (III:145b); je ne l'ai pas retenue dans la mesure où le mot "chant" et ses dérivés, pour désigner le cri des oiseaux, obéissent à une acception lexicalisée, qui n'entretient donc aucune relation autre que linguistique avec la musique²³. Ce second exemple offre cependant l'un de ces cas où il faut reconnaître que le choix n'est pas totalement indépendant des orientations prises par la recherche proprement dite: il ne m'est pas apparu, au cours de la constitution du corpus puis de mes diverses investigations, que l'ornithologie occasionnait dans l'*Encyclopédie* des interventions où les relations entre art musical et une manière de musique naturelle étaient interrogées ou explorées – mais peut-être ai-je passé à côté de références importantes...²⁴

Cette première série d'exemples, à partir du noyau du corpus, laisse déjà augurer le type de questions qu'ont posé les articles susceptibles d'en former les franges. Leur

²¹ Au contraire de l'article GRASSEYEMENT (*Voix*) du même auteur, qui, malgré son désignant plus simple, consacre tout un paragraphe au chant.

²² On comparera avec l'entrée parallèle, mais non retenue, de Landois, AMATEUR, dont le classement se dégage des premiers italiques de l'article: «c'est un terme consacré aux *beaux Arts*, mais particulièrement à la *Peinture*. Il se dit de tout ceux qui aiment cet art, et qui ont un goût décidé pour les tableaux. Nous avons nos amateurs, et les Italiens ont leurs virtuoses» (I:317a).

²³ V. la courte notation, dans l'article ROITELET, ROI, ROITELAT [...] (*Hist. nat. Ornitholog.*) par ailleurs plus développé, qui seule répond au renvoi en question: «Cet oiseau chante très agréablement lorsqu'il est apprivoisé, et sa voix est plus forte qu'on ne devrait l'attendre d'un si petit oiseau» (XIV:330a).

²⁴ La seule exception relevée, et intégrée au corpus, se trouve dans l'article OISEAU (*Hist. nat. Ornith.*) (XI:433b): Jaucourt, venant à citer longuement le «peintre des saisons» [James Thomson], évoque le cri de ces animaux dans un long passage qui travaille véritablement la métaphorique du chant: «Toute cette musique est la voix de l'amour» etc. (437b-438a). J'ai repéré aussi, mais sans le retenir, ce passage de l'article MERLE BLEU ou MOINEAU SOLITAIRE: «Le merle chante très agréablement, sa voix imite le son d'une flûte; il apprend aisément à parler» (X:389b).

Le champ du théâtre lyrique a été abordé d'une manière un peu particulière par rapport aux principes exposés jusqu'ici. J'ai tenu à recenser systématiquement tous les articles dont le désignant mentionne le mot *opéra* (ils sont essentiellement dus à la collaboration de Cahusac); or, ces articles à leur tour ne traitent pas souvent de la dimension musicale du spectacle lyrique: si EXÉCUTION, *Opera* et EXPRESSION (*Opéra*) sont deux textes développés extrêmement intéressants sur cet aspect, la plupart des autres concernent exclusivement la machinerie et les décors³⁶ – ils font d'ailleurs système avec d'autres entrées qui, bien que classées sous *Décoration théâtrale*, traitent aussi des décors du spectacle lyrique. Dans la mesure où je souhaitais que ces articles figurent dans le corpus mais où le critère du contenu interdisait de les y intégrer sur le même plan que les autres, je les y ai inclus à titre de textes de référence³⁷ – un statut qui les place comme en marge du corpus.

Aux confins d'un *corpus sectoriel extensif*, cet ultime cercle des "articles de référence" offre en fait une possibilité de mentionner des textes qui forment comme des points de repère extérieurs. Il m'a permis de retenir encore d'autres articles qu'il paraissait aussi difficile d'intégrer à part entière que d'exclure totalement: ceux dont le contenu ne comporte aucune considération liée à la musique ou au son mais qui recèlent cependant un renvoi à un article musical ou d'acoustique³⁸; ceux, purement linguistiques, qui mentionnent un emploi du mot vedette lié aux domaines recensés³⁹; ceux, enfin, que l'exploration d'un dossier d'analyse a fait ressortir comme des références intéressantes malgré l'absence totale d'un contenu musical⁴⁰.

c) structurer

La présentation des difficultés rencontrées pour assigner des limites précises à un *corpus sectoriel extensif* a montré en quel sens on peut avancer que de tels corpus constituent des ensembles ouverts, aux frontières floues, fluctuantes. Mais en exposant les solutions, empiriques, apportées à ces difficultés, j'ai aussi indiqué comment, dans un processus à la fois *expérimental* et *interprétatif*, j'ai essayé de conférer une structure interne au corpus musical: une structure en cercles concentriques qui distingue, du noyau à la périphérie, les différents statuts des articles recensés. Ce processus a été *expérimental*. Rappelons le propos général qui l'a commandé: étant donné le texte total

³⁶ V. p. ex. CHASSIS, *opéra* ou FERME (à l'*Opera*).

³⁷ Dans la liste complète du corpus (Annexe n° 4), ils sont signalés par la mention «[réf.]» à la suite de leur intitulé.

³⁸ P. ex. MOULES DES PLOMBIERS, qui renvoie *in fine* à ORGUE (X:789b); EXPANSIBILITÉ *Physique* (VI:274b), qui renvoie à SON (276b); HARMONIE (*Gramm.*), qui renvoie de façon groupée à HARMONIE, *Musique*, HARMONIE, *Peinture* (VIII:50ab).

³⁹ V. DEMI (*Grammaire & Arithm.*), avec une allusion au «*demi-ton* ou *semi-ton*» (et renvoi, d'ailleurs, aux «*articles suivants*» comprenant l'entrée DEMI-TON) (IV:810a); ou encore «FAISEUR, ou *celui qui fait*», classé en *Gramm.*, parce que le premier exemple donné est «*faiseur d'instrument de musique*» (VI:383a).

⁴⁰ C'est le cas, par exemple, de l'article CORDES, (*Vibration des*), *Mécaniq.*, dont nous verrons que, malgré l'absence de toute allusion aux phénomènes sonores, il a fait l'objet de nombreux renvois à partir du corpus musical et acoustique.

de l'*Encyclopédie* – divisé en unités discursives (les entrées lexicales) conçues comme autant de termes d'un réseau complexe d'articulations encyclopédiques (désignants, renvois...) – il s'agissait de s'interroger sur l'insertion, dans cette mosaïque, d'un domaine de connaissance particulier et d'en mesurer l'extension; tout le travail d'enquête menant à la réunion du corpus consistait à questionner l'*Encyclopédie* de ce point de vue; métaphoriquement, on peut dire que celle-ci a répondu d'une manière différenciée qui imposait, en retour, un affinement progressif de la grille d'interrogation – c'est ce que notre présentation a cherché à montrer. Mais ce processus est aussi bien *interprétatif*: la structuration du corpus, parce qu'elle formalise la diversité des données recueillies, vaut comme une lecture possible de la façon dont le texte encyclopédique donne corps, et donne sens tout à la fois, à la question de l'articulation des connaissances entre elles.

Cette compartimentation des textes rassemblés assure de plus la pertinence d'une étude quantitative d'ensemble – dont les résultats risquaient d'être invalidés s'ils ne pouvaient être distingués selon les différents secteurs d'un corpus protéiforme. Mais avant de développer ce dernier point, il convient d'indiquer que la conduite d'une analyse d'ordre statistique suppose encore un autre préalable: l'enregistrement du corpus sous forme d'une base de données adaptée à un traitement informatique. L'opération requiert le choix d'une unité de comptage et l'unification d'un certain nombre de paramètres. Elle rencontre par là, à son tour, une série de difficultés liées aux disparates du texte encyclopédique. En expliquant ici, rapidement, les solutions adoptées et le type de décisions qu'elles supposent, il ne s'agit pas seulement d'éclairer les conditions implicites qui sous-tendent l'étude statistique particulière présentée dans le second volet du chapitre, mais il s'agira une nouvelle fois de montrer, d'un point de vue méthodologique plus général, à quel point les particularités du texte de l'*Encyclopédie* imposent des procédures de prise en main méticuleuses et délicates.

Unités. – Enregistrer les données recueillies suppose la détermination d'une unité. Celle que nous avons choisie – qui paraît la plus immédiate, la plus proche de la perspective d'un lecteur de l'*Encyclopédie* – correspond à la scansion des intitulés.

Si ce choix de l'*article* comme unité demande à être explicité, c'est qu'il ne suit pas celui adopté par Schwab et Rex pour leur *Inventory*. Leur liste procède en effet d'un inventariage qu'on pourrait nommer *analytique*: un article qui comporte plusieurs signatures, c'est-à-dire composé de parties successives chacune munie de la marque d'un encyclopédiste, s'y trouve décomposé en autant d'unités différentes (les premiers mots des passages respectifs tiennent alors lieu d'intitulé). Cette perspective se justifie pleinement dans ce qui apparaît comme un des buts principaux de leur travail: l'établissement de la liste exhaustive des interventions de chacun des collaborateurs de Diderot⁴¹. On signalera en passant qu'un inventariage analytique de l'*Encyclopédie* pourrait encore prendre en compte d'autres paramètres que la seule signature: les références en italiques qui ponctuent parfois certains paragraphes⁴²; l'introduction de sous-titres,

⁴¹ V. *Inv.* vol. VI, «Index of entries according to author» (ces listes sont au demeurant très peu pratiques puisqu'elles ne fournissent que le numéro d'ordre des items inventoriés...).

⁴² V. ce que nous avons dit de ces indications générales de source dans le chapitre 1, p. 39 et les exemples donnés au même endroit, notes 46 et 47.

également en italiques, au début de paragraphes d'articles développés⁴³; les désignants, même, qui quelquefois peuvent aussi servir à subdiviser un article⁴⁴.

Notre propre perspective, elle, n'est pas centrée sur une ou des contributions individuelles mais sur un secteur de connaissance. De ce point de vue, l'intitulé des articles ainsi que le désignant qui l'accompagne souvent constituent les données de base évidentes. Par conséquent, ce que nous avons appelé les *articles composites* (comportant plusieurs signatures) ont été considérés dans notre corpus comme formant une seule entrée⁴⁵. Cette règle a souffert quelques exceptions dans les cas où la combinaison de l'article résultait visiblement d'un collage ou d'une intercalation purement formels, voire accidentels⁴⁶.

Unifications. – L'étude globale et statistique d'un corpus sectoriel peut porter sur plusieurs paramètres des unités ainsi enregistrées, qu'on peut considérer indépendamment ou combinés entre eux. C'est évidemment le classement encyclopédique des articles qui offre la perspective la plus intéressante de notre point de vue. Mais, précisément, la prise en compte de ce paramètre à travers les désignants encyclopédiques se heurte à deux types de difficultés: les nombreuses variantes que présentent les désignants; mais aussi leur absence assez fréquente. Le traitement de la totalité du corpus selon cet angle implique par conséquent deux opérations préliminaires: réduire la diversité; suppléer à l'implicite. Il s'agit de créer d'une part des classes de désignants qui les regroupent dans quelques grandes zones de la connaissance ayant leur cohérence et respectant les partages

⁴³ Ainsi l'article COULEUR (*Physiq.*) (IV:327a-333b) se décompose-t-il en sept parties; après trois pages commandées par le seul intitulé général, on trouve les sous-titres suivants: «*Couleurs des lames minces*» (329b); «*Anneaux colorés des verres*» (330a); «*Couleurs des corps naturels*» (330b); «*Couleurs qui résultent du mélange de différentes liqueurs, ou de l'arrangement de différents corps*» (331a); «*Couleurs accidentelles*» (331b), partie qui s'achève sur la marque «(O)» de D'Alembert; «*Couleurs passantes*» enfin (332b), ponctuée à son tour par l'indication de source «*Chambers*» (333a) – qui, de fait, est loin de concerner cette seule dernière section.

⁴⁴ L'article «ARSIS, terme de Grammaire ou plutôt de Prosodie», dans notre corpus, en offre un exemple, combiné cependant avec les marques d'auteur: les trois premiers paragraphes, qui concernent la prosodie des anciens, sont signés par Dumarsais (F); le quatrième débute ainsi: «On dit en Musique, qu'un chant, un contre-point...» (l'italique marque le nouveau désignant) et se termine sur la signature de Rousseau (S) (I:713b). L'éditeur a fondu en un article deux entrées fournies indépendamment par ses collaborateurs; il aurait aussi bien pu débiter la seconde par une répétition de l'intitulé en petites capitales. Ce choix d'unification, tout à fait rare dans notre corpus, nous a imposé de considérer cet article comme un tout, muni d'un désignant combiné, et donc d'inclure les paragraphes de Dumarsais qui ne font pourtant aucune allusion à la musique. C'est en fait un cas exactement intermédiaire entre un article à désignant combiné (v. un ex. note suivante) et une succession d'entrées à intitulés identiques! V. encore à ce propos l'Annexe n° 2 sur l'article comme unité textuelle de forme variable.

⁴⁵ L'indication concernant la marque d'auteur se présente alors comme une concaténation décrivant les interventions successives: p. ex. COURANTE, *Musiq. & Danse* (S + B + ns = Rousseau + Cahusac + anonyme).

⁴⁶ C'est le cas de l'entrée TRIGONON (*Musiq. des anc.*): le premier paragraphe, signé D.J., évoque ce qu'on sait de cet instrument de musique des anciens; il est suivi de ce second paragraphe: «On trouvera au mot TRIANGLE une application de cette règle, à la résolution des différents cas des triangles sphériques; ce qui contribuera à l'éclaircir. Chambers. (E)» (XVI:642b), qui n'a visiblement aucun rapport avec le développement de Jaucourt. Il s'agit en fait du dernier paragraphe de l'article TRIGONOMÉTRIE (*Géom.*) (XVI:640b-642b) qui précède: il s'est trouvé accidentellement séparé du passage qu'il prolonge par l'insertion déplacée de l'article TRIGONON! Il eût été malheureux d'intégrer le mathématicien La Chapelle comme encyclopédiste traitant de musique au seul titre de ce paragraphe rattaché par erreur à un article du corpus...

attestés dans l'*Encyclopédie*; il s'agit d'autre part de reclasser les articles sans désignants. Chacune de ces deux opérations appelle quelques remarques.

1. Précisons avant toute chose que ces deux opérations n'affectent pas l'enregistrement des données textuelles qui – nous l'avons indiqué dans le premier chapitre – ont été respectées scrupuleusement. Elles permettent un codage de l'information véhiculée généralement par le désignant, un codage utile pour le traitement statistique du corpus⁴⁷.

2. *Désignants types.* Les différents désignants des articles présentent d'abord toute une série de variations d'ordre purement typographique qui ne posent pas de problèmes pour leur regroupement. Par exemple: *Lutherie*, *Luther.*, *Luth.*, *luth.*, *terme de Luth.*, en *Lutherie* correspondent clairement à une même désignation du domaine. D'autres variations sont d'ordre lexical ou syntagmatique; leur réduction à un seul type fait perdre quelque subtilité dans la façon dont l'*Encyclopédie* peut désigner un même champ de connaissance: *Lutherie anc. & mod.*, *Luthier*, *outil de Luthier*⁴⁸. Mais il est encore d'autres désignants qui, cette fois, ne sont pas de simples variantes sur une base lexicale commune mais des désignations différentes du même champ de savoir; ainsi, pour la lutherie qui nous sert ici d'exemple, a-t-on considéré comme équivalents aux désignants précédents: *Facteurs d'instruments de musique*, *instrument de musique*, *instrument de musique à vent*. Il est bien évident que dans un tel rapprochement la prise en compte du contenu de l'entrée et de sa similarité avec les articles classées sous *Lutherie* a joué un rôle important. C'est d'ailleurs ce dernier critère qui nous a aussi fait ranger dans le domaine de la lutherie un certain nombre d'articles dont le désignant, *musique instrumentale*, constitue en fait un véritable cas limite entre *Lutherie* et *Musique*⁴⁹. Toujours dans le même domaine, en revanche, nous avons pensé nécessaire de distinguer les articles classés sous *Orgue*, *jeu d'orgue*, *partie de l'orgue*, *facteur d'orgue*, etc. – dans la mesure où ce type de désignations assez fréquent dessinait, dans l'ensemble *Lutherie*, un sous-ensemble important et clairement marqué⁵⁰.

⁴⁷ Le code résultant constitue un des éléments (un "champ", dans la terminologie informatique) constitutifs de chaque enregistrement; un élément purement fonctionnel: il est exploité lors d'opérations de tri et de comptage mais il n'apparaît jamais dans les listes que la base de données permet de générer.

⁴⁸ Remarquons que, dans certains cas, les variantes paraissent provenir d'une application peu systématique de l'italique de désignant. Cf., dans le domaine de la musique, ces deux couples d'articles: a) «DIAPASON, s. m. terme de la Musique grecque, par lequel les anciens...» (IV:943a) et «HYPODIAZEUXIS, dans la Musique des Grecs, est, au rapport du vieux Bacchius...» (VIII:409b); b) «DIAGRAMME, dans la Musique ancienne, était ce que nous appelons...» (IV:933b) et «DITON, s. m. est dans l'ancienne Musique, un intervalle...» (IV:1067a). (On notera, de plus, que dans le cas de DIAPASON, le désignant est trop précis par rapport au contenu de l'article, qui ne se limite pas au seul sens ancien du mot!)

⁴⁹ D'ailleurs, deux articles munis de ce désignant ambigu ont été codés dans le champ de la musique plutôt que de la lutherie, eu égard à leur contenu. 1/. «DEMI-JEU, A DEMI JEU, terme de Musique instrumentale»: il s'agit d'une courte notice que Rousseau articule à ses articles FORT, en *Musique* et DOUX, en *Musique*. 2/. REBATEMENT (*Musique instrum.*), non signé mais signalé comme extrait de «Brossard», c'est-à-dire du Dictionnaire de musique de Sébastien de BROSSARD (1703) [art. REPERCUSSIO, p. 94 de l'éd. de 1705]: le compilateur recopie deux fois par erreur «tirade» pour «triade» (accord de trois sons); c'est probablement la même méconnaissance de la musique qui lui a fait classer l'article en *Musique instrumentale* alors qu'il concerne une question harmonique liée à l'art de la composition: sans doute a-t-il compris au sens matériel le mot *corde* qui signifie ici, comme c'était l'usage, l'un des degrés de l'échelle musicale: «répétition fréquente des mêmes sons. C'est ce qui arrive dans la modulation, où les cordes essentielles de chaque mode, ou de la tirade harmonique doivent être rebattues plus souvent que pas une des autres [...]» (XIII:840a)!

⁵⁰ Signalons de façon générale que l'Annexe n° 9 offre l'étude détaillée de la diversité des désignants concernant la Musique et la Lutherie, de même qu'elle mentionne toutes les espèces de désignants que nous avons regroupés dans les quinze grands domaines formant les franges de notre corpus. Les commentaires que

(Par convention, nous réservons une graphie avec majuscule mais sans italiques pour les désignants types, qui servent aussi de désignation générique pour les différents champs du savoir représentés dans le corpus.)

Un certain nombre de désignants ne peuvent être ramenés à un seul domaine: ce sont ceux que nous nommons *combinés*. Par exemple: *Musique & Lutherie*; *Musiq. & Opt.*; *Hist. anc. Musiq.*; etc. Ceux-ci ont été codés comme une addition de désignants-types. Dès lors, deux désignants comme «*Belles-lett. & Musiq.*» et «*en Eloquence, en Poésie, en Musique*» se trouvent-ils ramenés à la même combinaison: Belles-lettres + Musique. Nous avons toutefois considéré que l'ordre des composants était déterminant: c'est pourquoi les articles dont les désignants correspondent à une telle combinaison ont d'abord été comptabilisés dans le champ générique Belles-lettres (où cependant ils se trouvent, évidemment, signalés comme articulés au domaine musical). Mais par ailleurs l'ensemble de toutes les entrées du corpus munies de désignants combinés constitue un terrain d'étude à part entière – qui fera l'objet d'une analyse particulière dans le second volet du chapitre (p. 120-121).

3. *Classement des articles sans désignant*. Pour ces articles-là, il convient d'insister d'abord sur le fait qu'en supplant à leur désignant le but n'est pas de gommer les lacunes de l'*Encyclopédie* (ce qui reviendrait à décider *a priori* que la différence entre articles avec et articles sans désignant n'a pas de pertinence dans l'œuvre). Les articles démunis de cette sorte d'indication seront par conséquent traités comme tels dans une étude statistique. Il n'empêche que, même s'il apparaît bien souvent que cette absence est accidentelle⁵¹, il peut être intéressant de chercher à repérer si elle affecte des champs de connaissance plus que d'autres. D'ailleurs, et d'une façon plus générale, il paraît nécessaire de pouvoir inclure, dans une liste d'articles consacrés à un domaine donné, tous ceux qui, même dépourvus de désignant, en relèvent visiblement (on ne voit pas bien, par exemple, quel sens aurait l'ensemble Musique sans les articles BASSE-FONDAMENTALE, BLANCHE, CHANTER, FANFARE, PRESTO... – pour ne citer, quasi au hasard, que quelques-unes des 71 entrées sans désignants que nous y avons incluses!).

Il s'agit par conséquent d'assigner les articles concernés à tel ou tel domaine. Autrement dit, de coder les entrées sans désignant sur le modèle de celles qui en comportent un. Cette opération ne revient donc pas à en indexer le contenu mais à suivre, autant que faire se peut, les règles implicites qui ont présidé dans l'*Encyclopédie* à l'introduction des désignants⁵². Une opération qui n'est pas, dans la plupart des cas, si difficile qu'il peut sembler: le début de l'article fournit fréquemment le renseignement nécessaire (v. note 51); d'autre part, le parallélisme de contenu, l'homologie de traitement, les réseaux de renvois internes à un domaine, l'identité des signatures permettent souvent des rapprochements pertinents avec des articles munis de désignants. Une marge d'arbitraire n'est toutefois guère évitable.

L'opération se heurte parfois aussi à des cas difficiles. Voici un exemple. Le très bref article ROMANESQUE, non signé, tient en cinq mots: «sorte de danse. Voyez GAILLARDE» (XIV:345a); il semblerait devoir être rattaché à l'ensemble Danse. GAILLARDE, cependant, est un article de

ces tableaux annexes suggèrent non plus sur le plan méthodologique mais sur celui des enjeux mêmes de notre recherche interviendront dans le second volet de ce chapitre.

⁵¹ Par l'oubli des italiques, en particulier. Cf. ces deux débuts d'articles de Rousseau qui appartiennent très clairement à une même série: «TRANSLATION, s.f. dans nos anciennes musiques, c'est le transport...» (XVI:556a) et «SEMI-BREVE, s.f. est dans nos anciennes musiques, une valeur de note...» (XIV:943).

⁵² Une indexation du contenu n'en reste pas moins très utile par ailleurs. Elle rend d'autres services: elle permet notamment d'établir rapidement des listes par sujets lorsque les articles correspondants se répartissent sous des désignants types divers (c'est p. ex. le cas, nous le verrons, des articles relatifs à l'orgue ou à l'acoustique).

Rousseau classé en *Musique*; d'autre part, l'entrée ROMANESQUE se retrouve, toujours aussi brève, dans le *Dictionnaire de musique* du Genevois avec le même renvoi⁵³; enfin, la collaboration de Cahusac, chargé de la danse, s'est interrompue bien avant le volume XIV – toutes ces données connexes incitent à penser que ROMANESQUE appartient à la contribution musicale de Rousseau. Nous l'avons codé par conséquent comme les articles à désignants musicaux.

Structuré en cercles concentriques et enregistré sous forme de base de données, le corpus peut se prêter à une approche statistique.

À condition, toutefois, de bien marquer quelques différences qui s'imposent. Derrière ses deux grandes parties, le noyau et les franges, les opérations de dépouillement, on l'a vu, n'ont pas été les mêmes. Ici, réunion systématique de tous les articles relevant de désignants précis (*Musique*, *Lutherie*, etc.); là, dépistage aussi large que possible d'entrées classées sous des désignants qui n'ont pas fait, cependant, l'objet d'une enquête systématique (*Belles-lettres*, *Chaudronnerie*, etc.). Ici, un relevé qui prétend à l'exhaustivité; là un repérage nettement plus soumis au risque d'oubli et à l'arbitraire des orientations prises par la recherche⁵⁴.

Ces différences conduisent à distinguer clairement la valeur respective que peuvent avoir les analyses quantitatives qui porteront sur l'une ou l'autre de ces deux parties:

– L'étude du noyau rendra compte avec exactitude de tous les traits qui caractérisent dans l'*Encyclopédie* le traitement des champs de savoir concernés (diversité des intervenants; nombre d'articles et leur longueur moyenne; variété des désignants; proportion d'articles non signés, d'articles sans désignants; recoupements divers de ces paramètres...).

– En revanche, l'étude des franges du corpus, selon les mêmes types de mesure, ne fournira pas des renseignements équivalents sur les domaines voisins mais elle ne pourra prétendre qu'à donner un aperçu de la façon dont se présente la seule petite partie de ces domaines qui s'articule à la musique.

– Il est évident, enfin, que les textes que nous avons rangés dans la frange la plus extérieure de notre corpus, celle des articles de référence, ne doivent pas, quant à eux, être comptabilisés dans une étude statistique: leur présence dans le corpus, on l'a indiqué, ne procède d'aucune recension méthodique qui pourrait justifier leur prise en compte statistique.

⁵³ Il est vrai que la courte définition a été réécrite: «*air à danser*», ce qui lui donne un sens plus clairement musical que chorégraphique. Mais cette apparente objection se transforme en preuve supplémentaire lorsqu'on constate que Rousseau a procédé à des corrections tout à fait parallèles dans FORLANE («*sorte de danse commune à Venise...*» lit-on dans son article de l'*Encyclopédie*; «*air d'une danse de même nom commune à Venise...*» dans la version revue de 1767), dans GAILLARDE, etc...

⁵⁴ L'influence de ces facteurs se fait surtout sentir dans le sous-ensemble des articles qui ne figurent dans les franges du corpus qu'au titre d'un extrait relatif à la musique.

2. Mesurer et décrire. Les multiples aspects du corpus musical

Une approche quantitative des faits textuels de l'*Encyclopédie* se défend dans la mesure où cette œuvre est construite comme l'addition d'unités discursives brèves et bien délimitées, munies d'indices de classification aisément comptabilisables. Cependant, une telle étude n'ambitionne pas d'apporter plus qu'une description globale et préalable d'un donné dont le sens, au regard de la problématique cartographique que nous avons définie, ne peut apparaître véritablement qu'à travers des analyses textuelles détaillées; elle permettra essentiellement, ici, de présenter le corpus dans ses grandes caractéristiques et comme un tout (dont nous retracerons rapidement l'histoire pour conclure).

Les différentes mesures statistiques concernant notre *corpus sectoriel* pourraient toutefois prendre plus de valeur s'il était possible de les comparer aux résultats d'études parallèles. Car il paraît évident que le traitement que l'*Encyclopédie* a réservé à chacun des domaines de connaissance qu'elle recouvre n'a pas été uniforme. Au-delà des diverses notations qu'elle procure sur le corpus musical, notre approche quantitative suggère précisément une série de critères qui permettraient d'établir toute une palette de facteurs de distinction – partant, elle indique des pistes possibles pour des comparaisons élargies.

a) Proportions générales⁵⁵

Dans sa plus grande extension, notre corpus compte 1'132 enregistrements⁵⁶. Il convient cependant de déduire de cette somme les 37 articles dits "de référence", qui ne peuvent être comptabilisés pour les raisons exposées précédemment. Les questions relatives à la musique au sens large (musique proprement dite, lutherie et acoustique) investissent donc, dans l'*Encyclopédie*, tout ou partie de l'095 entrées, – un chiffre qui marque l'importance de ce champ de questions dans l'œuvre. Il peut donner lieu à une mesure proportionnelle par rapport à l'ensemble des articles contenus dans les 17 volumes. Le total des items inventoriés par Schwab et Rex (71'818), toutefois, n'offre pas sans corrections le terme de comparaison souhaitable; trois raisons font que ce total ne représente pas exactement le nombre d'entrées de l'*Encyclopédie*: 1° on l'a déjà mentionné, leur perspective analytique produit plus d'unités qu'il y a d'articles⁵⁷; 2° ils n'ont pas comptabilisé ce que nous appelons les entrées-renvois⁵⁸; 3° en

⁵⁵ L'ensemble des données chiffrées ici commentées sont synthétisées dans quelques tableaux, Annexe n° 6.

⁵⁶ Ce chiffre n'inclut pas les données relatives aux volumes de planches, qui sont d'un type différent. Nous signalerons au cours des développements suivants chaque fois qu'un ensemble d'articles s'y trouve relié; pour une vue d'ensemble sur ce secteur, se référer à l'Annexe n° 5.

⁵⁷ Un pointage sur les volumes II (6'635 items) et XI (4'477) montre que le mode de comptage de l'*Inventory* introduit respectivement 170 (2,56%) et 38 (0,85%) unités supplémentaires. Une correction globale n'étant pas envisageable sur la base de proportions si variables, il paraît préférable d'adopter le mode de comptage analytique pour notre corpus.

⁵⁸ Le même pointage a repéré respectivement 53 (0,8%) et 4 (0,09%) entrées-renvois. L'écart de proportion est à nouveau trop important pour proposer une correction générale pour les 17 volumes. On notera cependant que le nombre d'items supplémentaires qu'entraîne la prise en compte des entrées-renvois, même si on a vu

revanche, ils ont traité sur le même plan que les articles des unités textuelles de l'*Encyclopédie* comme «Discours préliminaire», «Avertissements», Errata, et autres interventions éditoriales en marge de l'œuvre – qui représentent en tout 50 items pour les 17 volumes⁵⁹. Pour une mesure proportionnelle exacte, le plus simple est de recomptabiliser notre corpus selon les principes de l'*Inventory*⁶⁰. Toutes corrections apportées, le corpus musical apparaît représenter 1,58% de la totalité des articles de l'*Encyclopédie*.

Le noyau du corpus – qui regroupe tous les articles spécifiquement dévolus à la musique – compte 803 entrées, soit le 73% du corpus complet. Ce chiffre-là peut faire à son tour l'objet d'une mesure proportionnelle: il représente 1,15% de l'ensemble des entrées de l'*Encyclopédie*⁶¹, soit un peu plus d'un article sur cent. Au vu du nombre de matières abordées dans l'œuvre, cette proportion paraît indiquer un secteur que l'*Encyclopédie* n'a pas négligé. La valeur relative du résultat reste toutefois difficile à préciser: il faudrait pouvoir le confronter à des mesures équivalentes réalisées pour d'autres domaines (peinture, poésie, physique, philosophie, etc.)... Ce premier ensemble de mesures se base sur le seul nombre des articles inventoriés, quelle que soit leur longueur. Ce second critère apporte une autre mesure possible de l'importance d'un domaine dans l'œuvre. Pour le seul noyau musical, on obtient une longueur totale de 402 colonnes, soit à peu près 200 pages des 17 volumes (sur les 16'438 pages d'articles, une proportion de 1,22%, très proche de la première mesure – ce qui signifie que les articles de musique ne sont ni anormalement longs ni anormalement courts par rapport à la longueur moyenne de tous les articles)⁶².

Nos premiers chiffres montrent également que le noyau constitue à peu près les trois quarts du corpus réuni. Autrement dit, la méthode d'inventoriage large que nous préconisons, qui adjoint au noyau musical pas moins de 292 entrées appartenant à d'autres domaines mais touchant à la musique de façon complète ou partielle, a permis d'enrichir de plus d'un tiers les données pertinentes pour notre étude sectorielle⁶³. Au total, les franges du corpus représentent donc un peu plus du quart de l'ensemble des articles réunis (26,7%)⁶⁴. Ces simples données numériques indiquent clairement

que les quelques omissions de l'*Inventory* concernaient toujours de telles entrées (note 6), est loin, dans nos deux pointages, de compenser la soustraction qui corrige le comptage analytique. Le chiffre de 71'818 items est donc à coup sûr un peu trop élevé par rapport au nombre d'articles de l'*Encyclopédie*.

⁵⁹ Qui ne concernent, en fait, que les tomes I à VII, parus d'année en année, et le t. VIII (début et fin de volumes).

⁶⁰ Le comptage analytique des articles composites du corpus musical ajoute 59 unités (pour chaque article comportant deux signatures, on ajoute une unité; deux unités pour ceux à trois signatures, etc.); mais il convient aussi de soustraire les 23 entrées-renvois de notre corpus: d'où le nouveau total de 1'131 unités, comparé à 71'768 (total de l'*Inventory* moins les textes éditoriaux).

⁶¹ Pourcentage calculé sur des données corrigées (38 unités supplémentaires pour les articles composites; 18 entrées-renvois soustraites).

⁶² Le corpus pris dans sa plus grande extension ne peut pas, en revanche, faire l'objet d'un calcul équivalent puisque les articles qui n'y figurent qu'à titre d'extraits ne se prêtent pas toujours à une mesure de longueur (allusions dispersées, ou mention très brève).

⁶³ 292 entrées supplémentaires sur les 803 du noyau, soit 36%.

⁶⁴ Ici encore, la comparaison de cette mesure avec des données équivalentes calculées sur d'autres domaines

l'importance des phénomènes de recoupement entre domaines dans l'*Encyclopédie*: elles nous paraissent à elles seules justifier l'idée d'un corpus sectoriel *extensif*.

La prise en compte des différents paramètres caractérisant chacune des entrées (désignant, signature, etc.) permet d'affiner les mesures et de produire des caractérisations plus précises du corpus. Étant donnée la nature hétérogène des articles regroupés, il paraît préférable d'en analyser de façon distincte le noyau puis les franges. L'exposé des résultats de ces mesuriers sera aussi le prétexte d'un survol d'ensemble du corpus. Nous procéderons à une sorte d'état des lieux en mentionnant les principales matières traitées, en caractérisant chacun des secteurs qui le compose, en évoquant tous les collaborateurs qui y ont contribué. Cette présentation – éclatée, parfois répétitive, fastidieuse peut-être – restituera toutefois quelque chose de la mosaïque textuelle à laquelle tout lecteur de l'*Encyclopédie* se trouve confronté. *Mesurer* et *décrire*: en faisant jouer ces deux modes de saisie du corpus, il s'agit de compenser l'apparence d'ordre et d'unité que le traitement statistique tend à lui donner (tout en révélant, cependant, des types de régularités que ne peut déceler la simple lecture) en réintroduisant une forme de multiplicité désordonnée qui rend compte de la façon dont le texte encyclopédique se donne à lire.

b) Les parts inégales du noyau.

L'approche statistique permet de mesurer d'abord l'importance relative des domaines musicaux formant le noyau du corpus: 522 articles de Musique; 266 articles de Lutherie; 15 articles d'Acoustique. On le voit: quantitativement, l'acoustique représente dans ce contexte musical une proportion quasi négligeable (1,9%); l'étude physique des phénomènes sonores n'a visiblement pas suscité dans l'*Encyclopédie* un investissement comparable à l'importance prise par la réflexion sur l'élaboration musicale des sons⁶⁵. En revanche, les parts relatives de l'approche technique du son instrumental (description des instruments, explication concernant leur fabrication et l'art d'en jouer) et de l'approche aussi bien théorique qu'historique de l'art musical (constituants des musiques ancienne et moderne, théorie harmonique, règles de composition, genres musicaux, etc.) s'établissent dans une proportion d'un tiers (33,2%) à deux tiers (64,9%). La prise en compte de la longueur des articles ne modifie pas notablement l'ensemble de ces proportions, si ce n'est que l'acoustique paraît encore plus marginale: sur les 402 colonnes que représente le noyau du corpus, 258 sont pour la Musique (64,2%), 141 pour la Lutherie (35,1%) et 3 seulement pour l'Acoustique (0,7%).

Nous allons présenter chacun de ces domaines et comparer quelques-unes de leurs grandes caractéristiques selon les deux paramètres formels du *désignant* et de la

pourrait être intéressante: on peut imaginer que tous les champs de connaissance ne "débordent" pas les uns dans les autres dans des proportions équivalentes.

⁶⁵ Il conviendrait aussi, bien sûr, d'inscrire les articles d'acoustique dans l'ensemble des articles de Physique pour pouvoir mesurer si cette subdivision des «mathématiques mixtes» est négligée dans de mêmes proportions qu'ici par rapport à la «mécanique», à l'«astronomie géométrique», à l'«optique», à la «pneumatique» et à l'«art de conjecturer» ou «analyse des hazards» que le «Système figuré» mentionne à côté d'elle.

signature; les *désignants combinés* nous permettront enfin d'analyser un aspect de leurs jonctions internes et de la façon dont l'ensemble s'articule aux franges du corpus.

Désignants

Concernant l'Acoustique, deux remarques tirées de la forme éditoriale des articles viennent corroborer l'indice statistique d'un domaine mal représenté: 1° l'article ACOUSTIQUE, on l'a déjà dit, n'a pas droit à un désignant encyclopédique développé qui lui donnerait le statut d'un article de tête, d'un de ces «*articles généraux des sciences*» dont parle D'Alembert (il est vrai qu'il n'occupe que quelques lignes...); 2° si le désignant *Acoustique* est attesté, son application apparaît d'autant plus sporadique que sur les quinze articles concernés seuls cinq le comportent: répartis sur l'ensemble des 17 volumes, ils font presque figures d'hapax! Mais ces remarques doivent être contrebalancées par un autre constat. Notre corpus compte par ailleurs près d'une trentaine d'articles qui, classés sous d'autres rubriques – essentiellement sous *Musique* et sous *Physique* –, sont pourtant consacrés, tout ou partie, à des sujets d'acoustique⁶⁶; de surcroît, ces articles qui portent le plus souvent les signatures de Rousseau ou de D'Alembert sont nettement plus développés que la quinzaine qui composent le "noyau" (ils font en moyenne un peu plus d'une colonne chacun). Les questions acoustiques ne forment donc pas à proprement parler une matière négligée dans l'*Encyclopédie*. C'est l'autonomie du domaine qui y est mal reconnue. Tantôt il reste englobé dans la Physique dont il paraît alors former une subdivision comme superflue (v. en particulier les articles ECHO et SON, très longs, qui figurent sous *Physique*); tantôt il ne se distingue pas du domaine voisin de la Musique – on a vu d'ailleurs, au chapitre 2, que le terme «*musique*» pouvait aussi constituer une dénomination concurrente du même champ de savoir – (ainsi les entrées HARMONIQUE ou RÉSONNANCE, déjà mentionnée, sont-elles classées en *Musique*)⁶⁷.

Contrairement à l'Acoustique, la Lutherie représente dans l'œuvre un domaine bien affirmé comme tel et amplement développé. L'*Encyclopédie* se montre par là fidèle à son projet général d'une mise en valeur des savoirs techniques. Relevons toutefois que cet ensemble n'est pas non plus commandé par un article de tête: du moins, aucune des entrées concernées ne comporte-t-elle un désignant encyclopédique développé, et la Lutherie – qui d'ailleurs, on l'a déjà signalé, ne figure pas dans le «*Système figuré*» du volume 1 – ne donne pas même lieu à une entrée spécifique⁶⁸. Ce qui n'empêche pas que sur les 266 articles réunis dans cet ensemble 135 sont munis de désignants comportant le mot «*lutherie*» (ou «*luthier*») – qui en forme ainsi clairement le type

⁶⁶ Leur liste figure dans l'Annexe n° 9d, complétée d'une rapide analyse des désignants, des signatures et des longueurs.

⁶⁷ La prise en compte des Planches accentue encore l'impression de dispersion du domaine acoustique. Le Tome V (1767) contient toutes les planches relatives aux «*Sciences mathématiques*». Aucune des 18 sections que comprend cette série n'est réservée à l'acoustique. Cependant, deux figures qui «*ont rapport aux cabinets secrets et aux porte-voix*» ont été «*ajoutées*» (c'est l'expression même du commentaire) dans une des planches de la dernière section, qui traite de... la «*Pneumatique*». (V. Annexe n° 5.)

⁶⁸ On signalera cependant que l'article INST[R]UMENT (*Musiq. & Luth.*) de Diderot peut, dans une certaine mesure, prétendre à la fonction d'article de tête pour la lutherie; mais l'article MUSIQUE également (pour plus de précision sur ce point, v. chap. 10: pp. 394ss. ainsi que ses notes 4 et 86).

dominant, par conséquent la dénomination régulière. Seuls 20 désignants sont construits sur «instrument» et ses dérivés. La portion dévolue à l'orgue dans cet ensemble est importante mais, pour une part non négligeable, dispersée: aux 52 articles qui lui sont explicitement rattachés par le désignant (*Orgue, jeu d'orgue, etc.*), il convient d'en ajouter 29 sans désignants et 43 classés plus généralement sous *Lutherie*⁶⁹; «*l'instrument par excellence*»⁷⁰ suscite un total de 124 entrées, soit près de la moitié (47%) du noyau des articles consacrés aux instruments de musique en général (même proportion par un calcul sur les longueurs). On notera aussi que les articles sans désignants que nous avons joints à l'ensemble *Lutherie* représentent une part assez conséquente de 22%⁷¹. La proportion équivalente pour les articles de Musique ne s'élève qu'à un petit 14%. Enfin, signalons déjà que, comme pour l'Acoustique mais dans une proportion bien moindre, un certain nombre d'articles consacrés à des instruments de musique se trouvent rangés sous d'autres désignants⁷².

Avec plus de 500 articles, l'art musical proprement dit se taille la part la plus importante du noyau de notre corpus. Cet ensemble est le seul des trois à avoir droit à un article de tête, *MUSIQUE* (dont le désignant développé pose le problème que nous avons présenté au chapitre précédent). Nous venons de voir que l'absence de désignant n'affecte qu'un peu plus du dixième de l'ensemble. Malgré le grand nombre d'articles, les désignants de tout le reste, contrairement à l'ensemble *Lutherie*, sont construits sur une base lexicale quasi unique: à l'exception de sept désignants jouant sur *Voix* et *Chant*, tous les autres exploitent «musique» et ses dérivés. La désignation simple est nettement majoritaire⁷³, mais certaines subdivisions forment des sous-groupes parfois relativement étoffés, comme la *Musique ancienne* (une trentaine d'articles)⁷⁴; *Musicien* (deux fois) et *Littérat. music.* (une seule fois) forment des exceptions, de même que certaines précisions comme *caractère de Musique* (deux occurrences) ou *intervalle de Musique* (une seule).

Ce type de mesures, qui met en évidence les traits généraux caractérisant l'application de désignants pour des domaines donnés, offre un indice intéressant de "l'état de consistance" de ces domaines: par opposition à la Musique, qui comprend presque le double d'entrées mais qui joue quasi sur une seule base lexicale, la Lutherie – avec sa plus grande dispersion de désignants, sa plus grande proportion, aussi, d'articles non

⁶⁹ V. la liste, Annexe n° 9c.

⁷⁰ «*ORGUE, s.m. (Instrument à vent.) c'est le plus grand et le plus harmonieux des instruments de cette espèce; c'est pourquoi on lui a donné le nom d'orgue, [organon], qui signifie l'instrument par excellence*» (§ 1; XI:634a).

⁷¹ Nettement plus lourde, en fait, pour l'orgue (29 sur 81: 36%) que pour le reste de la lutherie (30 sur 185: 16%).

⁷² V. l'Annexe n° 9b qui dresse la liste des 43 articles concernés.

⁷³ 364 (sur 450 articles avec désignants: soit 81%); leurs formes principales, sans tenir compte des abréviations et variations typographiques, sont *en Musique* (224) et *Musique* (122). Pour plus de détail, se référer à l'Annexe n° 9a.

⁷⁴ On a vu cependant que ces distinctions, souvent liées à une application variable des italiques de désignants, n'ont rien de systématiques. D'autres subdivisions, comme *Musique italienne* (13 articles, dont 12 de Jaucourt tous regroupés dans les volumes XIV à XVI, sauf un dans le vol. XI), sont visiblement liées aux interventions tous azimuts du chevalier...

marqués – fait figure d'un domaine moins unifié: l'absence d'une centralisation autour d'un article de tête paraît aller de pair avec des frontières moins nettement délimitées. L'ensemble de ces premières remarques confirme par conséquent le statut central du secteur *Musique* dans le noyau de notre corpus; il justifie aussi que nous parlions de corpus "musical" pour désigner le tout.

Signatures

C'est également l'ensemble *Musique* dominant qui attire le plus grand nombre de signatures: dix auteurs pour 445 articles signés. L'écart peut ne pas paraître très significatif avec les six signatures différentes de l'ensemble *Lutherie*. Mais il convient de noter que la proportion des articles non signés dans le premier ensemble est assez faible puisqu'elle s'établit à 14% alors que pour la *lutherie* en général (y compris l'orgue) elle s'élève au contraire à 82%! On touche là, sans doute, à l'un des traits les plus importants qui distinguent les deux grands secteurs du noyau du corpus musical. Il serait certes intéressant de chercher à déterminer si l'anonymat quasi généralisé des articles de *Lutherie* est caractéristique de l'ensemble des interventions liées aux techniques dans l'*Encyclopédie*. Toujours est-il que ce qu'on pourrait appeler le "degré de personnalisation" dans le traitement d'un domaine apparaît très bas ici, et très élevé pour ce qui touche à l'art musical (l'acoustique, de ce point de vue, tiendrait une sorte de milieu avec 40% d'articles signés; mais le petit nombre d'articles concernés donne peu de valeur à une telle mesure).

L'analyse détaillée des signatures doit faire la part de ce qui revient au collaborateur qui a charge du domaine traité (s'il y en a un), aux éditeurs (dans lesquels nous comprenons Jaucourt, qui a tout supervisé au moins depuis le volume VIII), aux autres collaborateurs enfin⁷⁵.

Acoustique. – Les six articles signés du petit ensemble *Acoustique* sont du seul Jean Le Rond D'Alembert (1717-1783), fondés sur la traduction d'articles de la *Cyclopædia* qu'il a pris en charge à titre de responsable des disciplines physiques⁷⁶. On peut d'ailleurs lui attribuer encore deux autres articles anonymes selon le critère de la consécution⁷⁷: *ACOUSTIQUE* lui-même et *CENTRE phonique*, dans l'*Acoustique*⁷⁸.

⁷⁵ Pour les indications générales concernant les auteurs, je me réfère avant tout, ici et dans la suite, aux listes par auteur de l'*Inventory* de SCHWAB et aux «Notices sur les auteurs des dix-sept volumes de "discours" de l'*Encyclopédie*» tirées de l'ouvrage de Frank A. KAFKER, *The Encyclopedists as individuals* (Oxford, 1988) dans *RDE* n° 7 et 8 (oct. 1989, pp. 125-150; avril 1990, pp. 101-121), qui contiennent en outre les compléments bibliographiques éventuels. Pour les graveurs, on consultera les précieuses «Notices sur les collaborateurs du Recueil de planches de l'*Encyclopédie*» signées F. A. KAFKER et Madeleine PINAULT SØRENSEN, *RDE* n° 18/19, oct. 1995, pp. 201-229.

⁷⁶ Pour plus de précisions, ici et dans la suite, nous renvoyons une fois pour toutes aux différentes listes des articles de notre corpus ventilés par auteur (Annexe n° 8).

⁷⁷ Sur la question générale de l'attribution des articles non signés de l'*Encyclopédie*, et sur ce critère en particulier, se référer à l'Annexe n° 1 «Signatures et absence de signatures».

⁷⁸ Le premier, on l'a vu à la fin du chap. 2, est immédiatement suivi d'*ACOUSTIQUES* qui porte la marque de D'Alembert (I:111a) et qui provient de la même source (*ACOUSTIQUE* comporte d'ailleurs, à partir d'*ACOUSTICS*, *ACOUSTICA* de Chambers, une addition de D'Alembert beaucoup plus importante que les retouches qu'il apporte dans *ACOUSTIQUES* où il a combiné deux sous-entrées de la *Cyclopædia*, «*ACOUSTICS*,

L'exiguïté du domaine peut ainsi être reliée, entre autres, au fait qu'il n'a pas suscité *comme tel* une pluralité d'interventions encyclopédiques. Chambers en est resté la base exclusive.

Lutherie. – Pour la petite part des articles de Lutherie qui sont signés, Louis-Jacques Goussier (1722-1799), avec six entrées marquées «(D)» qui équivalent à elles seules à plus de cinq pages, intervient comme un spécialiste des techniques; car il signe par ailleurs une soixantaine d'autres articles de l'*Encyclopédie*⁷⁹ et dessine surtout près de 1'300 gravures pour les volumes de planches – parmi lesquelles quasi toutes celles de l'orgue et la «Table du rapport de l'étendue des voix et des instruments de musique», qui clôt la série Lutherie. Le nom de Goussier figure encore, mais en toutes lettres cette fois et groupé avec celui d'un certain Thomas, au bas de deux articles développés (8 pages à eux seuls): DIAPASON, *Org.* et ORGUE, *Instrument à vent*. La présentation des auteurs qui clôt le «Discours préliminaire» (I:xliv; DP 146) indique que Goussier «s'est [...] occupé [...] de la lutherie en général, et de la facture de l'orgue, machine immense qu'il a détaillée sur les Mémoires de M. Thomas, son associé dans ce travail» (ce dernier collaborateur reste non identifié)⁸⁰.

Les deux autres signatures principales sont celles de Denis Diderot (1713-1784) (15 articles couvrant au total près de 4 pages) et de Jaucourt (22 interventions, la plupart extrêmement brèves: à peine plus de deux pages pour l'ensemble). Le premier a visiblement supervisé la section instrumentale jusqu'au volume VIII, au-delà duquel cessent ses interventions en la matière (mais c'est sa marque en général qui disparaît, on le sait: v. à ce sujet l'Annexe n° 1); la plupart de ses articles de lutherie traitent chacun d'un instrument à part entière⁸¹: il est remarquable qu'il s'agisse dans quasi tous les cas d'instruments à vent⁸²; ils sont brefs, à l'exception de FLAGEOLET et de HAUTOIS (anciens) – qui font plus d'une page pour le premier et plus d'une colonne pour le second – et de CORNEMUSE et CORNET, près d'une colonne chacun; ils sont parfois complétés d'une figure insérée dans le texte⁸³. Alors que les désignants des

ACOUSTICA or ACOUSTIC Medicines» et ACOUSTIC). Le second est immédiatement suivi de CENTRE phonocamptique, signé (II:828a) (et tous deux ne sont que la traduction des entrées consécutives CENTRUM Phonicum et CENTRUM Phonocampticum de Chambers).

⁷⁹ Des volumes I à VI, il apparaît surtout comme un spécialiste de la *Coupe des pierres*. À partir du VI^e et jusqu'au XIV^e volume, sa fonction paraît changer: il prend plutôt en charge de longs articles techniques appartenant à de multiples domaines (p. ex. Etau, *Serrur.* & *Plusieurs autres Professions*, près de deux pages; MACHINES HYDRAULIQUES, trois pages; MOULINS, neuf pages; PAPETERIE, plus de dix pages; etc... – articles chaque fois étroitement reliés à des Planches). C'est dans ce contexte qu'interviennent ses articles de lutherie.

⁸⁰ Notons que cette responsabilité de Goussier est mentionnée en sus de fonctions beaucoup plus larges.

⁸¹ Douze sur quinze; les trois autres, très brefs et de nature purement lexicale, concernent une partie d'instrument, un outil de lutherie et un terme lié à la technique du jeu instrumental.

⁸² Exceptions: la brève entrée ARCHIVOIE au volume I; la courte notice érudite BAUDOSE, tirée d'un manuscrit médiéval de la Bibliothèque du roi; enfin CLAUQUEBOIS et COLACHON, tous deux d'après Mersenne, au troisième volume. Il signe également deux articles concernant des instruments à percussion, mais classés sous *Musique et Lutherie*: CASTAGNETTES et ECHELLETES.

⁸³ C'est le cas pour FIFRE, FLAGEOLET et FLUTE DE TAMBOURIN, tous trois au volume VI, où Diderot donne la tablature de ces instruments. On consultera avec grand intérêt à ce propos l'article de Josiane BRAN-RICCI, «La flûte traversière chez Diderot: tentative d'investigation dans l'*Encyclopédie*», *Imago musicae* IV, 1987.

articles de Diderot ne présentent pas de grandes variantes⁸⁴, ceux auxquels recourt le chevalier Louis de Jaucourt (1704-1780) sont très disparates: Jaucourt les applique visiblement au coup par coup⁸⁵. Il est frappant également que ses interventions dans le domaine ne deviennent régulières qu'à partir du treizième volume: Diderot aurait-il passé le relais ou n'y a-t-il là qu'un effet du déploiement sans cesse grandissant de la production du chevalier?⁸⁶ De fait, le nouveau co-éditeur fournit à la lutherie de courtes notices compilées⁸⁷ qui couvrent un domaine moins ciblé: musique instrumentale ancienne, instruments rares, terminologie des luthiers et des organistes complètent les articles instrumentaux. Jaucourt colmate toutes les lacunes qu'il repère, créant parfois des doublets involontaires: il insère une entrée SACQUEBUTE alors qu'on trouve, près de deux cents pages plus loin il est vrai, SAQUEBUTE. Son article le plus long, VIOLE (*Lutherie*) (deux-tiers de colonne) – dont l'extension ne provient que du fait qu'il y énumère tous les types de l'instrument – précède un article anonyme VIOLE, *basse de (Instrument de Musique)* qui, malgré son intitulé, constituait un article complet consacré à l'ensemble des violes, développé sur plus de quatre pages, avec plusieurs figures intégrées au texte, avec renvois aux planches, avec renvois à d'autres articles, avec force détails sur l'accord, la technique de jeu et même sur le répertoire de l'instrument. La juxtaposition de ces deux textes fait saillir cruellement l'écart qui sépare les grands articles de lutherie de l'*Encyclopédie* – auxquels Diderot se conformait dans un article comme FLAGEOLET – des entrées de circonstance que produisaient l'infatigable chevalier et son atelier.

Restent dans cet ensemble deux signatures épisodiques. On trouve d'abord, sous la marque de Mallet, un article CYMBALE, *Lutherie* (d'après Trévoux et Chambers, selon les références terminales qui accompagnent la signature). L'abbé Edme Mallet (1713-1755) a été un collaborateur prolifique pour l'histoire, la littérature, l'histoire ecclésiastique et la religion (près de 2'200 articles, essentiellement répartis dans les volumes I à XI)⁸⁸. On peut se demander s'il est responsable du désignant de cet article

pp. 325-334.

⁸⁴ *Lutherie*, parfois combiné avec *Musique*. On constate en fait que dans les quatre premiers volumes, Diderot n'a usé que du désignant combiné (à l'exception de CLAQUEBOIS, *Luth.*, et de deux cas où il a omis tout désignant), mais qu'il a systématisé en revanche l'usage du désignant simple dès le cinquième volume. Mais il faut mentionner par ailleurs que dix autres articles de Diderot sont consacrés à des instruments de musique sous des désignants extérieurs au domaine (surtout *Histoire ancienne*) (v. Annexe n° 9b).

⁸⁵ Pour des articles équivalents, on trouve aussi bien *terme de Luthier* que *terme de Luthier., instrum. de Musique* que *Musiq. instrum.* Le désignant *Musique instrumentale* apparaît néanmoins dominant (7 occurrences).

⁸⁶ La collaboration de Jaucourt passe par trois paliers nettement distincts: des volumes II à VI, il fournit 627 articles ou parties d'articles, soit 2,9% de l'ensemble des entrées de ces volumes; cette proportion décuple pour les volumes VII à XIII puisque ses 7'942 interventions représentent alors 28,6% de l'ensemble; enfin, il signe la moitié des articles compris dans les volumes XIV à XVII (8'813 entrées, soit 50,5%)!

⁸⁷ Jaucourt indique assez souvent ses sources: en position de signature, on trouve «Brossard» à la fin de TROMBONE [v. n. 49], et un énigmatique «*Traité de l'orgue*» à la fin de TUYAU.

⁸⁸ Sur Mallet, outre les références qui figurent dans la bibliographie de sa notice (v. note 75), on ne manquera pas de consulter encore l'échange de correspondance que cette notice a suscité entre W. E. REX et F. A. KAFKER (*RDE* n° 10, avril 1991, pp. 171-173 et n° 11, oct. 1991, pp. 182-183).

dont l'essentiel est consacré aux Anciens et qui appartient visiblement à la série *Histoire ancienne* qu'il alimente abondamment; on note cependant un dernier paragraphe, six lignes, dévolu à la cymbale moderne. (Précisons encore que les autres articles de Mallet réunis dans les franges de notre corpus ne concernent jamais un instrument de musique.) Rousseau enfin apparaît ici pour son entrée *ACCORDER des instrumens*: le contenu très technique de cet article sans désignant nous a incité à considérer les italiques de son intitulé composé comme un quasi désignant et à l'isoler de l'ensemble *Musique* (auquel ne le rattache d'ailleurs aucun renvoi); il reste que la présence de Rousseau dans l'ensemble *Lutherie* est une sorte d'artefact puisqu'elle n'est que l'effet des règles particulières que nous avons dû nous donner afin de pouvoir traiter quantitativement notre corpus⁸⁹.

On le voit, l'ensemble *Lutherie* n'a pas eu de rédacteur attitré – du moins s'affichant comme tel tout au long des volumes (car Goussier est annoncé, on l'a vu, comme s'étant «occupé» du domaine). Mais encore une fois, ce qui frappe c'est surtout la masse des entrées restées anonymes. On notera toutefois qu'en dehors de l'absence de marques d'auteurs, ces entrées anonymes ne se distinguent pas des grands articles de Diderot ou de Goussier (avec ou sans Thomas): elles sont articulées aux mêmes planches; lorsqu'elles sont consacrées à un instrument, elles appliquent un même modèle d'approche et de traitement⁹⁰; un réseau assez serré de renvois solidarise l'ensemble, surtout autour de l'orgue⁹¹; il n'est pas jusqu'au style (langue datée, par la syntaxe et l'orthographe en particulier) qui n'apparente les unes aux autres. Bref, pour la plus grande part des articles de lutherie, – très précisément pour l'ensemble, remarquable, des entrées techniques, qui sont d'une grande précision de détails – , l'impression générale est que l'on se trouve devant un groupe homogène, issu de source(s) restée(s) dans l'ombre (le seul nom de Thomas, on l'a vu, n'éclaire guère la question), et dont les quelques signatures ne feraient identifier que les éditeurs, là où, peut-être, ils ont le plus retravaillé la matière.

Musique. – L'ensemble *Musique* présente un profil très différent, en particulier parce que le domaine a été confié à un collaborateur responsable «qui possède en Philosophe et en homme d'esprit la théorie et la pratique de la Musique»⁹². Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Cette prise en main explique la grande part d'articles signés dans cet ensemble. Rousseau en est évidemment l'intervenant dominant (80% des articles signés; 72% du tout). Mais l'ensemble a aussi suscité d'autres interventions qui

⁸⁹ On s'étonnera peut-être que nous ne mentionnions pas ici «Hoghenski» pour l'article *HARPE*, et l'auteur de l'article *GUITARE* dont les éditeurs avertissaient qu'il avait souhaité ne pas être connu (VII:xiv): mais ces articles sont rangés l'un en *Hist. anc. & Lutherie* et l'autre en *Musique*.

⁹⁰ Cf. p. ex. *FLAGEOLET* de Diderot, *MUSETTE* de Goussier et les anonymes *BASSON DE HAUTBOIS*, *FLUTE ALLEMANDE ou TRAVERSIÈRE*, ou *VIOLE, basse de*. Pour plus de précision sur le plan général de ces articles, v. chap. 10, pp. 364-365.

⁹¹ L'article signé *ORGUE* contrôle en effet, par le biais de renvois, un nombre impressionnant d'articles spécialisés, quasi tous anonymes: il renvoie à près d'une cinquantaine d'entrées et il est renvoi de plus d'une trentaine. On peut d'ailleurs se demander si le pluriel qui apparaît dans la signature développée qui clôt l'article *ORGUE*, après une dernière série de renvois, n'englobe pas tout cet ensemble: «Articles de MM. THOMAS & GOUSSIER» (XI:640b)...

⁹² «Discours préliminaire», I:xljij (DP 148).

ne se limitent pas à des apports éditoriaux: Cahusac et Grimm, et même D'Alembert, à des titres divers, peuvent être également considérés comme des encyclopédistes ayant contribué de façon spécifique à la partie musicale de l'œuvre. Diderot et Jaucourt ne sont bien sûr pas absents. Les trois autres signatures (Le Romain, Barthez et Landois), en revanche, ne sont qu'épisodiques et – nous le verrons – pour les deux dernières: douteuses.

Rousseau a rédigé toute sa partie au début de 1749, en quelques mois⁹³: la traduction des articles musicaux de Chambers lui a servi de base, comme à tous ses collègues de la première heure⁹⁴. Le fait qu'il ait livré la totalité de son manuscrit avant le début de l'impression des volumes⁹⁵ explique aussi que l'on se trouve devant un ensemble textuel homogène et réparti de façon égale dans tous les volumes (ce qui n'est le cas d'aucune des autres contributions musicales)⁹⁶.

Notre travail a permis d'inventorier systématiquement – pour la première fois dans les études rousseauistes... – la contribution musicale de Rousseau à l'*Encyclopédie*. Dans le noyau musical de notre corpus, sa marque «(S)» apparaît seule à la fin de 344 articles, combinée avec d'autres (D'Alembert et Cahusac) dans 26 entrées supplémentaires; on peut encore adjoindre à cet ensemble signé 4 articles marqués d'un «(s)»⁹⁷. On

⁹³ V. une lettre bien connue à Madame de Warens du 27 janv. 1749: «Un travail extraordinaire qui m'est survenu et une très mauvaise santé pour le supporter, m'ont empêché, Ma très bonne Maman, de remplir mon devoir envers vous depuis un mois; Je me suis chargé de quelques Articles pour le grand Dictionnaire des Arts et des Sciences qu'on va mettre sous presse, la besogne croît sous ma main, et il faut la rendre à jour nommé, de façon que surchargé de ce travail sans préjudice de mes occupations ordinaires, je suis contraint de prendre mon repos sur les heures de mon sommeil. Je suis sur les dents: mais j'ai promis, il faut tenir parole. D'ailleurs, je tiens au cu et aux chausses des gens qui m'ont fait du mal et la bile me donne des forces de même de l'esprit et de la science. La colère suffit et vaut un Apollon. Je bouquine, j'apprens le Grec. Chacun a ses Armes; au lieu de faire des chansons à mes Ennemis, je leur fais des articles de Dictionnaires; je compte que l'un vaudra bien l'autre et durera plus longtemps [...]» (ROUSSEAU, *Correspondance complète* [dorénavant CC], éd. R. A. Leigh, t. II, n° 146, pp. 112-113); de cette lettre, la critique retient le plus souvent la motivation polémique du travail de Rousseau, dirigée contre Rameau. Nous verrons qu'il serait très caricatural de réduire les articles musicaux du jeune encyclopédiste à cette seule dimension.

⁹⁴ De cela, Rousseau ne parle pas; mais le fait ressort de la comparaison de ses articles avec ceux de la *Cyclopædia*. V. Annexe 8a, liste n° 4, qui recense les 54 articles de Rousseau les plus étroitement liés à Chambers et indique de façon sommaire pour chacun d'eux leur dépendance à la source anglaise.

⁹⁵ Il s'en est expliqué à plusieurs reprises dans des œuvres plus tardives: en particulier dans la Préface de son *Dictionnaire de musique* (v. *Œuvres complètes* [dorénavant OC], t. V, 1995, p. 605-606) et dans les *Confessions* (*ibid.* t. I, p. 348).

⁹⁶ La correspondance de ces articles avec les figures, en revanche, présente des dysfonctionnements dus au fait, déjà signalé, que le Tome VII du *Recueil de Planches* (1769) ne reproduit pas les planches de Musique que Rousseau avait certainement livrées en 1749 avec ses textes, mais leur version amplement augmentée qu'il avait conçue pour son *Dictionnaire de musique* (1767). Pour plus de détail à ce propos, v. Annexe n° 5.

⁹⁷ Le «s» minuscule n'est la marque d'aucun autre encyclopédiste et les articles qu'elle ponctue appartiennent visiblement à la partie musicale de Rousseau. Il s'agit de: HEXACORDE en Musique (VIII:196b); MESON, dans la musique (X:398a); SYNEMENON DIATONOS dans l'ancienne Musique (XV:754b); VIF en Musique (XVII:267a). Le deuxième et le troisième sont reliés à l'ensemble par des renvois: les trois derniers se retrouvent dans le *Dictionnaire de musique* (un doute plane donc sur la seule attribution d'HEXACORDE; mais cet intitulé figure dans la «Table des mots» que Rousseau avait dressée pour la préparation de son dictionnaire [Bibl. publ. et univ. de Neuchâtel, ms R 56], biffé, de plus, d'une manière plus abondante que les autres mots,

arrive ainsi à un total de 374 articles signés⁹⁸. Plus d'une cinquantaine d'entrées non signées peuvent encore lui être attribuées, quarante-trois avec certitude, onze autres de façon plus hypothétiques; de sorte que sa contribution représente un total d'au moins 417 articles pour le seul secteur Musique, d'au moins 426 pour l'ensemble du corpus. (V. les listes de l'Annexe 8a.)

Il n'est pas question, ici, de décrire cette contribution dans le détail⁹⁹. L'approche quantitative qui sous-tend ce chapitre de présentation suggère toutefois deux critères formels qui permettent d'en repérer les articles-clés. La longueur, d'abord. La section Musique du noyau de notre corpus compte 26 articles de plus d'une page; Rousseau est l'auteur de plus des deux tiers (18 entrées, soit 69%)¹⁰⁰. Ces textes développés indiquent bien quels sont les principaux domaines que le Genevois a travaillés: les éléments de la musique (NOTES, INTERVALLE, ACCORD, MESURE) et de sa notation (CLÉ, et encore NOTES¹⁰¹); ses fondements théoriques (CONSONNANCE, SON); la théorie harmonique (ÉCHELLE, CADENCE, DISSONNANCE, MODE, MODULATION) et la question délicate du tempérament (TEMPÉRAMENT); l'art de l'accompagnement (ACCOMPAGNEMENT, CHIFFRER, DOIGTER); la musique des anciens, à nouveau d'un point de vue théorique (SYSTEME, et encore une fois MODE). L'accent porte nettement sur les aspects à la fois techniques et théoriques du domaine. Mais l'article MUSIQUE lui-même, à quoi il convient d'adjoindre CHANSON (bien qu'il soit rangé sous *Litt. & Mus.*), introduisent une perspective historique qui suscite des questions d'ordre esthétique.

Un autre critère permet d'affiner cette première grille de lecture: la double fonction "renvoyer à" / "être renvoi de", qui est susceptible d'être quantifiée¹⁰². Nous

ce qui paraît bien marquer que Rousseau a renoncé à reprendre cette entrée).

⁹⁸ Précisons que ces chiffres ne concernent que le noyau de la Musique. Pour un total général des articles signés de Rousseau, il convient d'ajouter d'abord l'article *ACCORDER des instruments* que nous venons d'évoquer en Lutherie; d'ajouter ensuite, comme nous le verrons plus loin, huit entrées classées dans les franges de notre corpus. Ce sont donc 383 entrées de l'*Encyclopédie* qui portent la marque du Genevois.

⁹⁹ Nous en avons proposé une présentation générale dans notre article «Encyclopédie» du *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, dir. R. Trousson et Fr. S. Eigeldinger, Paris, Champion, 1996, p. 295.

¹⁰⁰ V. dans l'Annexe n° 10a la liste des articles longs de tout le corpus.

¹⁰¹ La longueur de l'article NOTES, en *Musique* est déterminée en grande partie par le fait que Rousseau y inclut un résumé circonstancié du système de notation qu'il avait proposé en 1743 dans sa *Dissertation sur la musique moderne* (v. §§ 14-32, XI:250a-251b).

¹⁰² "Renvoyer à": il suffit de comptabiliser le nombre de renvois à des articles différents que contient une entrée donnée. "Être renvoi de", en revanche, n'est quantifiable qu'une fois la réunion du corpus achevée (il s'agit de reporter sur la fiche de l'article cible l'intitulé de tous les articles qui y renvoient); le chiffre, au demeurant, ne rend compte que de la fréquence des renvois internes au corpus constitué (car il est possible qu'un certain nombre d'articles extérieurs non repérés renvoient également à des articles du corpus...). Signalons encore que les articles composites compliquent la question si l'on tient à envisager, comme ici, la contribution d'un seul auteur: p. ex. l'article GAMME de Rousseau ne contient aucun renvoi mais les additions de D'Alembert n'en introduisent pas moins de treize! Pour la fonction "renvoyer à", nous nous sommes strictement limité à ceux de Rousseau; le comptage lié à la fonction "être renvoi de" ne tient, en revanche, pas compte de la signature de l'article-souche: la valeur de cette donnée, par conséquent, ne concernera pas strictement les articulations internes de la contribution de Rousseau mais elle fournira plutôt une indication sur le statut d'article de référence qu'endossent un certain nombre de ses textes à l'intérieur du corpus musical complet.

considérons comme des sortes de *carrefours* les articles dont l'un ou l'autre de ces paramètres affichent plus de 10 unités différentes¹⁰³. Or, l'ensemble de textes que ce critère sélectionne ne recoupe que partiellement celui de la longueur¹⁰⁴; il permet par conséquent aussi bien de confirmer les grands axes du travail de Rousseau que de faire apparaître quelques autres "plaques tournantes" de sa contribution musicale:

- Sur les 26 articles concernés, seuls onze renvoient à plus d'une dizaine d'articles chacun. On retrouve évidemment MUSIQUE, qui rayonne d'ailleurs vers de nombreux autres articles-carrefours de la contribution de Rousseau (concernant aussi bien la musique ancienne que la théorie moderne), mais qui renvoie encore à toute une série d'articles sur les instruments; on retrouve aussi ACCOMPAGNEMENT, dont l'ensemble des renvois fait le lien entre les articles techniques liés à la question et les articles de théorie harmonique; SON, MESURE et NOTES, enfin, sont au centre – le premier d'une réflexion, répartie sur plusieurs articles, qui explore l'articulation entre l'art de la musique et son matériau physique¹⁰⁵ – les deux autres d'un grand ensemble d'articles de détail sur les aspects élémentaires constitutifs de la musique. Les articles plus brefs qui servent de "plaque tournante" accentuent encore, pour partie, des domaines déjà repérés¹⁰⁶, mais ils désignent aussi quelques autres ensembles organisés: COMPOSITION et STYLE, en particulier, fédèrent tout un groupe d'entrées concernant l'art compositionnel et les genres dans lesquels il s'exerce; RYTHME a un statut à part dans la mesure où sept des onze renvois qu'il contient visent, à l'extérieur du corpus musical, les domaines de la pantomime, de la danse, de la sculpture, de la poésie et de l'art oratoire: Rousseau semblait voir dans cette notion le paramètre privilégié par lequel la musique pouvait être pensée dans une articulation avec les autres beaux-arts.

- Parmi les articles les plus fréquemment appelés, MODE (renvoi de 47 articles différents!) doit sa place éminente au fait qu'il regroupe en réalité trois matières différentes: la première liée à la théorie harmonique moderne (§§ 3-12); la seconde à celle de l'ancienne musique (§§ 13-24); la troisième à la théorie de la mesure dans la musique médiévale (§§ 25-31). Il se trouve ainsi au centre d'un triple système de renvois. L'article GAMME, second des plus appelés (il est la cible d'une trentaine de renvois, dont beaucoup proviennent d'articles de Rousseau), présente en revanche une particularité: alors que MODE fonctionne comme un centre-relais, GAMME ne relance le

¹⁰³ Voici la liste de ces entrées-"carrefours" (le premier chiffre entre parenthèses indique le nombre d'articles différents auquel l'entrée renvoie; le second, le nombre d'articles différents dont elle est un renvoi): ACCOMPAGNEMENT (16/8); ACCORD (8/24); BASSE [y compris BASSE FONDAMENTALE de Rousseau] (9/14); CADENCE (2/14); COMPOSITION (16/10); CONSONNANCE (4/13); DISSONNANCE (9/12); GAMME [...] (0/30); GENRE (4/11); HARMONIE (16/20); INTERVALLE (5/24); MESURE (19/18); MODE (9/47); MUSIQUE (16/20); NOTES (12/10); OCTAVE (5/13); PARTIE DE MUSIQUE (5/11); RÉCITATIF (0/10); RYTHME (11/9); SON (18/16); STYLE (13/2); SYSTÈME (3/23); TEMS (12/11); TÉTRACORDE (10/21); TON (4/10); VALEUR DES NOTES (7/21).

¹⁰⁴ Il y a des articles de plus d'une page qui ne fonctionnent pas comme des carrefours: CHANSON, CHIFFRER, CLÉ, DOIGTER, ECHELLE, MODULATION, TEMPÉRAMENT. Inversement, des articles plus brefs assument clairement cette fonction (ils forment même un peu plus de la moitié de l'ensemble).

¹⁰⁵ V. chapitre 6.

¹⁰⁶ TEMS: les paramètres élémentaires de l'art musical; HARMONIE: la théorie musicale moderne; TÉTRACORDE: la théorie musicale des anciens.

lecteur vers aucun autre texte (du moins avant les additions de D'Alembert); article de référence pour bon nombre d'entrées souvent ponctuelles et sans grand contenu théorique (nom des notes, p. ex.), il a cependant été traité par Rousseau de manière à se passer lui-même de toute référence extérieure. L'article RÉCITATIF, enfin, présente un autre cas particulier très intéressant: Rousseau ne lui avait donné aucun rôle articulatoire (il ne comporte aucun renvoi et il n'était lui-même renvoi que de STYLE, gravitant donc, par là, dans la nébuleuse des entrées diverses que l'encyclopédiste avait consacrées aux différents types d'écriture musicale); c'est en fait son insertion dans l'*Encyclopédie* qui fait de cet article une référence, appelée à partir de neuf autres entrées¹⁰⁷. On mesure ici un certain décalage qui sépare un article rédigé en 1749 du contexte renouvelé de sa parution: la célèbre Querelle des Bouffons (1752/54) – à laquelle Rousseau n'a d'ailleurs pas été étranger, mais par des textes postérieurs à ses articles – a fortement recentré les réflexions sur l'art musical autour de l'opéra en général et du statut du récitatif en particulier.

Au massif de base que forment les quelque 400 articles du Genevois se sont donc greffées, petit à petit, d'autres contributions qui tantôt le complétaient (nouvelles entrées), tantôt le redoublaient (d'où les articles composites); ces nouvelles strates textuelles modifient le profil d'ensemble du corpus musical encyclopédique: privilégient certains aspects, donnent de nouveaux accents. Pour les évoquer, il convient de respecter la chronologie – dans la mesure où les caractéristiques de chacune d'elles ont été déterminées, d'une façon ou d'une autre, par le mode de parution particulier de l'œuvre: son édition progressive.

D'Alembert a d'abord été l'éditeur des articles de Rousseau¹⁰⁸. Mais au fil des volumes, le philosophe est passé d'additions ponctuelles et brèves à des additions plus conséquentes, essentiellement sur des sujets de théorie harmonique; il s'est mis à fournir de plus, à partir du volume V, des entrées *Musique* autonomes. Ses articles ou additions les plus développés sont concentrés dans les volumes VII et VIII. D'abord défenseur de la théorie de Rameau contre certaines attaques de Rousseau (il venait de publier, en 1752, des *Elémens de musique théorique et pratique, suivant les principes*

¹⁰⁷ COUPER, DÉBIT, DÉBITER, DÉCLAMATION, EFFORT, EXÉCUTION, EXPRESSION: toutes de Cahusac (qui avait sans doute prévu de rédiger à son tour un article RÉCITATIF, ce dont la mort l'a empêché...); OPERA, de Jaucourt; enfin GENRE, dans l'addition de D'Alembert (il s'agit là d'un renvoi d'une nature plutôt particulière; le dernier paragraphe de l'intervention de D'Alembert sortait quelque peu du sujet de l'article, et il s'en excusait en ces termes: «*Nous prions le lecteur de nous pardonner cette légère digression, dont une partie eût peut-être été mieux placée à RÉCITATIF; mais on ne saurait trop se hâter de dire des vérités utiles, et de proposer des vues qui peuvent contribuer au progrès de l'art*» VII:597b). On soulignera encore ici que le critère formel des renvois explicites ne donne lieu qu'à un repérage partiel de la façon dont l'ensemble textuel total de l'*Encyclopédie* peut surdéterminer certaines entrées; il suffit d'indiquer par exemple qu'un article comme POÈME LYRIQUE (*Littérat.*) de Grimm contient d'intéressants développements sur le récitatif: même sans renvois, ces pages incitent le lecteur à consulter RÉCITATIF (la forme de dictionnaire qui est celle de l'*Encyclopédie* solidarise par principe chaque mot d'un article à l'entrée qui lui correspond).

¹⁰⁸ Comme le prouve une lettre de juin 1751: Rousseau, retournant le matériel pour la lettre C, évoque des modifications et des coupes que D'Alembert lui avait visiblement soumises (v. ROUSSEAU, CC, t. II, lettre n° 162).

de M. Rameau), il adopte au cours des années un recul plus critique et s'interroge, en particulier dans son grand article FONDAMENTAL, sur le statut épistémologique de cette théorie. Des interventions sur l'esthétique de l'art musical apparaissent aussi à partir du troisième volume. Entre 1751 et 1757, D'Alembert est ainsi devenu l'un des musicographes essentiels de l'*Encyclopédie*¹⁰⁹. Le fait qu'il se soit désolidarisé de l'entreprise à partir de 1758 a porté un coup d'arrêt à cet essor. Certes, parce qu'il a accepté, fin avril 1759, de fournir tout le reste de sa partie (mathématiques et physique) en deux ans¹¹⁰, on trouve encore dans les derniers volumes quelques interventions musicales de sa plume, mais elles sont rares et assez brèves¹¹¹. Sur un plan formel, on peut encore noter que plus sa propre contribution s'est développée, plus D'Alembert a usé de renvois pour en relier les parties (de sorte que, par exemple, l'absence de tout renvoi à l'article FONDAMENTAL avant le volume VII où il paraît constitue un indice très sûr pour dater sa rédaction de l'année qui a précédé la parution du volume!¹¹²).

La participation de Louis de Cahusac (1706-1759) à l'*Encyclopédie* offre un autre cas exemplaire d'une contribution progressive et interrompue brusquement. Ce librettiste, collaborateur de Rameau depuis 1745, semble avoir été recruté pour l'*Encyclopédie* vers 1751. Du moins ses premiers articles ne paraissent-ils qu'à partir du deuxième volume (on notera aussi que s'il fait partie des collaborateurs signalés dans le «Discours préliminaire», il y apparaît à une place comme ajoutée¹¹³). Il est chargé de la *Danse*; de tout ce qui a trait aux *Fêtes*; enfin du *Théâtre*, et plus particulièrement du théâtre de l'*Opéra* – dans ses aspects spectaculaires (*Décoration, machines*) mais aussi dans

¹⁰⁹ On remarque une curieuse absence d'interventions dans le volume VI, qui peut s'éclairer sans doute par le fait que la tranche alphabétique concernée ne contient pas d'entrées musicales cruciales (mais ce type de limitations n'empêchait généralement pas les éditeurs lorsqu'ils avaient quelque chose à dire sur une question!); cette absence s'explique certainement mieux par le contexte polémique que venait de créer la parution des *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* de Rameau, en 1755: D'Alembert y répond comme éditeur dans l'«Avertissement» du volume et s'est par conséquent probablement abstenu d'y figurer aussi comme musicographe. Il réservait sa réponse théorique pour le volume suivant: ce sera l'article FONDAMENTAL.

¹¹⁰ V. DIDEROT, *Correspondance*, éd. G. Roth, Paris, Minuit, 1955-1970, vol. II, lettre à Grimm, n° 111, pp. 119-120.

¹¹¹ Nous avons retracé tout ce parcours de manière détaillée, et en mettant notamment l'accent sur les incitations extérieures qui l'ont orienté, dans: «D'Alembert pris au jeu de la musique. Ses interventions musicographiques dans l'*Encyclopédie*», *RDE* n° 21, octobre 1996, pp. 145-161. Signalons toutefois que le mode d'enquête extensive ici adopté nous fait prendre en compte plus d'articles de D'Alembert que nous n'en avons mentionnés dans la liste dressée pour ce travail autonome (p. 161).

¹¹² En revanche, D'Alembert n'a pas manqué une occasion, à partir de ce volume, d'orienter son lecteur vers ce qui est l'un de ses textes majeurs de l'*Encyclopédie*. Et pas seulement à partir d'autres articles musicaux, de sa plume (ses additions à GAMME, HARMONIQUE, MODE et SEPTIÈME de Rousseau) ou qu'il n'a fait qu'éditer (GRAVITÉ, LIAISON et MÉLODIE, toujours de Rousseau – ce qui constitue, par parenthèse, un exemple évident que les articles d'un auteur peuvent comporter des renvois qui sont le seul fait des éditeurs); mais aussi à partir de ses articles extérieurs au domaine comme FREMISSEMENT, *Physiq.*, PHYSICO-MATHÉMATIQUES, *Science* et PROPORTION (dans une addition à un article de mathématique de La Chapelle).

¹¹³ l:xljij; DP 149. V. aussi, ci-après p. 135, n. 176.

ceux relatifs à l'exécution ou même à l'administration de l'Académie royale de musique¹¹⁴. Ce champ assez large lui donne de nombreuses occasions d'intervenir dans le domaine musical, surtout pour ce qui a trait au chant d'opéra, et même au chant en général. Nous avons regroupé 20 articles de lui dans le noyau de notre corpus. Six s'additionnent à des textes de Rousseau. Les autres présentent des désignants divers: *Musique* n'est de loin pas majoritaire (4 occurrences); on trouve une fois *Musicien* (pour CHANTEUR) et surtout deux désignants qui lui sont spécifiques: *Chant* et *Voix* (séparément ou combinés). Ses articles apportent en particulier un éclairage original sur un aspect quasi absent de la contribution du Genevois, celui de l'exécution vocale (v. DÉBIT et DÉBITER, EGALITÉ, etc.). Certains d'entre eux mettent aussi un accent très fort sur la question de l'expression musicale. Par ailleurs, sa défense de l'opéra français ne va pas dans le sens de certains articles de Rousseau. D'un point de vue formel, un peu comme pour D'Alembert, on voit à travers les renvois qui se multiplient comment Cahusac étendait peu à peu sa partie; mais il n'hésitait pas, lui, à annoncer des articles qu'il n'avait pas encore rédigés. De sorte que, lorsqu'une crise de démenche le priva soudain de ses facultés et qu'il mourut bientôt au printemps 1759, ses interventions cessèrent d'un coup¹¹⁵, laissant un grand nombre de renvois sans articles correspondants¹¹⁶.

Dans le noyau musical, Frédéric Melchior Grimm (1723-1807) apparaît pour un seul texte: son remarquable article MOTIF, *Musique*, qui se développe sur plus de deux pages et dont M. Fontius a su montrer l'importance dans l'émergence d'une esthétique musicale de l'opéra que Mozart portera au sommet¹¹⁷.

Grimm et Rousseau figurent ainsi, dans l'*Encyclopédie*, deux types opposés de collaborateurs spécialisés: le responsable d'une partie et le contributeur exceptionnel – ce que les éditeurs appelaient d'un côté les «*collègues ordinaires*», de l'autre les «*bienfaiteurs*» (v. p. ex. leur «*Avertissement*» du vol. IV). D'autre part, on peut dire aussi que D'Alembert et Cahusac représentent quant à eux deux types différents d'intervenants "transversaux": par dépassement de la fonction éditoriale ou par

¹¹⁴ Le *Nouveau Dictionnaire historique portatif* (éd. de 1769) contient une notice sur Cahusac dont le passage suivant indique bien à quel titre il était intervenu sur ce sujet dans l'*Encyclopédie*. «*L'Opéra l'occupait principalement; il eût le bonheur de ne point éprouver de chute dans cette carrière, dans laquelle il s'ouvrit une route nouvelle. L'art de lier des divertissements à l'action, de les en faire naître, de les varier, de les rendre animés, semblait lui être réservé, et il a rappelé sur le Théâtre lyrique la grande machine si négligée depuis Quinault et si nécessaire à ce théâtre*» (vol. I, p. 396a).

¹¹⁵ Voici le nombre total de ses articles, volume après volume (réf. *Inv.*): II (13); III (25); IV (43); V (13); VI (16); VII (9); VIII (3), puis plus rien.

¹¹⁶ Dans une lettre à Grimm terminée le 1er mai 1759, Diderot s'écriera: «*Et qui est-ce qui me fera l'article Opéra? qui est-ce qui osera le faire après Cahusac? Et Intermede? Et Lyrique?*» (lettre mentionnée n. 110; éd. cit. p. 130). Nous verrons que Grimm a été sensible à ce qui était certainement un appel du pied, puisqu'il fournira l'article POÈME LYRIQUE, l'un des articles les plus développés de toute l'*Encyclopédie* sur l'opéra (13 pages): mais il sera classé sous *Littérature*, comme les articles de substitution OPÉRA et POÉSIE LYRIQUE de Jaucourt figureront sous *Belles-lettres et Poésie*; seul le bref INTERMEDE, anonyme, explicite un lien avec le domaine musical par son désignant double *Belles-lettres & Musique*.

¹¹⁷ Martin FONTIUS, «*Mozart chez Grimm et Madame d'Épinay*», *RDE* n° 9, oct. 1990, pp. 95-108 (et particulièrement: 107-108).

extension d'une partie connexe. La diversité de visages que présente le corpus musical, même resserré à son plus petit noyau, vient en bonne partie du fait que s'additionnent en lui ces apports issus de modes d'intervention très variés.

De cette grande diversité témoigne encore la participation de Charles De Brosses (1709-1777). L'«Avertissement» du volume VII signale: «*M. le Président DE BROSSES, Correspondant honoraire de l'Académie Royale des Belles-Lettres, nous a communiqué sur la Gamme des réflexions qu'on trouvera au mot GAMME*» (xij). Ces réflexions s'y trouvent insérées selon un mode assez particulier qui les apparente plus à une source mise en œuvre par un encyclopédiste (ici D'Alembert) qu'à un article ou, du moins, qu'à une contribution autonome¹¹⁸.

Il reste à présenter ce qui résulte encore, dans l'ensemble *Musique*, de la supervision de Diderot et de Jaucourt, ainsi que de quelques signatures marginales.

Diderot fournit peu d'articles classés en *Musique*, la moitié moins que pour la *Lutherie*. Et encore, quatre d'entre eux présentent-ils un désignant double *Musique & Lutherie* qui paraît fonctionner, du moins dans trois cas, comme un strict équivalent de *Lutherie & Musique*: il s'applique à des articles qui décrivent des instruments (vent ou percussion) et apparaît également privilégié dans les seuls premiers volumes¹¹⁹. Plus significative, sans doute, est la reprise de ce désignant composé, avec *Musique* en tête, pour l'article INST[R]UMENT du volume VIII: une analyse détaillée du texte montrera que Diderot y esquisse une articulation originale où se combinent une réflexion sur la fabrication des instruments et un questionnement sur le statut poétique de la musique instrumentale¹²⁰. Seuls deux articles de Diderot portent le désignant simple *Musique*. Le premier, BATARD, surprend: c'est une courte notice tirée de Brossard qui concerne une dénomination particulière d'un mode de la musique d'église¹²¹. Le second, en revanche, recoupe clairement les intérêts que Diderot avaient manifestés pour les liens entre acoustique et musique dans ses *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (1748): il s'agit de l'entrée ECHOMETRE¹²². Le dernier article de l'éditeur figurant

¹¹⁸ L'article GAMME, GAMM'UT ou GAMMA-UT, en *Musique* est d'abord un article de Rousseau (VII:461ab), auquel D'Alembert adjoint «quelques observations» personnelles, d'abord sur les anciens puis sur la gamme de Guy d'Arezzo (461b-462a); puis le morceau de De Brosses est introduit par un chapeau éditorial – qui en annonce le contenu, précisément relatif à cette invention – avant d'être retranscrit entre guillemets sur plus de quatre colonnes (462a-464a); suivent encore de longs développements théoriques, à nouveau dus à D'Alembert, concernant cette fois la gamme moderne (464a-465a). Le morceau de De Brosses fonctionne donc comme une sorte de pièce rapportée qui s'insère à l'intérieur d'un développement propre à D'Alembert. (On verra d'ailleurs que c'est aussi à peu près le statut d'autres mémoires du Président De Brosses utilisés plus tardivement dans l'*Encyclopédie*, relatifs à l'étymologie – mais qui n'auront pas, eux, le privilège d'être annoncés en début de volume: v. chap. 12).

¹¹⁹ Ici: vol. II à V; cf. n. 84.

¹²⁰ V. chap. 10, pp. 394-401.

¹²¹ D'autant plus surprenant que l'on retrouve ledit article «BATARD. *Nothus*» dans le *Dictionnaire de musique* du Genevois, dont la base a été, selon ses dires, le brouillon de son manuscrit encyclopédique... L'isolement de l'article (dépourvu de renvoi; cible lui-même d'aucun renvoi) empêche cependant toute décision concernant une éventuelle fausse attribution.

¹²² Les deux brefs premiers paragraphes, qui définissent cette «*espèce d'échelle [...] dont on se sert pour mesurer la durée ou longueur des sons*» (V:265b) ne sont pourtant que la traduction de ECHOMETER de

dans le noyau musical, le plus développé (1 colonne et demie), illustre encore mieux à quel point ses interventions dans le domaine provenaient d'un intérêt aigu pour les mises en relation de champs de savoir différents et pour les articulations analogiques: il s'agit de l'article CLAVECIN OCULAIRE, significativement désigné comme relevant de deux domaines: *Musiq. & Opt.* (III:511a); Diderot y défend les travaux du Père Castel et s'amuse surtout à imaginer toutes les équivalences possibles entre ce qu'il appelle «*musique auriculaire*» et «*musique oculaire*», en suivant pas à pas les différentes sections des *Eléments de musique* de D'Alembert – «*un bon rudiment de musique auriculaire*» (dont la transposition diderotienne vaut comme une analyse aussi rapide que remarquable – et par là-même comme un curieux hommage détourné, pour ne pas dire biaisé...).

Jaucourt, à l'inverse de Diderot, fournit à l'ensemble Musique deux fois plus d'articles qu'à l'ensemble Lutherie. Selon leur désignant, ils se répartissent en plusieurs groupes: douze entrées extrêmement brèves concernent la terminologie particulière de la *Musique italienne* (elles sont tirées de Brossard, mais sans passer par Chambers); quatre autres, dont une seule développée sur une demi-colonne, évoquent des instruments anciens sous les désignants *Musique égyptienne* ou *Musique des Hébreux*. Ces trois types de désignants sont propres à Jaucourt¹²³. Un autre groupe de dix enrichit la *Musique ancienne*: articles d'érudition, quelques-uns sont développés et documentent l'histoire d'instruments comme la lyre ou le sistre. La douzaine d'entrées que Jaucourt range sous *Musique* seulement sont à nouveau extrêmement brèves, essentiellement liées à la terminologie spéciale du domaine, et aussi, encore une fois... à la lutherie¹²⁴. On le mesure clairement: pour les articles du chevalier les déterminants ne fonctionnent en rien comme des paramètres réguliers d'indication de contenu! Nous avons encore réuni au noyau strictement musical du corpus son article sans désignant SYMPHONIE – qui appelle une autre remarque. L'absence de cet intitulé dans l'ensemble des articles de Rousseau surprend. Mais la lecture attentive du texte montre que l'entrée en question recouvre un article composite; la partie de Jaucourt commence en fait au troisième paragraphe, introduit en ces termes: «*A cet excellent article, je ne joindrai que quelques-unes des réflexions de M. l'abbé du Bos [...]*» (XV:740b); les deux para-

Chambers. C'est au troisième paragraphe que Diderot intervient, dans des termes critiques très semblables à ses «*Observations sur le chronomètre*» du «*Quatrième Mémoire*» (DPV, II, 317-318; Lew. II, 111). Il reste qu'on peut se demander pourquoi, ici comme dans le cas précédent, ce n'est pas Rousseau qui s'est chargé de l'article tiré de la *Cyclopædia*, ce d'autant plus que Diderot finit par renvoyer à CHRONOMÈTRE, qui se trouve être un long article de Rousseau (dans CHRONOMÈTRE, les seules neuf premières lignes correspondent à une traduction de *CHRONOMETER* de Chambers; le Genevois a ensuite notablement développé la question, en se servant précisément du *Mémoire* de Diderot, auquel il se réfère explicitement...).

¹²³ On note une seule entrée de *Musique italienne* qui lui échappe: mais il s'agit d'un article anonyme, SALTARELLA, tiré de la même source que les autres.

¹²⁴ OCTAVINE est un instrument de musique; OUIES concerne les instruments à cordes; SCABELLA [...], classé sous *Littérat. music.* (seule occurrence...), est un instrument de musique ancien; etc.

graphes précédents proviennent à coup sûr de la partie du Genevois¹²⁵ mais la marque de Rousseau a disparu dans le collage...

Sur les neuf auteurs qui fournissent les 86% signés de l'ensemble *Musique*, il reste à mentionner les trois qui n'y interviennent qu'épisodiquement: le premier par un article sans désignant qui nous a paru devoir être regroupé à cet ensemble; les deux autres par une application de leur marque qui semble erronée.

L'ingénieur Jean-Baptiste-Pierre Le Romain (? - ?) a fourni à l'*Encyclopédie* une septantaine d'articles, répandus entre les volumes III et XVI; ils sont relatifs aux Indes occidentales et couvrent des domaines divers: botanique, zoologie, géographie, population indigène, esclavage, etc. Il signe un article TAMBOULA, sans désignant, consacré à un «instrument des nègres de l'Amérique» (XV:874b); nous aurions donc pu le joindre à l'ensemble lutherie mais, dans la mesure où son auteur évoque avec détails la musique (et la danse) des esclaves du Nouveau Monde, nous avons privilégié un classement musical.

La marque du médecin Paul-Joseph Barthez «(g)» figure à la fin de l'article HAUTE-CONTRE, *Musique*, au volume VIII. On peut légitimement penser qu'il s'agit là d'une erreur de lecture du typographe pour le «(S)» de Rousseau, ou éventuellement pour le «(B)» de Cahusac. On remarquera d'abord que le jeune Barthez (1734-1806) n'a fourni par ailleurs que vingt et un articles, pour la plupart regroupés dans le volume VI (19 entrées; les deux autres figurent dans le volume VII), et qu'ils concernent essentiellement l'anatomie¹²⁶. On soulignera surtout que l'article HAUTE-CONTRE, qui renvoie à PARTIES (ce qui désigne PARTIE DE MUSIQUE, de Rousseau) appartient clairement à la série des entrées consacrées aux différentes parties vocales: or quasi toutes sont du Genevois et renvoient pareillement à PARTIES (v. DESSUS, CONCORDANT ou BASSE-TAILLE, HAUTE-TAILLE et TAILLE); l'article BASSE-TAILLE, cependant, qui relève de la même série, est de Cahusac et renvoie à HAUTE-CONTRE (mais pas à PARTIE); de plus, HAUTE-CONTRE est encore renvoi de deux autres articles de Cahusac, CHANTEUR et ETENDUE...)¹²⁷.

Deux occurrences de la marque «(R)» de Paul Landois, avocat et homme de lettres (?-?), collaborateur pour plus d'une centaine d'entrées consacrées aux arts plastiques,

¹²⁵ Trois arguments: 1. le premier paragraphe, pour l'acception ancienne du mot, reprend – mais avec un travail d'adaptation important – ce que Chambers avait réuni sous *SYMPHONY* (le second paragraphe, sur le sens moderne du mot, est en revanche original); 2. l'article fait l'objet de renvois à partir de trois autres articles de Rousseau (ANTIPHONIE, COMPOSITION et SYNAULIE); 3. ces deux paragraphes se retrouvent quasi textuellement dans le *Dictionnaire de musique*.

¹²⁶ Ceux qui sortent du domaine médical n'ont rien à voir avec la musique: EXTISPICE, *Antiquité*, FASCINATION, *Hist. & Philos.*, FAUNE, dans *l'ancienne Mythologie*, FEMME, *Anthropologie*, FORCE DES ANIMAUX (sans désignant). L'«Avertissement des éditeurs» du vol. VI (p. vij) décrit d'ailleurs un champ d'intervention qui ne laisse pas présager un article musical: «[il] a donné différents articles sur des matières d'Erudition, d'Anatomie, & de Médecine». Notons que ce problème d'attribution de l'article HAUTE-CONTRE est complètement passé sous silence dans le travail au demeurant très précieux que Federico DI TROCCHIO a consacré à «Barthez et l'*Encyclopédie*» dans la *Revue d'Histoire des Sciences*, XXXIV/2, 1981, pp. 123-136.

¹²⁷ Mitite encore pour l'attribution à Rousseau le fait que l'article HAUTE-CONTRE est la source évidente de l'entrée correspondante de son *Dictionnaire de musique*, même si le texte en a été retravaillé.

se trouvent à la fin des articles CONTRAINT, *Musique* et CONTRE-FUGUE, *Musiq.*, rapprochés d'une quinzaine de pages dans le volume IV. Elles suggèrent le même type de remarques. Peut-on penser que Rousseau se soit trompé en marquant ces deux entrées-là de son initiale personnelle? Toujours est-il que le premier est renvoi d'OBLIGÉ en *Musique* de Rousseau et renvoie à BASSE CONTRAINTE (sous-partie de BASSE, non signée mais clairement attribuable au même), et que le second fait système avec deux séries d'entrées de Rousseau, l'une organisée autour de l'article fédérateur FUGUE, en *Musique* (v. en particulier DOUBLE-FUGUE (*Musique*)) [que l'Errata du volume V rend à Rousseau], mais aussi COMPOSITION, GUIDE et SUJET), l'autre autour d'ARSIS (v. FRAPPÉ, LEVÉ, THESIS, et encore POSITION); au reste, tous deux se retrouvent dans le *Dictionnaire de musique*.

Au total, et si on exclut ces deux dernières marques douteuses, ce ne sont pas moins de dix encyclopédistes différents qui ont alimenté, à des titres divers, les ensembles Musique, Lutherie et Acoustique. Il serait bien sûr intéressant de pouvoir comparer ce résultat à des chiffres équivalents calculés sur d'autres domaines...

Articulations externes

Toujours dans une perspective strictement formelle – c'est-à-dire s'appuyant sur les paramètres textuels qui supportent la logique encyclopédique à la fois de distribution et de mise en rapport des articles – on peut encore proposer en relation avec le noyau du corpus une très rapide étude fondée sur les désignants combinant *Musique*, *Lutherie* ou *Acoustique* entre eux ou à d'autres domaines. On ne relève d'ailleurs que 26 désignants de ce type¹²⁸.

Les articulations internes au noyau se limitent à combiner *Musique* et *Lutherie* (9 cas, toujours pour des articles sur des instruments). Nous avons vu plus haut que seul Diderot pratiquait de tels désignants pour des articles où, à une exception près, les liens entre les deux domaines ne font pas l'objet d'une réflexion particulière. Le statut ambigu du désignant *Musique instrumentale* a également déjà été signalé dans le premier volet du chapitre (p. 99), ainsi que le fait qu'il ne marque pas des articles où l'articulation des deux domaines se voit particulièrement travaillée. Bref, du point de vue très grossier de cette enquête sur les désignants, Acoustique, Musique et Lutherie paraissent constituer, dans notre noyau, des domaines plutôt autonomes.

Ce sont surtout les 17 articles où un désignant musical se combine à un désignant non musical qui retiendront ici notre attention. Ils orientent notre présentation du corpus vers ses franges.

Les combinaisons principales qui apparaissent mettent en contact la Musique avec les Belles-lettres (6 cas), l'Histoire (2), la Physique (2) et les spectacles (*Danse* et *Théâtre*, 2 cas); la Lutherie avec l'Histoire également (2), et avec les Arts mécaniques (3). On peut introduire une nouvelle distinction selon la place qu'occupe l'élément musical dans le désignant combiné. Il est remarquable que les cas où il est à la

¹²⁸ V. Annexe n° 10b, qui fournit la liste des articles concernés.

première¹²⁹ ne forment pas, et de loin, la majorité de notre petit ensemble (4 sur 17). Faut-il y voir la trace d'une hiérarchisation implicite des domaines? Il est frappant, en tout cas, que les Belles-lettres ni l'Histoire ne se laissent jamais subordonner à la Musique ou à la Lutherie.

Il faut noter que les *désignants combinés* sont loin d'annoncer un type constant d'articles: entre CLAVECIN OCULAIRE de Diderot, où l'encyclopédiste explore véritablement une articulation entre *Musique* et *Optique*, et CONNOISSEUR, *Litt. Peint. Musiq. &c.* où, nous l'avions indiqué, rien ne concerne la musique ni la littérature (v. p. 93), toute une gamme de situations apparaissent: notamment des articles où la jonction entre domaines résulte de la seule nature composite de l'article; ou encore des notices brèves (sur des instruments anciens) où la combinaison paraît surtout marquer une hésitation entre deux classements possibles (et chacun attesté séparément par ailleurs). À l'inverse, nos analyses détaillées de texte mettront en évidence des articles typiquement conçus comme explorant la liaison entre des connaissances mais dont les désignants sont simples. Il n'empêche que ce pointage donne un premier aperçu des principales intersections qui relient le noyau musical à des domaines limitrophes.

On peut adjoindre à ce petit ensemble des articles formellement désignés comme chevauchant deux domaines ceux où, accompagné d'un désignant non musical, l'intitulé comprend le mot «musique». Trois articles répondent à ce signalement. Deux de Jaucourt complètent l'intersection entre musique et histoire ancienne; le troisième, attribuable à Menuret de Chambaud, indique une articulation au domaine médical: il s'agit de MUSIQUE, EFFET DE LA, classé sous «*Méd. Diete, Gymnast. Thérapeut.*».

Encore une fois, un tel sondage n'offre qu'un repérage très grossier de la "carte" où se situent les matières musicales: il fait apparaître les seules jonctions pour ainsi dire sanctionnées par un indice formel de l'*Encyclopédie*. L'étude des franges du corpus collecté d'une manière *extensive* apportera déjà sur cette question une moisson beaucoup plus riche d'informations.

c) Première extension

Nous abordons ici la description des entrées de notre corpus qui comportent des désignants non musicaux. Elles seront présentées en deux temps. Un premier paragraphe est réservé aux seuls articles qui sont entièrement consacrés à un sujet relatif à la musique. Le suivant rendra compte de ceux qui ne figurent dans le corpus musical qu'à la faveur d'un extrait. L'intérêt d'une présentation ainsi dissociée vient de ce qu'elle fait apparaître une répartition différente des nombreux domaines qui forment la circonférence extérieure du corpus selon qu'ils comprennent ou non des entrées dévolues à la musique. Il y a là, en effet, deux modes distincts d'articulation: dans le second cas, on repère les champs de savoir à l'intérieur desquels certains articles spécifiques au domaine font une place, d'une façon ou d'une autre, à un développement relatif à la musique; dans le premier, en revanche, on repère des articles qui, en tant

¹²⁹ Qui impliquent, selon les règles adoptées pour structurer notre corpus, que nous incluons au noyau musical les articles qu'ils désignent.

que tels, concernent le musical mais qui se trouvent pourtant classés ailleurs. Il convient de signaler, sur ce point, que notre enquête a adopté une définition très large de la notion de "relatif au musical": nous incluons bien sûr les articles qui traitent du son en général, mais aussi ceux qui traitent de la physiologie de la voix et de l'écoute, des phénomènes de guérison par la musique, et encore, sur un autre plan, du livret d'opéra.

Proportions d'ensemble

Nous avons réuni 159 articles (soit 14,5% du corpus complet) qui sont en relation avec des matières musicales bien qu'inscrits dans des champs de savoir non musicaux¹³⁰. Le noyau des 803 entrées musicales se trouve par là augmenté de près d'un cinquième d'articles supplémentaires (19,8%). L'ensemble de ces 159 articles ajoutés représente une longueur totale de près de 83 pages. Par rapport au simple critère du dénombrement, ce paramètre met encore mieux en valeur l'importance d'une enquête extensive: si l'on se souvient que le noyau du corpus forme l'équivalent de 201 pages de texte, on voit que ce premier cercle d'extension apporte un accroissement textuel de plus de 40%! C'est aussi dire que les articles qu'il regroupe sont en moyenne nettement plus longs que ceux du noyau: leur longueur moyenne s'élève à une colonne alors que ceux-ci avoisinaient seulement une demi-colonne.

Désignants

Ils se répartissent sur un peu plus d'une douzaine de grands domaines de la connaissance, inégalement représentés¹³¹.

¹³⁰ Cet ensemble comprend évidemment fort peu d'articles sans désignants (10 unités). C'est le parallélisme avec des articles à classement déterminé qui autorise leur adjonction à des domaines non musicaux: p. ex. COUPER un opéra, de Cahusac, par analogie à son article COUPE, *Belles-lettres*, qu'il complète; ou l'entrée-renvoi *Battre la chamade*, parce que CHAMADE est classé *terme d'Art milit.*

¹³¹ Pour chacun des domaines que nous allons énumérer, l'Annexe n° 9, partie B, fournit la liste de tous les articles concernés, résume les désignants qu'ils regroupent (pour l'ensemble des belles-lettres, p. ex.: *Art oratoire, Belles-lettres, Eloquence, Littérature, Mythologie et Poésie*) et les signatures qui y interviennent. Nous y renvoyons une fois pour toutes. Deux remarques théoriques s'imposent cependant. 1) La nécessité, déjà exposée dans le premier volet méthodologique du chapitre, de réunir sous une appellation-type des désignants différents, parfois nombreux, introduit évidemment un facteur d'arbitraire dans l'analyse des domaines représentés ici, - facteur que ne comportait pas l'analyse du noyau (ou beaucoup moins, puisque les désignants y ont fait l'objet d'un relevé systématique). Sans ce regroupement, des données qui nous sont apparues proches eussent été totalement dispersées, partant inanalysables; toutefois, il faut reconnaître qu'en dehors du petit secteur d'intersection avec la musique, les ensembles rapprochés forment peut-être, considérés dans l'œuvre entière, des domaines disjoints (p. ex.: en l'absence d'une étude complète des articles *Littérature, Eloquence*, etc., comment mesurer la pertinence de notre domaine composite *Belles-lettres*?)... En ce sens aussi - différent de celui évoqué dans le premier volet - notre étude demeure provisoire, ouverte. 2) Il convient de souligner cependant que l'on ne constate, dans l'analyse qui suit, aucune corrélation entre l'importance d'un domaine représenté et la diversité des désignants qu'il recouvre: les deux ensembles qui dominent les franges du corpus musical sont, on va le voir, les *Belles-lettres* (qui comptent, certes, 6 désignants de base différents), mais aussi l'Histoire (avec deux seuls désignants de base); à l'autre extrême, des domaines peu représentés peuvent très bien regrouper de nombreux désignants (cf. *Philosophie*, qui en compte six aussi, avec *Géographie*, un seul). Donc, l'importance relative des domaines n'est pas un simple artefact de la manière dont nous avons dû structurer le corpus.

– Les Belles-lettres dominent nettement, avec 31 articles (20% de l'ensemble); l'Histoire est le seul autre domaine dont l'importance s'en approche (26 articles; 17%). Il est frappant que l'on retrouve ici les deux principaux champs de savoir que l'analyse des désignants combinés avait mis en valeur. Les articles que réunit l'ensemble Belles-lettres concernent de multiples sujets; on distinguera trois grands groupes: la poétique de l'opéra; la poésie des anciens lorsqu'elle est envisagée dans ses aspects musicaux; l'historique érudit des instruments de l'Antiquité. Ce sont aussi les instruments anciens qui fournissent la part importante des articles d'*Histoire ancienne*, groupe complété de notices réservées à différents aspects musicaux des fêtes antiques; l'*Histoire moderne* donne lieu, quant à elle, à quelques entrées qui rendent compte d'institutions musicales contemporaines à l'*Encyclopédie*.

– Vient ensuite un groupe assez hétérogène de quatre domaines dont l'importance oscille autour de 10%: 17 articles ecclésiastiques, 15 articles de Médecine et deux fois 13 articles pour la Physique et pour les Techniques. Là encore, on retrouve des champs de la connaissance mis en évidence par l'analyse précédente – à l'exception du domaine relatif à la liturgie catholique (dont les désignants ne recoupent donc jamais ceux de la musique¹³²). L'anatomie et la physiologie de la voix et de l'ouïe déterminent pour une part prépondérante l'importance du domaine médical, qui comprend encore quelques entrées relatives aux effets thérapeutiques de l'art des sons; pareillement, c'est la prise en compte des questions d'acoustique qui explique la présence importante de la physique dans le premier cercle des franges du corpus musical. Les entrées diverses réunies dans le large domaine des Techniques concernent tantôt un instrument (ou une partie d'instrument), tantôt un outil pour le fabriquer: c'est la *Chaudronnerie* qui nourrit surtout ce secteur (la fabrication du cor relevant de ce corps de métier)¹³³.

– C'est surtout avec les domaines moins représentés qu'apparaissent de nouvelles frontières du champ musical: l'Art militaire (12 articles), le Théâtre (8), la Chasse (7), la Danse (6), la Grammaire (5), les Beaux-arts (2), la Critique sacrée (2), l'Histoire naturelle enfin (1). Quelques mots sur les domaines représentés par cinq articles et plus: l'Art militaire et la Chasse comprennent à leur tour quelques entrées sur des instruments, à quoi s'adjoignent des notices développant les termes techniques relatifs à la manière de les utiliser dans ces deux «arts»; le domaine que nous regroupons sous le désignant-type Théâtre recouvre ici des articles consacrés aux aspects musicaux du spectacle d'opéra; sous Danse, on trouve quelques rares entrées où le lien avec l'art musical est établi; la *Grammaire* apparaît enfin parce que l'*Encyclopédie* a rangé sous ce désignant des notices lexicales très brèves définissant certains termes apparentés à la musique (comme INTONATION ou SYMPHONISTE).

¹³² Un cas est discutable: nous avons rangé dans cette série l'article anonyme SUBJUGAL, terme de plein chant. C'est en fait la seule occurrence d'un tel désignant. Les principaux articles consacrés au plain-chant sont de Rousseau et classés sous *Musique* (v. PLEIN-CHANT et TONS DE L'ÉGLISE, de même que PLAGAL, auquel renvoie notre SUBJUGAL): ils se retrouvent dans le *Dictionnaire de musique*, mais pas celui-ci.

¹³³ Les six articles de ce domaine sont tous anonymes sauf le principal, COR, de Diderot; ils sont la plupart reliés à des figures réunies dans la Planche IV de la série *Chaudronnier* (*Recueil de Planches*, T. III, 1763), intitulée «faiseur d'instruments de musique» et signée «Defehrt fecit» (Defehrt, 1723-1774, donne près de 400 planches à l'*Encyclopédie*).

La longueur moyenne des articles (1 colonne pour l'ensemble, rappelons-le) varie beaucoup selon les domaines: Médecine (2,7), Belles-lettres (1,7), Danse (1,3) et Physique (1,2) affichent une longueur exceptionnellement élevée; Art militaire (0,3), Liturgie (0,3), Techniques (0,2), et surtout Chasse et Grammaire (au dessous de 0,1) comprennent en revanche des articles liés à la musique extrêmement brefs.

Signatures

La proportion des articles signés varie aussi notablement de l'un à l'autre, mais le nombre d'articles concernés chaque fois est trop petit pour accorder une valeur significative à ces variations. La moyenne des anonymes pour les 155 articles est à peine au-dessous du tiers (32%; pour le noyau, elle s'élève à 38%).

Cette première extension du corpus musical confirme un certain nombre d'encyclopédistes comme des musicographes de l'œuvre, mais elle adjoint au premier groupe des douze signatures déjà rencontrées une série de huit nouveaux noms, la plupart pour un article isolé; seuls le professeur de mathématiques et auteur de manuels militaires Guillaume Le Blond (1707-1781) et le jeune médecin Jean-Joseph Menuret de Chambaud (1739-1815) figurent ici respectivement pour 7 et 3 articles. Le premier fournit la grande majorité des articles musicaux classés sous *Art militaire*¹³⁴ (où l'on retrouve cependant aussi l'inévitable signature de Jaucourt). Le second a rédigé en particulier le plus développé des articles médicaux relatifs à la musique (MUSIQUE, EFFET DE LA, déjà mentionné)¹³⁵, un domaine où interviennent encore deux autres des nouvelles signatures: celle d'un collaborateur de la première heure pour l'anatomie et la physiologie, le savant Pierre Tarin (1721-1793?)¹³⁶ et celle du médecin et professeur Amolphe d'Aumont (1721-1800)¹³⁷. Deux autres des signatures nouvelles apparaissent également comme à la marge de contributions centrées ailleurs: l'homme de lettres François Vincent Toussaint (1715-1772), collaborateur abondant pour la jurisprudence dans les tout premiers volumes¹³⁸, le technicien et savant Jean-Baptiste Le Roy (1720-1800), auteur de 132 articles techniques, comprenant l'étude des instruments scientifiques¹³⁹. Les deux dernières, en revanche, signalent ces collabo-

¹³⁴ Un domaine pour lequel il donne à l'*Encyclopédie* 771 entrées, réparties tout au long de l'œuvre.

¹³⁵ Menuret de Chambaud a été recruté par Venel en cours d'entreprise. L'*Inventory* comptabilise 81 entrées marquées «(m)» (et parfois «(M)»), depuis le volume VIII jusqu'au dernier. C'est à Jacques ROGER qu'on doit le déchiffrement de cette marque, dans *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle* (1963, p. 631 n. 243).

¹³⁶ Pour l'article GLOTTE, en *Anatomie*. Il donna 378 articles répartis surtout dans les quatre premiers volumes et, plus sporadiquement, jusqu'au volume XI.

¹³⁷ Pour l'article ECOUTER, *Physiolog.* Ce collaborateur, qui intervient depuis le volume III, semble s'être retiré après l'interdiction de l'*Encyclopédie* — du moins sa marque «(d)» disparaît-elle au-delà du volume VII (211 entrées au total).

¹³⁸ Sa marque «(H)» ponctue l'article ARCHICHANTRE, *Hist. eccl.*. Il fournit 426 articles, tous concentrés sur les deux premiers volumes à l'exception de deux dans le volume III et de deux autres dans le IV^e.

¹³⁹ Figure dans notre corpus son article CARILLON, *Horlogerie* (d'ailleurs additionné d'un long complément anonyme qui rattache le sujet à d'autres articles du corpus musical). Les interventions de Le Roy se répartissent quasi tout au long des volumes de l'*Encyclopédie*, mais elles sont plus nombreuses et plus

rations exceptionnelles qu'attirait l'*Encyclopédie*. Le long article DÉCLAMATION DES ANCIENS (*Littérature*) (11 colonnes) est introduit par une note des éditeurs qui dressent un rapide éloge à son auteur, l'homme de lettres en vue Charles Pineau Duclos (1704-1772), qui donnait ainsi à l'*Encyclopédie* un travail académique tout récent (deux autres articles, plus brefs, suivront)¹⁴⁰. Le comte et prince polonais Michal Kazimierz Oginsky (1728-1800), lui, est l'auteur d'un seul article: HARPE, un peu plus d'une page; il est rangé sous *Hist. anc. & Lutherie* (le paragraphe initial évoque certes l'histoire de l'instrument, ou plutôt mentionne la harpe de David et parle en général des origines d'une invention; mais l'essentiel de l'article décrit l'instrument et la manière d'en jouer, de façon assez similaire aux grands articles de *Lutherie*¹⁴¹; c'est Cahusac qui dévoile à la fin l'identité du correspondant qu'il gratifie de remerciements empressés¹⁴²).

Venons-en aux collaborateurs confirmés de la partie musicale.

Cette première frange du corpus contient d'abord quelques articles de Rousseau lui-même, que les désignants atypiques ont distraits du massif principal de ses textes. Nous nous arrêtons de manière quelque peu détaillée sur ces huit cas particuliers parce qu'ils permettent d'évoquer les difficultés que peuvent receler les désignants de l'*Encyclopédie*.

Les désignants non musicaux de Rousseau. - En fait, deux d'entre eux sont combinés et font apparaître la *Musique* en seconde position. Dans le cas de CHANSON (*Litt. & Mus.*), la combinaison provient peut-être de ce que l'article est composite; il comprend en effet de nombreuses interventions de Cahusac, plus particulièrement concentrées sur les aspects poétiques, qui interrompent l'article de Rousseau. On ne sait qui est responsable de cet "entrelardage": D'Alembert comme éditeur des articles de

régulières dans les sept premiers volumes.

¹⁴⁰ L'article reprend en effet, comme l'indique d'ailleurs l'«Avertissement» des éditeurs (IV:ij), un Mémoire que Duclos avait lu devant l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres en 1748 déjà, mais qui n'allait être publié dans les volumes d'*Histoire* de cette assemblée que cette même année 1754 (pp. 191-208).

¹⁴¹ Le développement est d'ailleurs étroitement articulé à une planche; mais les références de l'article ne correspondent pas aux figures de la harpe que contient le Tome V du *Recueil des planches*: celles-ci, dessinées par Bonaventure-Louis Prévost (1735?-1804?), ont-elles remplacé des figures données par Oginsky ou, à l'inverse, l'apport imprévu venu de Pologne a-t-il déplacé un article déjà conçu: toujours est-il que la section d'explication des figures, dans le même tome des planches, comprend plus de cinq colonnes de texte, qui ne sont pas seulement un commentaire des planches XIX à XXI sur la harpe, mais qui offrent encore, préalablement, un historique de l'instrument plus détaillé que dans le texte d'Oginsky et une «Description abrégée de la Harpe organisée» - bref, un véritable article-"bis" (section *Lutherie*, pp. 4b-7a; la fin du texte indique: «les explications de ces dernières Planches du mécanisme de la harpe on[t] été fournies par M. Prévost»).

¹⁴² «Cet article a été donné par M. le comte de HOGHENSKI, qui veut bien nous permettre de lui rendre ici, en le nommant, un témoignage public de reconnaissance: c'est peut-être le plus modeste et le plus habile joueur de harpe. Il y joint la connaissance de la plus profonde et brillante harmonie au goût noble d'un homme de qualité qui a bien profité d'une éducation proportionnée à sa haute naissance. (B)» Cette intervention, en italiques dans le texte, montre que Cahusac pouvait assumer une fonction quasi éditoriale pour la partie musicale...

Rousseau, ou Cahusac lui-même?¹⁴³ Le cas de DIACOUSTIQUE (*Physiq. & Musiq.*) est plus difficile. Cet article n'est en fait que la traduction de l'article *DIACOUSTICS or DIAPHONICS* de Chambers; il appartient par conséquent à la série des articles d'acoustique issus de la *Cyclopædia*. De sorte que l'on peut se demander pourquoi Rousseau plutôt que D'Alembert a eu à s'en charger: peut-être y a-t-il eu une erreur de distribution (les articles de Chambers ne comportaient pas de désignants). On peut se demander aussi si le désignant combiné est le fait de Rousseau, qui aurait signalé ainsi le contenu atypique de l'entrée par rapport à toutes celles de la *Cyclopædia* qu'il traitait; ou s'il marque une intervention après coup de D'Alembert éditeur, qui aurait alors complété le désignant *Musique* de son collaborateur...

– Le cas de l'article CANTATE (*Belles-Lettres*) est à son tour lié au processus éditorial: il regroupe sous un seul intitulé trois apports différents, de Cahusac et de Mallet d'abord (sur le genre poétique), de Rousseau ensuite (sur la pièce de musique vocale qui lui correspond), que la position terminale semble avoir marginalisé (le désignant probablement prévu par Rousseau a cette fois disparu dans le collage; on a vu que dans des cas semblables il pouvait avoir été déplacé pour former un désignant combiné)¹⁴⁴.

– Pour les autres articles de Rousseau ici considérés, il n'est pas toujours aisé de savoir si le classement hors de sa spécialisation est de son fait ou de l'édition. Dans le cas de CADENCE, *dans nos danses modernes*, il est à peu près certain que les italiques de désignation lui reviennent dans la mesure où ils servent à distinguer cette entrée des deux précédentes qu'il fournit également: CADENCE, *en Musique* et CADENCE, *en terme de chant*¹⁴⁵; en revanche, et pour le même domaine, la parenthèse de l'article MENUET (*Danse.*) paraît plus surprenante pour un article qui porte sur une pièce musicale (mais le texte de Rousseau se trouve complété de deux paragraphes, anonymes, consacrés à la danse proprement dite).

– Voici le début de l'article HÉMIOLÉ: «ancien terme de Mathématique consacré en quelque manière à la Musique. Il signifie...» (VIII:113a). Les deux premiers paragraphes trouvent leur source dans *HEMIOLUS, or HEMIOLIA* de Chambers: or la phrase initiale que nous venons de citer – dont les italiques, selon une pratique propre à l'édition française, permettent la mise en évidence d'un désignant – semble avoir été retravaillée de façon à permettre la création d'un second désignant *Musique*¹⁴⁶. Il est

¹⁴³ On pourra rapprocher le cas de celui de COURANTE, *Musiq. & Danse*, où le désignant double décrit pour ainsi dire le fait que l'article combine deux interventions, également de Rousseau et de Cahusac.

¹⁴⁴ Il est encore d'autres cas où le désignant a été maintenu à sa place malgré l'opération de collage. C'est ainsi que l'article de Rousseau probablement intitulé ARSIS & THESIS (d'après la version du *Dictionnaire de musique*) s'est trouvé intégré dans celui de Dumarsais ARSIS, *terme de Grammaire ou plutôt de Prosodie* (v. n. 44 de ce chap.): nous l'avons considéré comme un type particulier d'article à désignant combiné; il relève par conséquent de la série que nous commentons ici.

¹⁴⁵ C'est le même souci de distinction qui lui fait adopter le désignant *Musique moderne* (dont ce sont les seules occurrences chez Rousseau): pour CANON, *en Musique moderne* par opposition à l'article antécédent CANON, *dans la Musique ancienne*; pour MUANCES, *dans la musique moderne*, à la suite de MUANCES, *ou MUTATIONS, dans la musique ancienne*.

¹⁴⁶ Cf.: «an antient mathematical term, occurring chiefly in musical writers».

évidemment impossible de déterminer si Rousseau avait prévu un tel désignant combiné.

— SEMI, (*Gram.*) donne certes lieu à un court article de nature plutôt lexicale; mais quelques pages plus loin, l'article SESQUI, de même nature et qui porte également la marque de Rousseau, n'a pas suscité de désignant particulier. Celui de SEMI a-t-il été ajouté après coup?

Jaucourt est le plus abondant des encyclopédistes à rédiger des articles relatifs à la musique sous d'autres désignants (36 entrées). Il n'est quasi aucun des domaines représentés dans cette première frange du corpus où il n'ait donné un article ou un autre. Il a cependant quelques champs de prédilection. D'abord les Belles-lettres, domaine dont il fournit à lui seul plus du tiers (11 articles) et qui accueille deux de ses plus longs articles: OPERA et FLÛTE, *Littér.*; ensuite la Médecine (6 articles), avec des textes également développés sur la physiologie de l'écoute et de la voix; enfin l'Histoire, avec quatre articles relatifs aux manifestations musicales de l'Antiquité grecque. C'est à lui aussi qu'on doit la présence de la *Critique sacrée* parmi les désignants appliqués à des articles musicaux: MUSIQUE DES HÉBREUX et NEGINOTH (mais on a vu que *Musique des Hébreux* pouvait également lui servir de désignant).

Diderot est à son tour très présent dans ce premier cercle extérieur du corpus musical (21 articles) et sa marque apparaît de même dans de nombreux secteurs. Toutefois un seul réunit plus d'un ou deux articles, c'est celui de l'Histoire: douze entrées, très brèves, toutes classées sous *Histoire ancienne*¹⁴⁷, et qui rendent compte d'instruments de musique de l'Antiquité. L'éditeur a également assumé les notices érudites... De tous ses articles, les trois seuls qui dépassent une moitié de colonne sont: COR, *Chauder. & Chasse* et CITHARE, *Hist. anc. & Luth.* (Diderot affectionne décidément les désignants doubles!), moins d'une colonne cependant; et surtout CLOCHE, article extrêmement complet, de près de cinq pages, et dont le désignant complexe résume assez bien le contenu: *Hist. anc. mod. Arts méchan. & Fond*¹⁴⁸.

Au moment de présenter les différents intervenants qui apparaissent dans le noyau du corpus, nous avons évoqué le statut particulier de D'Alembert par rapport aux deux éditeurs précédents: on peut le considérer comme l'un des musicographes à part entière de l'*Encyclopédie*¹⁴⁹. Un indice statistique corrobore cette remarque: de l'ensemble des articles complets relatifs à la musique que Diderot et Jaucourt ont rédigés, ceux que nous considérons ici, c'est-à-dire qui figurent à l'extérieur du noyau, forment respectivement 49% et 36%; la même proportion calculée pour la partie de D'Alembert tombe à 18%. Si l'on considère de plus que six des sept articles que représente cette

¹⁴⁷ À l'exception d'ATABALE, *Hist. mod. & musiq.* (sur une espèce de tambour) et CLOCHE, dont nous allons parler.

¹⁴⁸ Cet article renvoie à tout un ensemble de figures regroupées au Tome V du *Recueil de Planches* (1767) sous le titre *Fonte des cloches*. Cette série de huit planches, précédées de longues explications (8 pages) ont été dessinées par Goussier et gravées par Robert Bénard (1734 - ?) (dont le nom se retrouve par ailleurs au bas de plus de 1'750 planches).

¹⁴⁹ C'est aussi vrai de Diderot, mais pour le seul secteur de la Lutherie.

part relèvent de matières physiques (principalement d'acoustique), on conclura que chaque fois que D'Alembert a abordé une question musicale, il a clairement inscrit ses interventions dans le domaine concerné – au contraire de ses collègues, qui ont beaucoup moins "ciblé" leurs articles musicaux. La seule exception notable chez D'Alembert est son bref article *CASTRATI, Hist. mod.* Mais le volume 1 contient aussi sous sa signature deux articles qui apparaissent atypiques au regard de l'ensemble de sa contribution musicale: dans *ANDROÏDE (Méchan.)*, il donne l'extrait sur plus de cinq colonnes du célèbre Mémoire dans lequel Vaucanson rendait compte de son «*Flûteur automate*»¹⁵⁰; dans *ANTIPATHIE, Phys.*, il explore à partir d'une série d'exemples où la musique domine une question qui problématise la représentation qu'on peut se faire de l'homme sentant¹⁵¹.

On trouve beaucoup plus d'articles de Cahusac dans la première extension du noyau musical (18 entrées): la poétique de l'opéra et de sa mise en œuvre suscite une dizaine d'articles classés soit sous *Opéra* soit sous *Belles-lettres*, parmi lesquels on compte quelques-uns de ses textes musicographiques majeurs (*EXÉCUTION*¹⁵², *EXPRESSION*, *COUPER un opera*); les autres concernent surtout la danse ou des genres poétiques liés à la musique; c'est aussi à lui que l'on doit l'entrée *CONCERT SPIRITUEL, Hist. mod.*, le seul article de l'*Encyclopédie* consacré aux institutions musicales de la France de l'Ancien Régime¹⁵³.

Mallet apparaît ici pour sept articles, de Belles-lettres, d'Histoire, et surtout de Liturgie. On a retenu aussi un article de Landois, d'attribution certaine cette fois: *CONNOISSEUR*, dont nous avons déjà parlé au début de ce chapitre (p. 93).

Il reste à mentionner le plus long article de tout le corpus (un peu plus de 13 pages), qui est aussi la contribution principale de Grimm: *POÈME LYRIQUE*, rangé sous *Littérat.* (XII:823b). Il s'agit d'un véritable petit traité qui cherche d'abord à dégager en général, à travers un examen des caractéristiques musicales de l'opéra («*le plus noble et le plus brillant d'entre les spectacles modernes*»), «*quelle sorte de poème a dû résulter de la réunion de la Poésie avec la Musique*» (824a); l'article contient ensuite deux sections

¹⁵⁰ Diderot prolonge encore l'article d'une remarque où il loue d'abord l'ingéniosité du mécanisme décrit et la somme de savoir qu'il suppose, et brise une lance, ensuite, en faveur d'une «*machine moins compliquée*» mais encore «*à faire*» (I:451a) – dont la rapide description qu'il donne montre qu'elle correspond exactement au «*Projet d'un nouvel orgue...*» qu'il avait lui-même élaboré dans ses *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* de 1748! (Ce quatrième Mémoire fait d'ailleurs allusion au Flûteur automate de Vaucanson dans la même perspective argumentative: v. DPV, II, 307; Lew. II, 101-102.)

¹⁵¹ Cet article sera analysé dans le détail au chapitre 4, pp. 176ss.

¹⁵² Alfred R. OLIVER considère que «*Cahusac's article "Exécution" offers, perhaps, the best page of musical history written in France in the eighteenth century*» (1947:30).

¹⁵³ ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE est une simple entrée-renvoi qui reporte le lecteur à OPÉRA: Cahusac ne collaborait pas encore au volume 1, et il est mort, on le sait, avant d'avoir rédigé celui-ci! On peut mentionner toutefois des entrées de compilation évoquant l'organisation des maîtres de danse et des joueurs d'instruments (qui étaient regroupés dans une même corporation): *DANSEUR, (Maître de danse)*, anonyme et tiré du «*Règlement des maîtres à danser, & diction. du Comm.*» (selon l'indication de source finale, IV:629ab); *ROI des violons*, sans signature mais avec référence terminale: «*Dictionn. de Com. & de Trév.*» (XIV:324a); enfin *VIOLONS, roi des, (Musique)*, de Jaucourt, qui est à un ou deux mots près l'exacte reproduction du précédent (XVII:321a)!

opposées, «*De l'opéra françois*» (depuis 828a) et «*De l'opéra italien*» (depuis 830a), que Grimm rejette dos à dos pour avancer un certain nombre de propositions pour une poétique accomplie de ce type de spectacle (sections «*De quelques accessoires du poème lyrique*», 832a; «*De la danse*», 833b; «*De l'exécution du poème lyrique*», 835b)¹⁵⁴. Cette complétude, exceptionnelle pour un texte inséré dans l'*Encyclopédie*, est corroborée par le fait qu'il ne contient aucun renvoi. Il fait figure d'une sorte de pièce rapportée, ou comme plaquée, sur le réseau des entrées de l'œuvre beaucoup plus que d'un véritable article encyclopédique – au sens du moins où les autres collaborateurs musicographes ont pratiqué le genre¹⁵⁵.

Ce passage en revue par auteur permet aussi de repérer qu'aucun des domaines représentés ne figure dans les franges de notre corpus à la faveur d'un seul collaborateur¹⁵⁶. Ce sont surtout les Belles-lettres, avec huit signatures différentes, l'Histoire avec six, la Liturgie et la Médecine avec cinq, qui constituent les ensembles les plus partagés¹⁵⁷. Les zones d'interférence entre la Musique et les autres champs de savoir sont donc aussi des "lieux de rencontre" (ou du moins de croisement) entre encyclopédistes!

C'est ce qu'accentue encore la prise en compte des articles formant le second cercle extérieur du corpus.

d) Seconde extension

Rappelons que ce deuxième cercle comprend également des entrées classées hors du domaine musical mais dans lesquelles, cette fois, seul un extrait a été repéré comme relatif à la matière. Plus que pour le cercle précédent, la collection des données apparaît ici sujette à d'éventuelles lacunes. D'autre part, ce que nous nommons "extraits" recouvre différents types de cas: il s'agit tantôt d'un ou plusieurs paragraphes nettement dévolus à une question musicale et présentés comme tels par le rédacteur de l'article; d'autres fois, il s'agit d'une sorte de référence marginale qui parcourt tout le texte, comme en filigrane; tantôt encore, il y va d'une simple mention ou allusion ponctuelle. Par conséquent, les mesures statistiques et les notations descriptives auxquelles cet ensemble donne lieu n'ont qu'une valeur indicative, et dans un certain sens minimale. Elles procurent néanmoins une sorte d'aperçu de la façon dont les questions musicales ont "diffusé" à l'intérieur des autres champs de savoir traités par l'*Encyclopédie*.

¹⁵⁴ Catherine KINTZLER indique clairement qu'avec cet article Grimm provoque une rupture dans l'*Encyclopédie* dans la mesure où il «représente un courant esthétique postérieur et opposé à celui que défendait Cahusac» (*Poétique de l'opéra français*, 1991, p. 383).

¹⁵⁵ Remarquons toutefois que l'absence de renvoi dans des articles longs est également caractéristique du style de Jaucourt...

¹⁵⁶ À l'exception de la chasse – mais le petit nombre d'articles impliqués y donne peu de poids (il s'agit d'ailleurs de la marque de Diderot, qui en outre n'apparaît qu'une fois à côté de quatre articles anonymes).

¹⁵⁷ En revanche, si l'on ne tient pas compte des interventions polyvalentes de Jaucourt, le Théâtre et l'Art militaire apparaissent spécialisés (Cahusac et Le Blond).

Le simple nombre des extraits repérés – dans pas moins de 133 articles – prouve l'importance de ce phénomène. Le corpus musical se trouve à nouveau étendu de façon significative puisque ses frangés s'en voient quasi doublées!

Désignants

Nous l'annonçons, les domaines de connaissance représentés dans ce second cercle ne recoupent pas strictement ceux du premier ni, surtout, n'apparaissent selon le même ordre d'importance.

– Certes Belles-lettres (25 articles) et Histoire (14) dominent à nouveau, pour le même type de matières d'ailleurs: art poétique, ancien ou non, et ses rapports à la musique ou à la musicalité; fêtes anciennes.

– Mais Grammaire (14 articles également) et Beaux-arts (9) deviennent ici des secteurs nettement privilégiés: la première parce qu'aux notices lexicales s'ajoutent maintenant de grands articles sur la matière vocale des langues dans lesquels des liens avec la musique ont été tissés; les seconds notamment par le biais d'articles développés qui traitent de notions critiques générales (belle nature; écoles) – un aspect qui apparaît également dans le champ des Belles-lettres avec CRITIQUE, *Belles-lettres* ou CONTRE-SENS.

– La Philosophie (9 articles) et la Géographie (10) font une entrée en force: la seconde à la faveur de paragraphes consacrés à des compositeurs (ou acousticiens) insérés dans les articles de leur lieu de naissance; la première à travers une diversité d'interventions touchant aussi bien à l'histoire de la philosophie ancienne, à la métaphysique, aux mécanismes des sensations, à ceux de la pensée, à l'origine du langage, aux ressorts de l'acte créateur ou, enfin, à l'encyclopédisme même.

– Au contraire, l'Art militaire est totalement marginalisé (1 article) et la Chasse disparaît. Ce qui se comprend aisément: ces pratiques, où la musique trouvait une application spécifique, n'ont donné lieu qu'à des articles musicaux spécialisés; il ne peut guère y être question de recoupements entre disciplines (type de croisement qui favorise au contraire l'apparition d'extraits sur la musique).

On retrouve en revanche d'un cercle à l'autre – en position non dominante mais non marginalisés pour autant – les domaines suivants: la Liturgie, la Danse et le Théâtre (9 articles chacun); la Physique, les Techniques (7 chacun) et la Médecine (6).

En marge cette fois, il convient de mentionner l'apparition du Commerce pour deux extraits relatifs à la musique des esclaves noirs des colonies d'Amérique.

Signatures

Cette extension supplémentaire du corpus musical apporte évidemment sa moisson de nouvelles signatures. Les grammairiens César Chesneau Dumarsais (1676-1756)¹⁵⁸ puis Nicolas Beauzée (1717-1789)¹⁵⁹; Jean-François Marmontel (1723-1799)¹⁶⁰; et,

¹⁵⁸ 5 articles sur les 149 qu'il donne à l'*Encyclopédie* du I^{er} au VII^e volume. Sa mort en cours d'entreprise provoqua la recherche de nouveaux collaborateurs (v. note suivante).

¹⁵⁹ 2 articles sur les 155 qu'il livre depuis le volume VII jusqu'à la fin (en collaboration, semble-t-il, avec son collègue Douchet, de l'Ecole Royale Militaire pour le seul vol. VII).

pour un article chacun: Montesquieu (1689-1755) et Voltaire (1694-1778)¹⁶¹; l'amateur d'art et homme de lettres Claude-Henri Watelet (1718-1786)¹⁶²; l'abbé Claude Yvon (1714-1791)¹⁶³; le médecin et professeur Paul-Jacques Malouin (1701-1778) et l'abbé Nicolas Lenglet du Fresnoy (1674-1755)¹⁶⁴; enfin, l'horloger Jean Romilly (1714-1794)¹⁶⁵.

Mais on retrouve aussi presque tous les spécialistes des domaines déjà représentés dans le premier cercle des franges ou même dans le noyau des articles musicaux: Le Blond pour l'Art militaire; les médecins Tarin, d'Aumont et Menuret de Chambaud; Le Romain sur les Noirs d'Amérique. Mallet domine ce groupe avec 12 articles à cheval sur les Belles-lettres, l'Histoire et la Liturgie.

Cahusac, avec 19 entrées, n'apparaît pas seulement ici comme le collaborateur attiré de la Danse et du Théâtre d'opéra (deux fois 6 extraits), des Spectacles en général et de leur histoire (5 articles¹⁶⁶); mais il fournit aussi deux textes plus généraux articulant philosophie et beaux-arts, où des réflexions sur la musique ont trouvé leur place: ENTHOUSIASME, *Philos. & Belles-Lett.* et GESTE (sans désignant) – articles qui attestent que sa collaboration, au fur et à mesure que les volumes paraissaient, tendait à prendre de plus en plus de hauteur.

On retrouve enfin, bien sûr, la signature des trois éditeurs. D'Alembert n'est pas le plus présent: 12 articles, dont le centre de gravité est évidemment en Physique et mathématiques (7); mais il signe également, depuis le volume IV, des articles liés aux Belles-lettres (rappelons qu'il était entré à l'Académie française en 1754): dans des interventions comme CONTRE-SENS, ELEGIAQUE ou ELOCUTION, il est intéressant de noter qu'il a cherché à construire des analogies avec son savoir musical.

¹⁶⁰ Il consacre en outre une section de son article CRITIQUE à la «*Critique dans les arts libéraux ou les beaux-arts*» où il envisage la critique musicale. Il rédige au total 32 articles, paraissant du III^e au VII^e volume.

¹⁶¹ Chacun pour des extraits dans leur contribution respective à l'article GOÛT, *Gramm. Littérat. & Philos.* 44 articles sont signalés comme venant de Voltaire, répartis du volume V au volume VIII. L'«*Essai sur le goût* [...]» est en revanche le seul texte de Montesquieu pour l'œuvre collective, dûment annoncé par les éditeurs, dans le V^e volume déjà (pp. ii et xviii), et introduit par un chapeau éditorial.

¹⁶² Collaboration limitée aux volumes IV à VII (30 entrées). La réflexion préliminaire de son article ETUDE, *terme de Peinture*, envisage la question des vocabulaires spécialisés et aboutit à un classement des beaux-arts selon la part plus ou moins grande qu'y tient la partie «*mécanique*»: au contraire de l'art poétique, la musique comprendrait beaucoup de termes techniques parce que cette partie y serait importante, plus que dans la peinture (VI:97a).

¹⁶³ Pour certains extraits, que nous analyserons (chap. 5, pp. 218-219), de son article AME DES BÊTES, *Métaph.* On sait que l'exil, à la suite de l'affaire de Prades, a coupé court à sa collaboration, du moins avouée, qui se limite à 47 articles relatifs à la philosophie et à la religion dans les volumes I et II.

¹⁶⁴ Pour le premier, 78 articles de chimie dans les volumes I à III; 54 articles d'histoire dans les volumes III et IV (plus un dans le V), pour le second.

¹⁶⁵ 14 articles, aux volumes VII, IX, puis XII à XVII. Son texte VIBRATION, ou OSCILLATION, *Horlog.*, retenu ici, comporte quatre paragraphes introductifs où, différenciant le sens des deux termes, et réservant le premier à la théorie des corps sonores, il en vient à «*hasarder une idée*» sur le comportement vibratoire des cloches (XVII:850a, dans la section des «*Articles omis*»).

¹⁶⁶ Aux classements divers: *Hist. anc.* ou *Beaux-Arts* (pour la série FÊTE).

Diderot est un peu partout, avec 15 interventions allant des techniques (notamment un très long extrait sur la fabrication des «*cordes à boyau propres à la Lutherie*» dans CORDE, *ouvrage du Cordier*) à la Médecine (AFFECTIION, *Physiol.*, qui retiendra notre attention¹⁶⁷), en passant par les Belles-lettres, la Grammaire, l'Histoire et la Philosophie. La seule mention de ces champs divers, liée au fait que lesdits articles contiennent tous un lien avec la musique, suffirait à indiquer que Diderot n'a pas seulement été le théoricien de l'encyclopédisme conçu comme exploration transversale des connaissances, mais que cette perspective correspondait sans doute à sa pratique même de pensée et d'écriture. Mais ce que nous venons de noter pour D'Alembert et Cahusac suggère qu'eux aussi, à leur manière, ont su exploiter l'instrument encyclopédique dans un sens analogue. C'est toutefois l'analyse attentive des textes qui pourra montrer le sens que chacun d'eux a tiré de ce mode de composition.

Car ces mêmes indices considérés isolément pourraient en effet laisser croire que Jaucourt a pratiqué le même encyclopédisme – ce qui est loin, à notre sens, d'être évident. En tous les cas, la signature du chevalier, qui domine à nouveau cet ensemble (29 occurrences), apparaît dans neuf des quinze domaines ici représentés. Que ce soit en Belles-lettres (9), en Histoire (3), pour le Théâtre (2), ou même en Danse (1), ce sont essentiellement des sujets relatifs à l'Antiquité classique qui figurent ici. L'autre grand ensemble est formé par les entrées de Géographie, dont il est l'unique auteur pour les dix articles de notre corpus. Mais c'est aussi lui qui fournit des entrées plus ambitieuses comme NATURE BELLE, LA, *beaux Arts* ou LANGAGE, *Arts. Raisonn. Philos. Métaphys.* (que nous avons exceptionnellement classé en Philosophie¹⁶⁸).

Au total, il est intéressant de noter que les deux cercles des franges réunis font apparaître dix-huit signatures supplémentaires par rapport aux dix collaborateurs qui ont alimenté le noyau des articles musicaux. On voit par là que le principe d'une constitution extensive d'un corpus sectoriel permet de restituer beaucoup mieux la *polyphonie* qui caractérise le traitement des matières dans l'*Encyclopédie*.

D'autre part, il faut relever que l'ensemble des textes regroupés dans les franges recouvre plusieurs types de recoupement entre savoirs. Formellement, on trouve des domaines qui comprennent aussi bien des articles complètement relatifs à des sujets musicaux que des articles plus généraux faisant une place parmi d'autres à ces sujets-là; mais on trouve également des domaines où ne sont représentés que le premier type (Art Militaire et Chasse: parce qu'il n'y est question que d'une application spécialisée de la musique) ou que le second (Philosophie ou Beaux-arts, comme champs pouvant englober la Musique; Géographie, de par le mode même de traitement accordé à ces entrées-là). D'un point de vue plus général, les franges réunissent des articles où la jonction entre le savoir musical et un autre champ de connaissance fait l'objet d'une réflexion spécifique, mais elles englobent aussi des articles où le classement non musical d'une entrée qui nous a cependant paru relative au domaine provient de l'absence, non interrogée comme telle, d'une délimitation claire du domaine d'objets

¹⁶⁷ V. chap. 4, pp. 181-182.

¹⁶⁸ Pour une analyse de ce désignant complexe, v. chap. 11, pp. 409-410.

concerné (l'instrument musical; les phénomènes acoustiques), ou encore du fait que le mode d'approche plutôt que le domaine d'objets a été privilégié dans le désignant (articles érudits; notices lexicales).

e) Histoire du corpus

Cette sorte de parcours à travers tout le corpus et les différentes mesures auxquelles il a pu donner lieu ne peuvent pas déboucher sur des conclusions proprement dites. Il y aurait peu de sens, par exemple, à vouloir produire une synthèse concernant les deux cercles de nos franges, tant la disparité des articles qui s'y trouvent réunis est grande, aussi bien formellement que du point de vue des enjeux intellectuels qu'ils recèlent. Il y aurait peu de sens aussi à envisager comme un ensemble homogène les vingt-six encyclopédistes représentés dans le corpus, tant les modalités de leurs interventions diffèrent.

Il n'empêche que la somme de notations accumulées permet de tirer des remarques d'ensemble sur deux plans.

1). Sur celui de l'ambition dont le texte encyclopédique est porteur, il apparaît possible de saisir de façon plus circonstanciée les aspects divers sous lesquels se présente la problématique de l'articulation des connaissances, – partant de dresser une sorte de repérage préalable pour des enquêtes approfondies dans les textes. C'est pourquoi les considérations concernant cette problématique nous serviront de transition pour aborder la seconde partie de notre travail – précisément formée de toute une série d'analyses d'articles ou de groupes d'articles importants du point de vue de l'articulation du savoir musical à d'autres connaissances (Préambule I aux analyses).

2). Sur le plan de la fabrique de l'*Encyclopédie*, il apparaît possible de bien mettre en évidence les strates de collaboration qui forment le corpus complet. C'est ce second aspect qui nous permettra de conclure le présent chapitre en retraçant l'histoire éditoriale qui a sous-tendu l'ensemble des articles réunis. Au lieu de considérer la masse complexe de ces textes en fonction de la structure qui les organise en un corpus, nous allons la ressaisir maintenant selon les moments successifs d'une longue genèse; après les mesures et la description, un dernier survol – narratif.

Les étapes de rédaction du corpus musical. – Encore une remarque préliminaire. Cette ultime présentation d'ensemble s'appuie quasi nécessairement sur la seule part signée des articles (65% du tout), tant il paraît délicat de chercher à rattacher les nombreuses entrées anonymes à un moment ou à un autre de la "fabrique" de l'œuvre. Par conséquent, elle ne peut que laisser dans l'ombre tout un pan du corpus musical. Elle permettra en revanche de compléter certaines données – notamment au sujet de leur recrutement – sur les auteurs qui y ont contribué¹⁶⁹.

La couche la plus archaïque de l'*Encyclopédie*, qui remonte d'ailleurs à une période antérieure à la co-direction de Diderot et D'Alembert, est constituée par la traduction

¹⁶⁹ Pour une vue synthétique de l'ensemble des signatures, on se référera au tableau où nous les avons ventilées par volumes: Annexe n° 7.

de la *Cyclopædia* de Chambers¹⁷⁰. Les deux éditeurs surent mettre en œuvre le projet de faire de cette traduction la base d'une entreprise collective originale où chacun des collaborateurs recrutés devait retravailler les articles anglais relatifs à sa partie. C'est cette étape qui inaugure à proprement parler la rédaction de l'*Encyclopédie* – et cependant elle apparaît déjà, par rapport à Chambers, comme production d'une strate textuelle seconde, par un processus de superposition et de transformation à la fois du donné anglais. Il n'empêche qu'elle est le socle véritable de l'œuvre réalisée, du moins pour les premiers volumes. La contribution musicale de Rousseau, parce qu'elle a été livrée d'un coup en 1749¹⁷¹, appartient tout entière à ce socle-là – qui, à travers à elle, affleure à la surface du texte encyclopédique jusqu'au dernier volume (ce qui constitue, du point de vue de l'*Encyclopédie* en général, un cas très rare, si ce n'est unique!). Mais les articles d'acoustique de D'Alembert que regroupe notre noyau et certains articles littéraires de Mallet retenus dans les franges remontent également à cette période initiale¹⁷². Cependant, à la différence de Rousseau, pour le premier ils ne constituent de loin pas le tout de ses apports encyclopédiques; et pour le second, sa collaboration à l'œuvre, qui a d'ailleurs aussi été progressive, s'amenuise puis s'interrompt avant la fin.

¹⁷⁰ Les documents des éditeurs «libraires» de l'*Encyclopédie*, publiés par Louis-Philippe MAY dans la *Revue de synthèse* n° 15, 1938, pp. 7-110, sous le titre «Histoire et sources de l'*Encyclopédie* [...]» [dont la transcription doit cependant être corrigée selon les précieuses indications fournies par John LOUGH dans *The Encyclopédie in eighteenth-century England and other studies*, 1970, pp. 71-76], apportent à ce sujet des renseignements de première main très intéressants. Je retiendrai en particulier que le *Livre des délibérations* des éditeurs, qui donne copie du contrat du 27 juin 1746 qui liait ceux-ci avec le premier directeur de l'entreprise, l'abbé et mathématicien Jean-Paul de Gua de Malves (1712-1786), stipule qu'ils lui remettront «ce qu'ils ont de traduction» et que l'abbé «fera ou fera faire par des personnes capables et dont il répondra sur cette traduction toutes les corrections et augmentations qui lui paraîtront nécessaires» (art. cit., p. 18). La traduction de Chambers (et aussi de Harris, d'ailleurs, – qui n'apparaît cependant pas comme une source de notre corpus) remonterait donc, du moins en partie, au projet préalable et avorté qui, en 1745, avait lié les mêmes éditeurs français aux Anglais Sellius et Mills. On voit encore que l'idée d'en faire le canevas d'une *Encyclopédie* augmentée précède également la reprise en main par Diderot et D'Alembert (qui date, rappelons-le, du 16 octobre 1747: v. art. cit., p. 21). Ceux-ci sont cependant déjà présents dans le contrat de 1746, qui leur assigne une fonction de supervision: au point 8°, une fois le travail de l'abbé remis, il est en effet précisé «Que s'il se trouve, dans le total de la traduction des articles qui, au jugement de M^r D'Alembert et Diderot, aient besoin d'être traduits de nouveau, lesdits libraires seront chargés de les faire retraduire» (p. 19). Autrement dit, même cette couche archaïque de l'*Encyclopédie* est sans doute constituée de strates différentes. Ajoutons au surplus que le *Livre de dépense et recette* de la Société des libraires qui éditent l'*Encyclopédie* mentionne, en 1753 (p. 65), l'achat du «nouveau Supplément du Chambers, tiré de Londres» [2 vol., attribué à Scott et Hill]; certaines mentions de Chambers à la fin d'articles postérieurs à cette date pourraient-elles renvoyer à ce Supplément anglais?...

¹⁷¹ On signalera que le nom de Rousseau, au contraire de tous les autres collaborateurs de la première heure, ne figure nulle part dans le *Livre de dépense et recette* des éditeurs...

¹⁷² D'Alembert apparaît dès le début dans le *Livre de dépense et recette* [dorénavant abrégé: *LDR*, suivi du numéro de notice et de la référence à l'édition de MAY mentionnée note 170], avant même Diderot (n° 2, 17 déc. 1745; p. 31); Mallet, lui, semble avoir été recruté dans l'élan de la reprise en main de l'*Encyclopédie* par les deux éditeurs (première mention dans le *LDR*: n° 172, 15 nov. 1747, p. 40). (Suggérons en passant qu'un index nominal des documents publiés par May constituerait un instrument de travail très utile – les quelques indications que nous en tirons ici et dans nos notes suivantes aimeraient en témoigner...)

14. Six encyclopédistes qui alimentent les franges de notre corpus appartiennent encore à l'équipe des premières heures¹⁷³ (les études restent à faire qui permettraient de déterminer dans quelle mesure leur collaboration s'est construite à partir de Chambers ou non)¹⁷⁴. Seuls Le Blond, avec ses articles militaires, et Le Roy, avec ses contributions techniques, participent à la totalité des volumes; les quatre autres – Toussaint et ses articles sur le droit, Tarin le médecin, Landois pour les arts plastiques et le grammairien Dumarsais – ne collaborent qu'au début de l'entreprise: aux seuls quatre volumes initiaux pour le premier; jusqu'au septième pour le dernier; jusqu'au onzième mais avec un net coup d'arrêt à partir du huitième pour les deux autres. De fait, les articles de leur plume que nous avons retenus se concentrent dans les volumes I à VII. Les deux éditeurs doivent bien entendu être également considérés parmi les rédacteurs initiaux. Leur fonction implique cependant, par définition, que leurs interventions produisent une strate textuelle superposée aux précédentes, ou les modifiant. C'est ainsi que D'Alembert rédige à partir des articles de Rousseau (nettement plus, au demeurant, dans les premiers volumes que dans les derniers¹⁷⁵). Diderot, lui, en tant qu'éditeur contrôlant la partie instrumentale, semble surtout, au début, produire des notices érudites.

Dès le volume II surviennent de nouveaux apports, formant comme des coulées textuelles supplémentaires. Pour la musique, c'est avant tout l'arrivée de Cahusac qui compte¹⁷⁶. Sa collaboration progressive provoque, on l'a signalé, des effets de

¹⁷³ Le recrutement de chacun d'eux n'est d'ailleurs de loin pas homogène. Toussaint est le plus ancien puisqu'il est déjà présent dans le projet primitif avec Sellius et Mills (*LDR* n° 12, 1er mars 1746, p. 32); il était d'ailleurs, avec Diderot, l'un des traducteurs du *Dictionnaire universel de Médecine...* (1746-1748) tiré d'un ouvrage anglais de James (entreprise qui réunissait les mêmes libraires français associés pour la traduction de Chambers). Tarin est recruté sous la direction de de Gua (*LDR*, dès n° 99, 28 fév. 1747, p. 36). Le Roy est approché au moment de la reprise en main par Diderot et D'Alembert (v. *Livre des délibérations*, 19 oct. 1747; art. cit. p. 22). Landois et Le Blond ont probablement été recrutés par les deux éditeurs (*LDR*, dès n° 199, 21 fév. 1748, pour le premier; dès n° 217, 13 avril 1748, pour le second; p. 41). Enfin le nom de Dumarsais n'apparaît que deux ans plus tard: n° 587, 14 mai 1750 (p. 56).

¹⁷⁴ Diderot, dans un passage de l'article ENCYCLOPÉDIE, tend à minimiser l'importance de cette base, aussi bien quantitativement que qualitativement: «en jetant les premiers fondements d'un pareil ouvrage, l'on a été forcé de prendre pour base un mauvais auteur [...]. Il n'y a presque aucun de nos collègues qu'on eût déterminé à travailler, si on lui eût proposé de compaser à neuf toute sa partie; tous auraient été effrayés, et l'Encyclopédie ne se serait point faite. Mais en présentant à chacun un rouleau de papiers, qu'il ne s'agissait que de revoir, corriger, augmenter; le travail de création, qui est toujours celui qu'on redoute, disparaissait, et l'on se laissait engager par la considération la plus chimérique. Car ces lambeaux décousus se sont trouvés si incomplets, si mal composés, si mal traduits, si pleins d'omissions, d'erreurs, et d'inexactitudes, si contraires aux idées de nos collègues, que la plupart les ont rejetés» (V:644d-645a). Pour ce qui concerne les textes de notre corpus du moins, la part qui remonte à Chambers, souvent inavouée, apparaît au contraire très présente (nous aurons de nombreuses occasions de le montrer)!

¹⁷⁵ 17 additions pour les vol. I à VIII; plus que trois dans les neuf autres.

¹⁷⁶ Cahusac est cependant déjà mentionné comme collaborateur dans le «Discours préliminaire». Mais on y lit notamment: «il nous a donné les articles BALLET, DANSE, OPERA, DECORATION» (I:xliij; DP 149); or, on a vu ce qu'il en a été de l'article OPÉRA! On peut donc penser qu'il avait été approché bien avant qu'il ne se mette au travail – ce que paraît confirmer le fait qu'il signe d'un «B»: les lettres majuscules simples servent en effet de marque caractéristique aux vingt premiers collaborateurs de l'*Encyclopédie*. Toutefois les

surimposition avec la partie de Rousseau; mais elle enrichit également le corpus d'entrées originales. Jaucourt lui aussi intervient à partir de 1752¹⁷⁷; toutefois l'effet de sa participation sur notre corpus ne s'exerce qu'à partir du volume IV.

Les volumes III, IV et V sont ceux où, d'une part, une seconde série de collaborateurs spécialisés se met en place (dont les marques sont désormais des lettres minuscules): parmi les six encyclopédistes concernés figurent dans notre corpus Lenglet du Fresnoy pour l'histoire et le médecin d'Aumont; leur participation ne durera cependant pas¹⁷⁸. Ces mêmes volumes voient d'autre part l'apparition de collaborations plus exceptionnelles, souvent signalées par la mention de l'auteur en toutes lettres à la fin des articles¹⁷⁹: Marmontel pour la littérature dès le III^e volume; l'illustre Duclos et Watelet pour la peinture depuis le IV^e; Voltaire, enfin, à partir du suivant¹⁸⁰. Là encore, la participation de ces grands noms cessera après la crise de 1758/59. Il n'y a que Le Romain, autre coopérateur extérieur dont les articles sur les Indes occidentales font aussi leur apparition dans le III^e volume, qui poursuivra au-delà du VIII^e volume, quasi jusqu'à la fin (ses articles en relation avec la musique sont aux vol. XI et XV)¹⁸¹.

Le volume IV voit aussi l'apparition de Goussier pour la lutherie, lié au nom de Thomas. Il appartenait certes à l'équipe initiale des collaborateurs¹⁸², mais on a signalé que sa fonction semble s'être élargie à l'édition de grands articles techniques – ce qui prend effet vers 1754/55¹⁸³. Une autre mutation se dessine encore dans les mêmes volumes: D'Alembert commence à s'émanciper de son seul rôle d'éditeur des articles musicaux de Rousseau pour aventurer des entrées personnelles sur la matière.

cas parallèles de Boucher d'Argis et de Pestré, dont les signatures «(A)» et «(C)» n'apparaissent également qu'aux volumes II ou III, incitent à la prudence: ces trois lettres étaient-elles restées disponibles, ou l'étaient-elles redevenues? Il y a là un «A» «B» «C» bien énigmatique... (D'autre part, le nom de Cahusac n'apparaît que très tardivement dans le LDR: n° 915, début 1756, p. 69).

¹⁷⁷ Première apparition dans le LDR: n° 807, fin 1752 (p. 64).

¹⁷⁸ Ce qui n'est toutefois pas le cas en général pour l'ensemble de ces nouveaux collaborateurs (un Venel, «(b)», ou un Pierre Daubenton «(c)», resteront fidèles à l'entreprise jusqu'à la fin; mais précisons aussi que c'est la mort qui a interrompu la participation de Lenglet du Fresnoy, en 1755).

¹⁷⁹ C'est à ce titre-là que Rousseau, hors de notre corpus musical, donnera son célèbre article *ECONOMIE ou ECONOMIE (Morale & Politique)* (V:337a-349a), qui très symptomatiquement ne porte pas sa marque «(S)» mais est signé de son nom complet: «Article de M. Rousseau, citoyen de Genève».

¹⁸⁰ De façon générale, le LDR devient beaucoup moins précis à partir de ces années; seuls deux des encyclopédistes mentionnés dans ce paragraphe y apparaissent: d'Aumont (n° 859, début 1754, p. 66) et Voltaire (n° 906, 1755, p. 68).

¹⁸¹ Le statut de Le Romain est aussi différent par le fait qu'au contraire des précédents il est déjà mentionné dans le «Discours préliminaire» (I:xliv; DP 151). Il y aurait donc des enrichissements qui sont liés à la période de publication de l'*Encyclopédie* et d'autres qui refléteraient l'histoire de sa préparation, au cours des années 1747/1750 – ce qui complique l'interprétation de la répartition des signatures au fil des volumes.

¹⁸² Son nom apparaît très tôt dans le LDR, d'abord comme dessinateur (sous les deux graphies «Goussière» et «Goussier»): n° 158, 25 sept. 1747 (p. 39).

¹⁸³ Étant donnée la description du rôle de Goussier déjà fournie dans le «Discours préliminaire» (v. ci-dessus p. 108), il semble bien que cet élargissement de ses fonctions remonte aux années de préparation de l'œuvre (nouvelle confirmation de la remarque avancée dans la note 181).

Les volumes VI et VII (et, pour partie, le VIII^e, publié en 1765 mais réalisé avant la grande rupture de 1759) témoignent d'une manufacture encyclopédique qui a atteint son plus haut régime: rétrospectivement, ils marquent comme une période de pleine maturité. La triple logique d'agrandissement de l'équipe, de participations exceptionnelles et de mutation dans les fonctions éditoriales se poursuit et apporte de nouveaux fruits. Ainsi l'autonomie de D'Alembert est-elle maintenant entière et rédige-t-il alors ses articles les plus importants sur la théorie musicale; mais Diderot à son tour, pour la Lutherie, commence à assumer de grands articles instrumentaux en parallèle avec Goussier. L'œuvre continue d'attirer des collaborations ponctuelles et bénévoles, dont la Lutherie profite particulièrement (GUITTARE et HARPE); l'horloger Romilly fait également son apparition en 1757, qui donnera cependant quelques articles jusqu'à la fin. Barthez avec son «(g)» (même si sa présence dans notre corpus est accidentelle) témoigne de l'extension toujours en cours de l'équipe rédactionnelle. Enfin on signalera un phénomène encore différent: l'apparition d'une relève, en particulier avec Beauzée après Dumarsais; mais aussi avec Menuret de Chambaud – un phénomène qui ne prendra cependant effet pour la musique que plus tard (vol. X et suivants).

Ces trois volumes, où se donnent à lire quasi toutes les couches de collaboration que nous avons décrites depuis le volume initial, marquent donc le moment de diversification maximale de notre corpus, une sorte d'exubérance polyphonique. Au-delà, et principalement à cause de l'interdiction de l'œuvre qui a obligé les encyclopédistes à un travail clandestin, la raréfaction des voix est aussi brusque que massive. Bien sûr, d'abord parce que certains collaborateurs préfèrent se retirer, ou du moins ne plus faire apparaître leur nom – ce qui touche en particulier les signatures épisodiques prestigieuses: Voltaire, Marmontel et autres Duclos (seul Grimm, dans notre corpus du moins, interviendra selon ce régime de participation dans les volumes X et XII); mais ce qui concerne aussi certains collaborateurs réguliers, de la première équipe (v. Landois ou un peu plus tardivement, Tarin) ou parmi les recrues plus récentes (v. d'Aumont ou Barthez). La disparition de la marque de Diderot montre bien, toutefois, que cette raréfaction des voix ne signifie pas forcément la cessation d'une collaboration: il n'en reste pas moins que l'apport spécifique disparaît dans la masse grise des entrées anonymes¹⁸⁴. D'autres facteurs ont encore amputé l'œuvre en cours: la mort de Cahusac; la position à nouveau en retrait de D'Alembert.

Deux seules portées restent continues dans les tout derniers volumes: celle de Rousseau qui, pour les raisons exposées au début de cet historique, forme pour ainsi dire la basse fondamentale du corpus; celle de Jaucourt, qui prend l'importance que l'on sait. Le nom de Goussier, encore bien présent pour la Lutherie jusqu'au volume XII, disparaît au-delà. Un peu de diversité, ponctuelle, est apportée dans les marges des contributions spécialisées de Le Blond (le seul, pour notre corpus, qui reste présent depuis le premier volume), de Beauzée et de Menuret de Chambaud; et au gré des articles plus dispersés de Le Romain et de Romilly. Un total de sept signatures

¹⁸⁴ Il serait intéressant sur ce point de savoir si, au niveau de l'œuvre entière, la proportion des articles anonymes change de façon de significative au-delà du VIII^e volume (il faudrait cependant tenir compte de l'effet compensatoire qu'introduit la participation proliférante de Jaucourt).

différentes dans les volumes XIV à XVII, moins de la moitié du nombre qu'affichaient les grands volumes de 1754/57.

À travers ce récit qui a retracé les différentes phases de constitution de notre corpus, c'est toute l'histoire de l'*Encyclopédie* qui se laisse apercevoir, une histoire que Lucette Pérol s'est plu à comparer, avec beaucoup de bonheur, à la vie d'un organisme¹⁸⁵. L'*Encyclopédie* comme aventure éditoriale a connu ses phases de développement encore hésitant, de jeunesse conquérante, de maturité épanouie, de sénescence enfin...

f) Résolution

Si, prenant du recul, on le considère dans son ensemble, le second volet de ce chapitre trahit l'une des difficultés profondes du texte encyclopédique. Derrière l'opposition, d'emblée signalée, entre la *mesure* et la *description* – qui est celle entre une unification de principe et une attention à la multiplicité des textes –, se laisse appréhender une tension plus radicale. Une tension qui n'apparaît encore, à cette étape de prise en main générale du corpus, que sous la forme d'un problème insoluble. L'écart semble en effet irréductible entre l'approche statistique qui postule un corpus homogène et la réalité textuelle très disparate que l'examen rapide des articles a suggérée; mais l'on voit bien que cet écart renvoie à la tension entre l'*Encyclopédie* comme projet éditorial global et l'*Encyclopédie* comme «*première tentative*» imparfaite, que nous avons évoquée dès le chapitre initial.

On peut préciser la difficulté. La justification générale de l'analyse statistique énoncée au début de ce volet se réfère à la forme éditoriale de l'œuvre, qui repose du premier au dernier volume sur une unité d'intervention constante: l'*article encyclopédique*. Cependant, le récit génétique auquel aboutit notre présentation du corpus a dévoilé l'un des facteurs les plus importants qui ont fait que cette unité éditoriale recouvre en fait, dans l'*Encyclopédie* réalisée, une dispersion textuelle importante.

Que ce rapport entre les deux perspectives sur le texte apparaisse ici problématique fait saillir, en dernière analyse, les limites d'un point de vue global sur un corpus sectoriel prélevé dans l'*Encyclopédie*. Il faut décidément changer d'"objectif" (au sens optique), adopter des oculaires de fort grossissement, au pouvoir de résolution plus grand, pour que les deux images du texte cessent d'apparaître contradictoires.

D'une façon très générale, je crois que ce n'est que dans des analyses textuelles minutieuses que peut s'apercevoir le jeu complexe, et qui est à reconstituer cas par cas, entre la forme de l'expression et la forme du contenu d'un texte donné. Ce credo explique l'importance que le présent travail va accorder aux analyses de dossiers. Elles mettront précisément en valeur la manière, chaque fois spécifique, dont la systématique encyclopédique (l'article comme unité d'articulation textuelle, avec désignant, renvois, etc.) est devenue le lieu où ont pu se nouer de façon extrêmement variable les problématiques d'articulation entre connaissances.

¹⁸⁵ V. sa communication «Les articles CHAIR de l'*Encyclopédie* : de l'étal du boucher à la métaphysique», dans *La Matière et l'homme dans l'Encyclopédie*, Actes du colloque de Joinville, 10-12 juillet 1995, éd. Sylviane ALBERTAN COPPOLA et Anne-Marie CHOUILLET, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 94-95.

DEUXIÈME PARTIE

ANALYSES

« Travailler le nez collé à la matière, fasciné par elle, intrigué par elle. Le langage est notre marbre à nous... »

J. ROMAINS

La deuxième partie, analytique, de ce travail en est aussi la plus importante, et pas seulement quantitativement. C'est celle où va être mis en jeu le mode d'approche défini au chapitre 1. C'est celle où la problématique de la place de la musique dans l'*Encyclopédie*, esquissée au chapitre 2, va être explorée dans le détail de ses implications et pour ainsi dire au ras des textes. Bref, ce sont les dossiers d'analyse que nous allons ouvrir qui doivent faire la preuve de la pertinence et de l'intérêt de la démarche dont nous n'avons fait jusqu'ici que poser les fondements et établir le matériau.

Il n'est cependant pas possible de donner à lire ces dossiers sans préparation.

D'abord parce que chacun d'eux confronte le lecteur à des articles complexes, qui traitent de questions non seulement très spécialisées mais encore, le plus souvent, parfaitement ésotériques par rapport à nos cadres de réflexion contemporains. Ces textes ont par conséquent nécessité chaque fois de patients commentaires qui visent à en dégager les enjeux, à montrer ce qui faisait question pour l'encyclopédiste. Il n'a pas paru superflu, sur ce point, de proposer en préambule une présentation de quelques-unes des références intellectuelles qui nourrissaient la pensée de Diderot et de ses collaborateurs, qui déterminaient la façon dont ils ont formulé les questions relatives à un savoir musical. Avec Condillac comme point de repère, cette réflexion préliminaire retrouvera, mais lié à la pensée de la musique, le problème général des relations entre savoir et langage dont notre chapitre initial a montré qu'il était au centre de notre façon d'envisager le texte encyclopédique. Cette réflexion formera la seconde partie de notre dispositif de préparation aux analyses (Préambule II).

La première partie (Préambule I) répond à une autre souci: les analyses forment un massif dans lequel, malgré le fait que leur succession dessine une sorte de trajet, le lecteur risque de se perdre! La reprise de certaines données recueillies dans le survol du corpus complet mené au chapitre 3 permet de dresser une *table d'orientation* susceptible de faciliter la mise en évidence de la logique implicite qui sous-tend le parcours d'analyses, de guider par conséquent le lecteur. La mise en place de cette table supposera que nous dégagions préalablement quelques leçons générales que suggère encore le même chapitre 3.

PRÉAMBULE I

DIAGENÈSE ET LABYRINTHE

1. Stratigraphie

Peut-être faut-il commencer par substituer à l'image optimiste qui était celle de Voltaire encyclopédiste, à cette image architecturale qui nous a servi comme d'un emblème pour chapeauter la présentation générale du corpus musical, – peut-être faut-il commencer par lui substituer une nouvelle image, beaucoup plus proche de ce que cette présentation a finalement mis à jour. L'historique qui clôt le chapitre précédent montre que l'*Encyclopédie*, dans ses dix-sept volumes, constitue une masse qui se prête à une véritable analyse sédimentologique: l'œuvre est réellement faite de couches textuelles accumulées, dont la superposition, parfois visible comme telle, a beaucoup plus fréquemment entraîné de multiples recouvrements et des altérations diverses – une composition qui, par conséquent, nécessite souvent une étude méticuleuse pour être mise en évidence.

Cette structure stratifiée – tout de même qu'en géologie historique – renvoie aux processus successifs de sa formation. Autrement dit, le texte complet de l'*Encyclopédie* envisagé dans sa monumentalité apparaît comme la pétrification d'une histoire complexe, de cette aventure de création que nous avons évoquée dès notre chapitre initial. On peut poser dès lors, et toujours en empruntant aux concepts de la sédimentologie, que lire l'*Encyclopédie*, pour autant qu'on veuille ressaisir les enjeux dont elle a été le lieu, demande qu'on la considère dans sa *diagenèse*. Il ne s'agit pas seulement d'en distinguer les différentes couches constitutives et de reconstituer ainsi sa *genèse*. Mais il s'agit surtout de prendre en compte l'ensemble des modifications que l'accumulation des strates a apportées à chacune d'elles – ce qui définit exactement une *diagenèse*. Car aucun des sédiments textuels qui composent l'*Encyclopédie* n'est réellement lisible, ni même accessible à une analyse. Ils forment bien plutôt des sortes d'objets virtuels – dans la mesure précisément où les strates, telles qu'elles se donnent à lire, n'apparaissent jamais indépendamment des multiples transformations dont la longue et progressive rédaction de l'*Encyclopédie* les a affectées. Sans doute n'est-il pas impossible de chercher à dissocier les dépôts successifs et à les déchiffrer comme autant de témoignages d'une Encyclopédie se redéfinissant sans cesse. Nous le ferons. Mais ce n'est pas suffisant: parce que les innombrables phénomènes de rencontre, de heurt, d'occultation, de concrétion, de cristallisation... que le mode de production de l'œuvre a occasionnés entre ces dépôts, parce que l'ensemble de ces transformations *diagénétiques* font aussi partie intégrante de l'*Encyclopédie*, – en forment peut-être même la part la plus signifiante.

Ce ne sera toutefois que dans les analyses précises, portant sur de petits groupes d'articles, que l'importance de ce point de vue *diagénétique* apparaîtra pleinement.

Mais avant de présenter l'ensemble de ces analyses, le chapitre précédent suggère encore d'autres remarques générales et un certain nombre de questions qui permettent d'en préciser la visée.

2. Configurations des savoirs

a) Spécialisation / circulation

La distribution du matériel traduit de la *Cyclopædia*, ouvrage d'un seul auteur, de ces fameux «rouleaux de papiers» évoqués par Diderot¹, à une équipe de collaborateurs spécialisés, collectif d'«hommes qui ont donné des preuves d'habileté dans [l]es différents genres [de sciences et d'arts]»², – cette division d'un tout encyclopédique de base en «parties» distinctes et travaillées comme telles est au principe d'une autre forme de stratification de l'œuvre, structurelle plutôt que conjoncturelle. L'apparition des *désignants* qui complètent l'intitulé des articles, nouveauté par rapport à la source anglaise, peut être considérée de façon générale comme la marque textuelle la plus importante de cette répartition des tâches.

Et pourtant, la description d'ensemble que nous avons donnée de notre corpus tend à montrer l'absence de toute compartimentation stricte dans l'*Encyclopédie*. C'est notamment ce qu'indiquerait un tableau des auteurs considérés selon les différents secteurs du corpus. On a souligné l'explosion des voix intervenantes qui se produit dès que l'enquête ne se limite plus au noyau (d'ailleurs déjà partagé entre de nombreux encyclopédistes). Mais il faut encore remarquer que la prise en compte des seules franges du corpus n'entraîne pas la disparition des signatures qui alimentaient le noyau: des neuf auteurs centraux, seul Goussier ne s'y retrouve pas. C'est là un indice très clair que les délimitations marquées par les désignants ne tracent en rien dans l'*Encyclopédie* – du moins pour ce qui concerne le corpus musical³ – des frontières disciplinaires étanches, une spécialisation accomplie: notre corpus donne à lire au contraire, même considéré dans ses seuls caractères formels, une véritable circulation des interventions.

Bien sûr, cette circulation a lieu sur le fond d'une division du travail; plus encore, elle laisse apercevoir des concentrations plus ou moins marquées et des lignes partages plus ou moins bien dessinées, parfois même des césures nettes. Il y a là une ambivalence qui demande réflexion. On peut sans doute la ramener à l'idée que l'*Encyclopédie* a poursuivi une double ambition: la volonté de faire éclater l'héritage d'un discours unifiant (dont Bossuet pouvait servir de référence) en lui substituant un ensemble de discours spécifiques, d'une part; mais d'autre part la volonté de rapprocher ce qui est séparé (thème des liaisons entre les connaissances)⁴. On peut considérer

¹ Dans l'article ENCYCLOPÉDIE (passage cité chap. 3, n. 174).

² Toujours Diderot, mais dans le *Prospectus* (DPV, V, 92; Lew. II, 287).

³ Il serait bien sûr intéressant de pouvoir mesurer le même type de données sur des domaines parallèles...

⁴ L'hypothèse de ce double caractère de l'*Encyclopédie* a été formulée par B. Baczkowski lors d'un débat suscité par une présentation générale de mon travail devant le "Groupe d'études du XVIII^e siècle" de Genève (20 janv. 1997).

aussi que ce double caractère représente une conséquence nécessaire du projet encyclopédique de penser les savoirs dans leur actualité et d'intervenir dans le présent des connaissances (v. chap. 1); plus précisément, qu'il figure les deux faces, que nous percevons comme opposées, d'une seule problématique affrontée par l'entreprise. L'*Encyclopédie* se trouvait en effet confrontée, dans les années 1750, à un mouvement profond qui affectait tout le champ des savoirs – ce mouvement qu'on tend à interpréter, rétrospectivement, comme le processus irréversible qui a mené à la spécialisation des connaissances, un processus qui semble caractériser le devenir du savoir occidental à l'époque moderne. Ce qui est intéressant, c'est que ce phénomène, l'*Encyclopédie* ne l'a pas appréhendé comme l'émergence de disciplines autonomes mais qu'elle l'a traité au contraire comme comportant la possibilité de penser les rapports transversaux qui tissent les connaissances entre elles. Autrement dit, elle témoignerait d'une configuration épistémologique où le découpage des connaissances ne les isole pas les unes des autres; où les frontières entre elles apparaissent éminemment souples et pour ainsi dire poreuses⁵; et où, par conséquent, la question des relations entre les savoirs n'est pas encore celle de l'"interdisciplinarité" (qui suppose une configuration où l'indépendance des disciplines est accomplie).

De ce visage biface de l'*Encyclopédie* – affirmation de spécialités et souci d'explorer les liaisons; et aussi, à un autre niveau: distribution des parties et circulation des voix – l'échantillon que représente notre corpus offre plus d'une image, on l'a vu. Mais mieux encore, il nous permettra d'en mesurer les effets spécifiques du point de vue de la problématique générale de l'articulation des savoirs.

C'est bien sûr principalement autour de la question de la délimitation des domaines de connaissance que ces effets se concentrent. Nous l'avons relevé en particulier pour les articles relatifs à l'acoustique: les désignants sont loin de toujours refléter univoquement le domaine d'objets traité. Or, ce jeu (au sens où l'on dit qu'il y a *du jeu*) entre le niveau des désignants et celui du contenu des articles est significatif pour ce qui nous

⁵ Même si l'éditeur se représente comme transitoires cette souplesse et les éventuels chevauchements, ambiguïtés ou indéterminations qu'elle produit, elle forme la condition même d'une «*première tentative*», qui trouve là un statut quasi expérimental. En témoignent ces lignes de l'article ENCYCLOPÉDIE, par lesquelles Diderot, employant déjà l'expression, répond au reproche de monstruosité que pourrait occasionner l'examen du «*second ordre*» encyclopédique (celui qui détermine «*l'étendue relative des différentes parties de l'ouvrage*»): «*vous comparerez l'ouvrage entier au manire de l'art poétique, ou même à quelque chose de plus hideux. Mais ces défauts sont inséparables d'une première tentative, et il m'est évidemment démontré qu'il n'appartient qu'au temps et aux siècles à venir de les réparer. Si nos neveux s'occupent de l'Encyclopédie sans interruption, ils pourront conduire l'ordonnance de ses matériaux à quelque degré de perfection. Mais au défaut d'une mesure commune et constante, il n'y a point de milieu; il faut d'abord admettre sans exception tout ce qu'une science comprend, abandonner chaque matière à elle-même, et ne lui prescrire d'autres limites que celles de son objet*» (extr. § 71; V:641bc). Constituer les savoirs dans leur autonomie, tel apparaît bien l'enjeu, mais projeté dans le très long terme; au niveau des conditions particulières de production de l'œuvre, en revanche, cette autonomie des savoirs ne peut être pour ainsi dire que «*jouée*» et, dès lors, ce que l'*Encyclopédie* comme «*première tentative*» donne à lire, ce sont d'abord les interférences nombreuses provoquées par la mise en commun de toutes ces «*matières*» «*abandonn[ées] à elles-mêmes*». On peut soutenir que le thème encyclopédique de l'exploration des liaisons entre les connaissances constitue la face positive de ce qui est présenté ici comme un défaut transitoire.

intéresse ici. On peut suggérer que les flottements plus ou moins importants entre les marques formelles et le sujet des articles témoignent directement de la façon dont les champs de connaissance sont plus ou moins bien délimités. Chaque désignant est porteur d'un acte, proprement encyclopédique: l'acte qui a consisté à déterminer de quel savoir relevait l'objet ou la notion traitée dans l'article; un acte qui a supposé chaque fois, au regard de cette notion ou de cet objet, une position particulière par rapport au "paysage" complexe des connaissances susceptibles de le concerner. C'est précisément en vertu de cette valeur des désignants que l'étude du rapport entre un ensemble d'articles défini selon un champ d'objets et la collection plus ou moins dispersée de leur désignant peut offrir une perspective sur la nébuleuse des savoirs qui donne à ce champ sa configuration théorique particulière. (Rappelons la distinction déjà introduite entre les *champs empiriques* d'objets et les domaines théoriques ou *champs épistémiques* où s'élabore un savoir de ces objets [v. p. 59 et n. 17].)

Or, ce qui ressort le plus souvent d'une telle étude (du moins dans notre corpus), c'est un ensemble de connaissances limitrophes ou subordonnées dont les frontières fluctuent, apparaissent essentiellement mobiles. Par conséquent, la question de la délimitation entre champs de savoir dans l'*Encyclopédie* serait à penser en termes de variable!

De tels phénomènes – qui, pris de haut, donnent une impression de flou, semblent ne relever que de l'indistinct – apparaîtront plus lisibles, plus aisément déchiffrables, dans les analyses de dossiers précis (qui constitueront aussi, de ce fait, un moyen de vérification de ce que nous avançons ici). Il n'empêche que la présentation d'ensemble du corpus musical menée dans le chapitre précédent permet de proposer une esquisse de la question. Cette présentation a fait voir en particulier qu'il y a eu des sujets où la matière musicale n'avait pas été perçue comme justifiant un classement spécifique. En reconsidérant rapidement de ce point de vue les deux principaux secteurs du noyau de notre corpus, il est possible de donner une première carte des lieux divers que nos analyses exploreront de façon détaillée.

b) Le champ instrumental: une configuration éclatée

Le domaine instrumental comme champ empirique ne donne pas lieu, dans l'*Encyclopédie*, à une «partie» totalement unifiée.

Repartons d'un petit exemple tiré du volume IV: deux articles relatifs à des instruments anciens, CYMBALE, *Lutherie* (de Mallet) et CROTALE, *Musiq. ancienne* (anonyme mais signalé comme tiré de Trévoux et Chambers) renvoient à la même entrée plus générale: CORYBANTE, *Myth.* (de Jaucourt); l'un et l'autre font ainsi système avec le sous-ensemble des entrées de Belles-lettres qui traitent des diverses coutumes festives des Anciens. Ils sont parfaitement équivalents, mais ils ont été inscrits dans deux secteurs différents du noyau musical.

On l'a suggéré: de telles remarques, lorsqu'elles ne restent pas épisodiques mais peuvent au contraire être mises en série, représentent une indication intéressante pour mesurer l'état de "consistance" d'un domaine. Ainsi, lorsqu'on se rappelle que d'autres

articles sur les instruments anciens se trouvent classés en *Histoire ancienne* (principalement par Diderot), ou en *Littérature* (par Jaucourt), on peut avancer l'idée que les instruments musicaux de l'Antiquité ne formaient en rien un domaine d'objets spécifique⁶. Lorsqu'il était question d'eux, d'autres critères de classement ont prévalu. On voit que le désignant *Littérature* suppose l'accent mis sur la méthode d'approche érudite plutôt que sur l'objet (p. ex. FLÛTE); celui d'*Histoire ancienne* peut aussi être compris dans la même perspective, mais il indique de plus que la cohérence culturelle de l'Antiquité a été privilégiée par rapport au sujet particulier (v. l'ensemble des autres articles d'*Histoire ancienne* de même nature érudite mais consacrés à d'autres sujets⁷).

Par rapport à ce premier constat, on mesure du coup que le désignant *Lutherie* – dont on avait noté que la fréquence dessinait dans le champ instrumental comme un territoire de référence – recouvre en fait une orientation technique sur les instruments qui n'était pas susceptible d'intégrer, du moins totalement, la perspective historique dont témoignent les articles que nous venons d'évoquer.

Mais même pour ce centre de gravité technique, l'ensemble des désignants n'identifie pas tous les instruments de musique comme des objets relevant d'un seul domaine. Il suffit de rappeler que l'article COR apparaît sous «*Chauder. et Chasse*» pour mesurer un double facteur de dispersion. Les instruments ne forment pas un ensemble encyclopédique unifié d'abord parce que la perspective technicienne privilégiée donne une prépondérance aux métiers dont dépend leur fabrication plutôt qu'au produit (on comprend dès lors que même sous le désignant *Lutherie*, qui dans l'*Encyclopédie* tend à prendre une acception générique, le sens premier lié à la seule construction des instruments à cordes continue à valoir). L'allusion à la chasse suggère aussi la prépondérance possible du domaine principal d'usage au détriment d'une communauté qui serait celle des instruments *de musique*. "La" musique n'englobe pas tous les champs empiriques d'emploi des instruments.

Notons encore que l'écart entre approche technicienne et approche historique est médiatisé par l'opposition entre deux types d'articles qui procèdent de deux genres de discours différents: le mémoire technique et l'inventaire érudit. La question de la consistance d'un domaine, parce qu'elle passe par une typologie contrastive des articles, relève par là de ce que nous avons nommé l'*épistémographie* de l'*Encyclopédie*. On peut présumer que l'état de non unification du domaine instrumental est étroitement relié à la prégnance concurrente de ces deux types de discours – porteurs de modes d'approche entre lesquels aucune communication n'apparaît – pour traiter des aspects différents de l'objet empirique "instrument". Car cette prégnance trahit, comme négativement, l'absence d'une *organologie*: d'une théorie d'ensemble qui permettrait de penser globalement toutes les facettes de l'instrumental.

⁶ On pourrait se contenter d'expliquer que la disparité des désignants paraît ici provenir de la multiplicité des intervenants; mais le fait même que ce petit groupe d'articles ait été abordé pour ainsi dire en ordre dispersé ne vaut-il pas à son tour comme un indice que l'ensemble n'a pas représenté, dans le partage des tâches, un secteur unifié et délimité comme tel?

⁷ Je mentionne au hasard, dans le même volume IV: CONSUL, CONVOI, COPPA, COTTE ou COTTE, CORYCOMACHIE ou CORYCOBOLIE, etc... (qui portent tous la marque de Diderot).

La question se pose par conséquent de savoir si une telle théorie de l'instrument musical a été du moins envisagée dans l'*Encyclopédie*; mieux encore: à quelle condition elle pouvait ou ne pouvait pas l'être, et à partir de quelle configuration de savoirs connexes, subordonnés ou surplombants, complémentaires ou concurrents. Ce sera l'un des enjeux que rencontrera notre parcours d'analyses (v. chap. 10).

c) Le champ musical: rôle unificateur du théorique

Par rapport à ce premier champ empirique de l'instrument, le domaine recouvert par le désignant *Musique* et ses variantes est apparu, à travers la présentation globale du corpus, comme beaucoup plus unifié et "consistant". On peut soutenir l'idée que cette prééminence ne vient pas seulement de ce que Rousseau en a été le responsable, mais qu'elle est plus fondamentalement liée au fait qu'un discours musical théorique existe et qu'il parcourt l'ensemble du domaine. En effet, le noyau *Musique* du corpus ne s'organise pas seulement autour du lexique spécialisé de cet art (un lexique lié à la désignation et à la notation des divers rapports musicaux entre les sons); nous avons noté aussi l'importance qu'y prend la théorie de l'harmonie.

C'est pourquoi il convient dès ici d'insister sur le rôle déterminant que joue dans l'*Encyclopédie* le système théorique élaboré par Rameau⁸. Nous aurons à le mesurer très précisément au cours de nos analyses; mais je crois nécessaire de resituer d'emblée toute la contribution de Rousseau à l'*Encyclopédie* dans la perspective plus générale de la diffusion de la théorie musicale de Rameau par les encyclopédistes. Ce qui implique une prise de position et quelques rappels.

Rameau et les encyclopédistes vers 1750.

Comme D'Alembert, comme Diderot, comme Condillac aussi, *Rousseau, en 1749, est ramiste*.

Il y a sans doute de la provocation dans cette affirmation – qui doit, bien sûr, être précisée. "Être ramiste" recouvre plusieurs sens possibles dont un seul est valide en ce qui concerne Rousseau; tout dépend à quel niveau la théorie du musicien est envisagée. Si on la considère dans sa prétention à avoir mis en évidence les ressorts mêmes de la nature, affirmer que Rousseau encyclopédiste est ramiste apparaît comme une contre-vérité patente (nous le vérifierons à l'envi dans nos analyses); mais si on reconnaît dans le système de Rameau une mise en ordre décisive de la logique interne de l'écriture musicale de l'époque, notre affirmation acquiert toute sa pertinence. Je crois en effet que tous les aspects des attaques de Rousseau contre Rameau théoricien, sans se limiter à l'*Encyclopédie* d'ailleurs, s'éclairent *parce qu'il* admet comme réussie, ou en tous les cas fonctionnellement valable, cette réduction systématique. (Nous verrons que les critiques de Rousseau ont visé non à détruire la logique explicative du ramisme mais à en limiter la portée à l'intérieur de l'art musical (l'harmonie ne fait pas toute la musique), à en récuser la place fondatrice que son inventeur lui prêtait (l'harmonie n'est pas la base de la musique), et enfin à lui dénier toute valeur naturelle (la déduction du système à partir de la

⁸ Brièvement résumée, cette théorie telle qu'elle se présentait en 1750 s'offrait comme une déduction de tous les constituants de l'art musical – consonances, accords, échelles... – et de toutes les règles de la composition – rapports des tonalités, différenciation des cadences... – à partir d'une donnée naturelle primitive: le fait qu'un son, conçu comme fondamental, porte avec lui des sons harmoniques. Dans le corps de nos analyses, plusieurs aspects de ce système seront présentés de façon très détaillée.

résonance naturelle ne va pas sans de nombreux truchements⁹); la collusion de cette théorie avec le style musical français a offert d'autre part à Rousseau un biais polémique commode pour adjoindre à ses attaques une critique des conséquences esthétiques d'un tel système.)

Du point de vue qui nous retient dans ce Préambule, le fait que Rousseau encyclopédiste ait parlé le langage ramiste signale avant tout que ce discours théorique dominait le champ musical au milieu du XVIII^e siècle français. D'ailleurs, il n'y en avait pas d'autres! Mais il convient de rappeler aussi que ce langage théorique ne s'est pas imposé sans difficultés, tant le style des traités de Rameau paraissait abstrus aux lecteurs du temps¹⁰. Or, ce sont précisément les philosophes qui ont joué un rôle déterminant dans la reconnaissance de Rameau théoricien (et aussi musicien, d'ailleurs¹¹). Lorsque D'Alembert le célèbre comme un «*artiste philosophe*» dans le «Discours préliminaire» de l'*Encyclopédie*¹², cet éloge s'inscrit dans tout un ensemble de déclarations et d'activités autour des écrits du musicien. À la fin des années 1740, en même temps que les philosophes présentent Rameau comme celui qui a su sortir la réflexion théorique musicale du foisonnement arbitraire de règles partielles dans laquelle elle se perdait pour l'élever à une régulation d'ordre précisément «philosophique» (établissement d'un principe de base; simplification et ordonnancement des règles à partir de ce principe), ils ne manquent pas, dans un même mouvement, d'appeler de leurs vœux une présentation clarifiée de cette théorie. C'est à qui saura donner au système sa formulation enfin accessible à tous. Diderot en exprime le souhait dans ses *Principes d'acoustique*¹³; emprisonné à Vincennes, il affirme même, dans sa «confession générale» du 10 août 1749, y avoir travaillé¹⁴. Mais c'est à D'Alembert que la postérité reconnaîtra d'être parvenu à exposer la théorie de Rameau de façon limpide et ordonnée dans ses *Eléments de musique théorique et pratique* de 1752.

⁹ Il n'est pas inutile de préciser déjà que chez Rameau cet aspect-là de sa théorie est second. Car c'est selon une perspective théorique qui est encore celle du monocorde, c'est-à-dire mathématique, que le *Traité de l'harmonie* (1722), son premier ouvrage, fonde l'harmonie tonale dans sa logique proprement ramiste (principe du renversement des accords; notion de basse fondamentale); et ce n'est que dans toutes ses élaborations théoriques ultérieures que Rameau a tenté de donner à l'édifice déjà construit un fondement naturel: le musicien n'a eu de cesse qu'il ne parvienne à le générer à partir d'expériences telles que celle de la résonance (*Nouveau système de musique théorique*, 1726; *Génération harmonique*, 1737; *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750). V. Jacques CHAILLEY, «Rameau et la théorie musicale», dans *La Revue musicale*, 1964, n° spécial 260 sur Rameau, pp. 65-95; et «Pour une lecture critique du premier chapitre de la *Génération harmonique*», dans Jean-Philippe Rameau, Colloque international (Dijon, sept. 1983), éd. J. DE LA GORCE, Paris - Genève, Champion - Slatkine, 1987 [dorénavant: JPR], pp. 279-285.

Rappelons encore que le troisième pas de Rameau théoricien – la «démonstration» lui paraissant acquise – consistera à tirer les conséquences d'abord esthétiques, puis scientifiques en général et même métaphysiques, de ce que la nature indique à l'homme à travers de tels phénomènes. Nous évoquerons l'aspect encyclopédique que prennent les écrits du musicien postérieurs à 1750, dans un sorte de concurrence à l'œuvre collective à laquelle il n'a pas pris part et dont il va devenir aussi l'un des plus farouches critiques (v. chap. 9, pp. 346-348).

¹⁰ Et encore aux commentateurs modernes, qui n'hésitent pas le plus souvent à reproduire les jugements de l'époque...

¹¹ Sur ce second aspect, v. l'article ancien mais décisif de Paul-Marie MASSON, «La Lettre sur Omphale (1752)», dans *La Revue musicale* n° 73-74, 1945, pp. 1-19. V. aussi quelques remarques dans notre article «D'Alembert pris au jeu de la musique», *RDE* n° 21, oct. 1996, p. 150.

¹² I:xxxij; DP, 116.

¹³ DPV, II, 265; Lew. II, 51-2 (passage cité chap. 6, p. 233).

¹⁴ Lew. II, 851. Sur ce que pourrait recouvrir cette aide, v. Anne-Marie CHOUILLET, «Présupposés, contours et prolongements de la polémique autour des écrits théoriques de J.-Ph. Rameau», in JPR, 1987, pp. 426-429.

Il paraît évident que les articles que Rousseau rédige en 1749 doivent à leur tour être lus dans cette perspective de diffusion. Nous aurons de nombreuses occasions d'y revenir dans les analyses: sa contribution encyclopédique peut être envisagée comme une tentative particulière de reformulation "philosophique" de la théorie ramiste¹⁵.

On mesure très bien dans le corpus musical de l'*Encyclopédie* combien le langage théorique ramiste joue un rôle d'unification qui fait que les aspects divers que recouvre le champ empirique de la musique ne se trouvent pas éclatés en secteurs sans relations. On l'a vu, d'importants articles sur l'accompagnement ont leur place à l'intérieur de la partie définie par le désignant *Musique*: leur lecture montre précisément que cet aspect à la fois pratique et technique de l'art musical a pu faire partie intégrante du champ de connaissance musical parce qu'il est devenu pensable, théorisable, grâce aux travaux de Rameau¹⁶. D'autre part, on a vu que tout ce qui a trait à la musique des anciens formait encore un autre volet de la même contribution: c'est que l'articulation avec les articles relatifs à la musique moderne est une fois de plus assurée au niveau d'une théorisation¹⁷.

Ces deux constats font saillir clairement la différence avec le champ instrumental où ni l'aspect technique ni l'aspect historique ne trouvaient à s'articuler à l'intérieur d'un discours d'ensemble sur l'instrument de musique.

Toutefois, le champ empirique des faits musicaux ne se présente pas de son côté comme un domaine épistémologique entièrement unifié. La présentation générale du corpus a montré en particulier que l'art musical appliqué à la création de l'opéra tendait à être subordonné, dans l'*Encyclopédie*, au domaine des Belles-lettres, dont la position paraît dominante pour ce qui a trait aux questions de poétique.

3. Table d'orientation

Ces quelques notations générales sur l'état de "consistance" des deux principaux secteurs formant le noyau du corpus musical de l'*Encyclopédie* apportent une première indication sur la nature du terrain dans lequel nos analyses vont s'engager. Rappelons que le but de ces analyses est d'explorer avec précision comment se présentent les diverses articulations, réussies ou non, qui définissent la configuration générale des lieux où la musique est pensée dans l'*Encyclopédie*. Et au-delà, de comprendre comment cette configuration pouvait déterminer l'intelligibilité du musical dans la pensée des Lumières. On augure bien que – de par le mode de fabrication de l'œuvre

¹⁵ Qui ne va pas, bien sûr, sans une part importante de réinterprétation. Mais c'est aussi le cas, quoique plus subrepticement, dans les *Elémens* de D'Alembert (c'est ce que nous avons essayé de mettre en évidence dans un travail, non encore publié, sur les *Elémens de musique* comme réécriture de la théorie de Rameau).

¹⁶ V. particulièrement ACCOMPAGNEMENT et CHIFFRER en *Musique*, qui se réfèrent explicitement à la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* de Rameau (1732).

¹⁷ Ce que nous indiquons ici ne signifie pas que l'*Encyclopédie* ne fait que reproduire Rameau! L'ensemble du champ musical que la théorie ramiste permet de couvrir y est au contraire l'objet d'investigations critiques; chacune des articulations du système est repensée, amendée, voire contestée. Il n'en demeure pas moins que le discours ramiste reste le langage de référence de l'*Encyclopédie*.

et de par la flexibilité des frontières entre disciplines, deux traits que nous venons de souligner – le corpus réuni ne va pas donner à lire un ensemble d'articulations clairement construites et formant une architecture de part en part cohérente, mais qu'il confronte le chercheur à un jeu complexe de liaisons variables, parfois solidement pensées, parfois esquissées seulement; d'autres fois simplement répétées d'une certaine tradition, voire subies sans recul, ou au contraire profilées sur le mode programmatique, voire provocateur; autant de types de jonctions qui peuvent, de plus, apparaître en concurrence autour d'une même question...

Il ne s'agit pas d'engager une exploration systématique de ce terrain mouvant. Étant donnée la méthode d'investigation que nous avons adoptée, un tel projet excéderait de beaucoup les limites d'un ouvrage, même volumineux! Mais il ne s'agit pas non plus de juxtaposer quelques analyses au hasard. Ce qui a été en question, c'était de déterminer une série d'études ciblées qui permettrait au moins de rendre compte des zones d'articulation les plus significatives, d'apercevoir les axes majeurs de la configuration. Il est méthodologiquement important de préciser que la suite d'analyses que nous proposons a résulté, dans la forme définitive où nous les présentons, d'une interaction qui est, je crois, caractéristique du type de recherche auquel appartient ce travail: d'un jeu d'aller et retour entre un débroussaillage empirique du domaine, guidé par une évaluation provisoire de ses lignes de force, et une orientation plus raisonnée, qui se dessinait progressivement à travers les résultats partiels peu à peu obtenus.

Pour donner une rapide idée du trajet d'ensemble que dessine cette suite, il se trouve que le critère, très élémentaire, des articles les plus longs suffit à fournir les repères nécessaires: il fait apparaître en effet les quatre points cardinaux qui permettent de cadrer l'orientation du parcours analytique (cette rencontre, non préméditée¹⁸, vaut comme une confirmation après-coup que nos dossiers d'analyse balisent bien tous les secteurs importants du domaine).

Les quatre articles les plus développés de notre corpus sont FONDAMENTAL, *Musique moderne* de D'Alembert (un peu plus de 9 pages); ORGUE, *Instrument à vent* de Thomas et Goussier (près de 7 pages); POÈME LYRIQUE, *Littérat.* de Grimm (13 pages); enfin, MUSIQUE, EFFETS DE LA, *Med. Diète, Gymnast. Thérapeut.* de Menuret de Chambaud (près de 6 pages). Ils signalent les quatre centres d'intérêts principaux autour de quoi se réunissent la plupart des articles musicaux: la théorie harmonique et la question de ses fondements; la fabrique instrumentale; l'opéra et la question de l'expression musicale; les effets thérapeutiques de la musique. Mais ils renvoient également à quatre domaines de connaissance connexes dont les articulations avec celui de la Musique se révèlent particulièrement riches d'implications: la physique; les arts mécaniques; les belles-lettres; la médecine.

Or, décrites de haut, nos analyses passent précisément par ces quatre zones-clés.

¹⁸ Rappelons que la détermination définitive puis l'étude globale du corpus (d'où est issue l'idée d'un tri selon la longueur des articles) n'ont été opérées qu'après l'accomplissement des analyses de textes – dans la mesure où chacune de celles-ci, on l'a signalé, entraînait de nouvelles extensions du corpus.

– Le premier dossier envisage la question des guérisons par la musique (non à partir de l'article tardif de Menuret mais à partir d'un dossier de plusieurs entrées gravitant autour de l'article TARENTULE [...], dans *l'histoire naturelle*) (chap. 4 et 5).

– Les suivants explorent de nombreux aspects de l'articulation entre musique et physique (d'abord à partir des articles SON, en *Musique* et CONSONNANCE, en *Musique* de Rousseau, puis en affrontant l'étude de FONDAMENTAL) (chap. 6 à 9).

– La question du statut possible d'une réflexion d'ensemble sur l'instrumental est ensuite abordée (analyse de l'article INST[R]UMENS, *Musiq. & Luth*) (chap. 10).

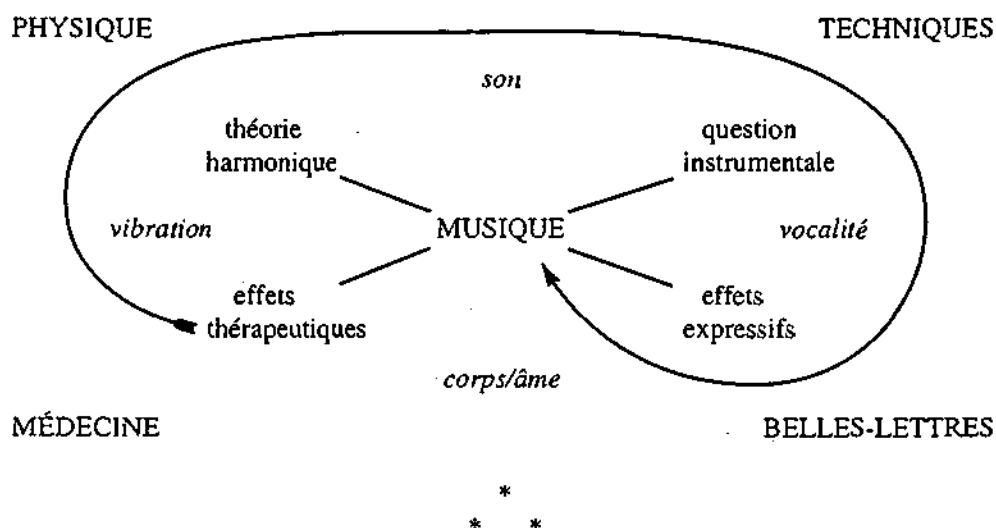
– Enfin, plusieurs dossiers, formant une seconde série d'analyses, envisagent de nombreux aspects du rapport entre musique et langage tel qu'il se présente dans l'*Encyclopédie*, où l'on voit que l'opéra fonctionne comme une référence essentielle (chap. 11 à 17).

Cette simple énumération ne restitue pas, toutefois, le fil qui relie les dossiers successifs et qui les tisse en un parcours de réflexion. Les effets thérapeutiques de la musique mettent en avant la question du rapport de l'art des sons avec le corps humain: par là se trouve déjà engagée l'articulation entre la musique et sa part physique, qui forme l'essentiel de la première série des analyses. C'est surtout autour de la notion de *vibration* que se joue cet ensemble de rapports entre médecine, musique et physique. Les réflexions des encyclopédistes sur l'instrument et l'art de sa fabrication tirent à leur tour parti des connaissances de l'acoustique. Mais la question du son instrumental est également confrontée à celle du son vocal; et cette double question se présente sur deux niveaux: celui de leur nature matérielle (la physiologie de la voix est d'ailleurs pensée par référence à l'acoustique instrumentale), mais aussi celui de leur potentiel expressif. C'est ainsi que le dossier central qui confronte l'«*art du luthier*» aux «*merveilles de la voix*» (chap. 10) constitue une transition entre la première série et la seconde série des analyses. Celle-ci est en effet centrée sur la problématique de la musique comme langage et il apparaît que ce qu'on peut appeler la question de la *vocalité expressive* joue, dans cette problématique, un rôle central (cette question sera étudiée à partir d'articles très divers, d'abord pris dans les franges du corpus: LANGAGE (*Arts, Raisonn., Philos. Metaphys.*), DÉCLAMATION THÉÂTRALE, LANGUE (*Gramm.*), INTERJECTION (*Gram. Eloq.*) et PROSODIE (*Gramm.*); puis prélevés dans le noyau: CHANT, *Musique*, CHANTER et EXPRESSION, *Opéra*). Mais, dans un deuxième temps, la question de l'expression musicale se trouvera reliée avec celle de sa théorisation sur fondements physiques (articles FONDAMENTAL, à nouveau, et HARMONIE, *Musique*). C'est ainsi que, par cette sorte de boucle en surplomb, notre parcours d'analyse en viendra à mesurer l'interdépendance des deux principaux secteurs qu'il aura d'abord explorés tour à tour.

Cette dernière remarque laisse bien présager la nature labyrinthique du terrain que prospectent nos analyses. Une nature qui a déterminé la complexité de chacun des dossiers. À chaque fois, de multiples embranchements ont été repérés, divers carrefours reconnus, de soudaines ouvertures indiquées. Les articulations avec la Médecine, la Physique, les Techniques, les Belles-lettres et la Grammaire que nous avons évoquées jusqu'ici sont loin de constituer l'ensemble des jonctions que nos dossiers découvrent autour du domaine musical. D'autres réapparaissent en effet régulièrement au cours des analyses, qui permettent d'imaginer des parcours différents, qui permettent par conséquent d'appréhender peu à peu d'autres réseaux. Ainsi la question sous-jacente

et récurrente des rapports entre l'âme et le corps profile, dès le premier dossier, un niveau où s'aperçoivent de nombreux ponts entre musique et philosophie. Ainsi la question de l'historicité de l'art musical resurgit de place en place, pour compliquer d'un niveau supplémentaire d'implications la quasi totalité des articulations que nous reconstituons. Ce sera d'ailleurs par cette question-là que nous terminerons l'ensemble des analyses, dans la mesure où l'article MUSIQUE de Rousseau, objet du dernier dossier, élabore à partir d'un point de vue historique une remise en perspective de tout le champ musical investi par l'*Encyclopédie*, dans une sorte de reproblématisation personnelle de la pensée de la musique (chap. 17).

Le schéma qui suit résume l'ensemble des remarques précédentes. Table d'orientation de nos analyses, il donne aussi une première carte – une esquisse très simplifiée – du *champ épistémique* de la musique tel que l'*Encyclopédie* permet de le reconnaître. Chacun de nos dossiers fera apparaître la complexité que recèlent les différents secteurs ici indiqués.



Avertissements complémentaires concernant la lecture des chapitres d'analyse.

– La forme éditoriale du texte encyclopédique engage tout lecteur à suivre des renvois, à contrôler des voisinages, à exploiter au maximum la logique de corrélation des articles qui est celle d'un dictionnaire. La fabrique de l'*Encyclopédie* complexifie ce travail selon deux dimensions: à l'intérieur même du texte, elle a multiplié les strates de rédaction, partant les accidents de concordance, les rencontres inopinées, etc...; d'autre part, la nature génériquement compilatoire de l'œuvre implique encore la prise en compte des *sources* (au sens strict de textes de base *recopiés*), qui ne sont – et de loin – pas toujours mentionnées. L'ensemble de ces exigences produit des parcours d'analyse sinueux, explorant plusieurs couches textuelles, rencontrant d'innombrables

carrefours. La lecture des dossiers n'en est pas facilitée. Mais nous défendons l'idée que ce mode d'exposition non linéaire, multi-dimensionnel, risquant l'égarement, est seul capable de restituer ce qui fait la complexité propre du texte encyclopédique et, au-delà, son sens le plus complet. Idée qui ne nous a toutefois pas dispensé de chercher des moyens pour faciliter la lecture de tels dossiers. En multipliant d'abord les mises au point en cours de développement: explicitation des étapes de l'analyse, annonce des détours suivis, bilans intermédiaires, etc. En distinguant ensuite, typographiquement, les moments où l'analyse remonte en deçà du texte de l'*Encyclopédie* pour reconstituer ou analyser ses sources: ces passages sont imprimés dans un caractère réduit et introduits par un sous-titre; ils forment comme des micro-dossiers rapportés dans un dossier principal. La lecture sur plusieurs "portées" que nos chapitres proposent s'en trouvera ainsi mieux ménagée.

— Il reste encore une dernière difficulté de lecture à signaler. Nos dossiers se concentrent tantôt sur des articles appartenant au noyau du corpus musical, tantôt sur des textes situés dans ses franges. Ce qui détermine des chapitres de types différents et occasionne une sorte d'oscillation à la lecture. Les questions musicales n'occupent pas la même place dans l'un et l'autre cas: dans les premiers, la musique est bien sûr au centre de toutes les analyses, alors que dans les seconds, où elle n'apparaît parfois que comme une simple référence, elle peut sembler n'être plus qu'un prétexte à la mise en évidence de ce que nous avons appelé en général l'*épistémographie* du texte encyclopédique. Le pari, défendu d'un point de vue général au début de ce travail (v. chap. 1), consiste à soutenir que l'exploration de telles franges — où les articulations du savoir musical à d'autres domaines de connaissance sont envisagées pour ainsi dire de l'*extérieur* — apporte une vision en contrechamp nécessaire pour comprendre de façon complète ce qui pouvait déterminer la pensée de la musique à l'époque de l'*Encyclopédie*, pour saisir dans toute son ampleur la topographie du champ épistémique où se mouvait cette pensée.

*

Nous avons parfaitement conscience des limites qui sont celles de la double série de dossiers ici proposée: à la fois jouant sur une forte sélection parmi le corpus (une trentaine d'articles analysés) et produisant pourtant une accumulation de commentaires proliférants et enchevêtrés... Telle est cependant notre réponse, très empirique, au défi que nous avons voulu relever.

Entrer dans le labyrinthe de l'*Encyclopédie* suppose l'invention de stratégies. En voici une, mise à l'épreuve!

PRÉAMBULE II

« LES PROGRÈS DE L'ART DE RAISONNER »

DE QUELQUES RÉFÉRENCES CONCEPTUELLES

«Quoiqu'un instrument de musique dont les cordes sont touchées, ne reçoive en lui-même qu'une simple modification, lorsqu'il rend le son du *ré* ou celui du *sol*, nous parlons de ces sons comme si c'était autant d'êtres réels: et c'est ainsi que nous parlons de nos songes, de nos imaginations, de nos idées, de nos plaisirs, *etc.* en sorte que nous habitons, à la vérité, un pays réel et physique: mais nous y parlons, si j'ose le dire, le langage du pays des *abstractions* [...].»

(art. ABSTRACTION, § 26; *Enc.*, I:46b; Dumarsais)

«La parole est une sorte de tableau dont la pensée est l'original.»

(art. GRAMMAIRE; VII:841a; Beauzée)

Dans la mesure où les musicographes de l'*Encyclopédie* partagent la linguistique de ses grammairiens, l'entreprise de *penser la musique*, pour eux, doit aussi se présenter comme un travail de réflexion sur le langage; sur le langage qui permet de parler de musique, – et particulièrement sur le langage de la théorie musicale.

Ce qui se vérifiera d'abord, exemplairement, lorsque les encyclopédistes envisagent les rapports entre la musique et le monde physique, ce monde d'où elle tient sa réalité mais dont l'organisation propre qui la définit comme un art et la singularité de ses effets la détachent aussi bien, en la constituant comme un «*pays*» à part. C'est ainsi que nous verrons Rousseau chercher à comprendre ce que désigne au juste le mot "son" *en Musique*, ou D'Alembert s'interroger sur les significations du terme "fondamental" dans la théorie de Rameau.

La comparaison de Dumarsais qui ouvre ce second Préambule, cependant, ne désigne pas ce problème proprement musico-logique¹: elle est un écho direct de l'analogie de l'homme sensible avec un instrument à cordes (dont nous verrons, d'ailleurs, la récurrence et l'importance dans les années 1740/50). Il n'empêche qu'elle éclaire les cadres conceptuels dont dépend la réflexion musicale des encyclopédistes. La comparaison de l'homme-instrument met ici en valeur aussi bien la question du langage en général que celle du rapport entre le sensible et ses «*modifications*» que sont, dans une perspective sensualiste, les événements psychiques les plus divers; plus exactement, elle articule étroitement ces deux questions.

En guise de préparation aux analyses de texte, nous nous proposons de repérer ici les enjeux de cette articulation, puis de comprendre vers quelle épistémologie elle conduisait. Ce qui reviendra, nous le verrons, à retrouver par un autre biais la problématique de la double empreinte et à l'appliquer à la question d'un savoir musical.

¹ Cette graphie signale le fait que nous retenons le terme pour son sens étymologique qui désigne précisément un discours sur la musique qui se conçoit et se construit comme porteur de savoir.

(Au demeurant, nous ne développons rien, dans ce préambule, qui ne soit déjà connu; il s'agit simplement de rappeler quelques données pertinentes.)

1. «méthode»

Il est symptomatique qu'un grammairien ait consacré un article à l'*abstraction* dans l'*Encyclopédie*; plus encore, que le texte, développé, de Dumarsais soit en fait la seule entrée ABSTRACTION de l'ouvrage, où il figure sans désignant qui le classerait dans une branche de connaissance particulière (I:45a-47b). D'emblée, l'interrelation du psychologique et du linguistique est nouée et sa valeur pour toute connaissance affirmée.

L'abstraction, définie comme «une opération de l'esprit», est la marque d'une élaboration réflexive à partir des données sensibles, la marque de la pensée; elle fait corps avec le processus même de la connaissance. Son lien avec le langage est double, d'où surgit une tension: le langage à la fois permet la distinction des concepts résultant de cette opération, leur maîtrise à travers les noms qu'on leur donne, mais il introduit aussi le risque d'une illusion dans la mesure où ces «noms métaphysiques» paraissent désigner, comme les «noms physiques», autant d'objets réels².

L'importance de la notion, sa valeur dans une psychologie de la connaissance et les liens ambivalents qu'elle entretient avec le langage viennent directement de Condillac.

Une «contradiction... nécessaire», ou l'abstraction d'après Condillac. – Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), l'abstraction, présentée d'abord parmi d'autres opérations réflexives³, a droit plus loin à une Section qui lui est entièrement consacrée⁴. Condillac y souligne d'une part la nécessité des idées générales: les classements qu'elles permettent apparaissent comme une condition du langage et plus fondamentalement de la pensée, dépendante de la «limitation de notre esprit» (§§ 2-4, p. 49ab). Il met en garde d'autre part contre

² «L'abstraction est une opération de l'esprit, par laquelle, à l'occasion des impressions sensibles des objets extérieurs, ou à l'occasion de quelque affection intérieure, nous nous formons par réflexion un concept singulier, que nous détachons de tout ce qui peut nous avoir donné lieu de le former; nous le regardons à part comme s'il y avait quelque objet réel qui répandit à ce concept indépendamment de notre manière de penser; et parce que nous ne pouvons faire connaître aux autres hommes nos pensées autrement que par la parole, cette nécessité et l'usage où nous sommes de donner des noms aux objets réels, nous ont portés à en donner aussi aux concepts métaphysiques dont nous parlons; et ces noms n'ont pas peu contribué à nous faire distinguer ces concepts» (§ 2; I:45a). Ici, le langage ne fait que redoubler le risque dont nous parlons, qui est situé dans l'opération même de l'abstraction («nous le regardons à part...»). C'est plus loin dans l'article que Dumarsais présente ce risque comme lié à une pratique non réfléchie du langage (v. p. ex. le paragraphe 13 sur les «Philosophes scholastiques», I:45b, les §§ 20-21 cités plus loin, ou encore notre citation initiale).

³ Chap. VI de la deuxième Section de la première Partie (§§ 55-60), intitulé: «Des opérations qui consistent à distinguer, abstraire, comparer, composer et décomposer nos idées», opérations dont Condillac note qu'«elles sont des effets si sensibles de la réflexion, que la génération s'en explique en quelque sorte d'elle-même» (éd. LE ROY, pp. 23b-24a). Dans le § 57 consacré à l'abstraction, il précise: «il faut avoir soin de ne pas prendre pour autant d'être distincts des choses qui ne le sont que par notre manière de concevoir. C'est une méprise où bien des philosophes sont tombés» (24a); il renvoie alors à un développement ultérieur.

⁴ C'est la cinquième de la première Partie: «DES ABSTRACTIONS», pp. 48b-53b.

«les vices qui les accompagnent»: l'erreur principale est de «réaliser toutes [les] abstractions» (§ 5); Condillac montre cependant qu'il y a, là encore, une nécessité liée aux limitations de l'esprit (§ 6) et que le vice réside en fait dans «l'abus des notions abstraites réalisées» (§§ 7-13). Il préconise pour finir un remède pour se prémunir contre ce risque: une méthode de pensée (§ 14).

Avant d'examiner ce dernier point, il convient de lire de plus près le paragraphe 6 de la Section, qui peut valoir comme un commentaire développé de l'extrait de Dumarsais dont nous sommes partis: il éclaire en particulier l'usage de la notion de *modification*, qui y joue un rôle crucial. Il offre aussi une expression caractéristique de la psychologie sensualiste et du type d'analyse qu'elle induit, – qui, nous aurons de nombreuses occasions de le vérifier, représente l'une des références majeures des encyclopédistes.

«Toutes nos premières idées ont été particulières; c'étaient certaines sensations de lumière, de couleur, etc., ou certaines opérations de l'âme. Or toutes ces idées présentent une vraie réalité, puisqu'elles ne sont proprement que notre être différemment modifié; car nous ne saurions rien apercevoir en nous que nous ne le regardions comme à nous, comme appartenant à notre être, ou comme étant notre être de telle ou telle façon, c'est-à-dire, sentant, voyant, etc.; telles sont toutes nos idées dans leur origine. [...]»

(EOCH, I, V, § 6 début; pp. 49b-50a)

On notera la parfaite concordance de ces lignes avec la formulation particulière adoptée par Dumarsais lorsque, reprenant l'image de l'instrument musical analogon de l'être sentant, il présentait les différents sons comme de simples «*modifications*» d'un instrument à cordes!

La «vraie réalité», la seule réalité parce que réalité originaire, est celle de l'être sentant et se percevant sentir⁵. Cet être n'existe que dans le particulier des événements psycho-sensibles, qui ne l'affectent pas comme des accidents survenant du dehors mais qui sont autant d'aspects différents dans lesquels se manifeste son existence même: ce en quoi réside le sens exact de *modification* dans le contexte sensualiste. Nous insistons sur cette acception du terme – qui greffe un emprunt au vocabulaire scolastique⁶ sur une référence spécifiquement psychologique, qui lui donne donc une valeur où le suffixe *-ation* renvoie vraiment à un procès – dans la mesure où, dans les articles musicaux, nous le retrouverons, à plusieurs reprises et dans des contextes différents, investi d'une importance certaine.

Jusque-là, Condillac ne quitte pas ce qu'il pose comme le moment inaugural de toute connaissance. La difficulté apparaît dès qu'intervient le processus de la réflexion (opération-clé, dont il a retracé la genèse dans la deuxième Section de la première Partie⁷). Les limites de

⁵ Sur ce double aspect de «nos premières idées», qui inscrit à la source de toute connaissance à la fois le donné sensible et une dimension déjà réfléchi dans laquelle l'âme est «avert[ie] [...] de ce qui se passe en elle», se référer, dans le chapitre initial de la Section II («L'ANALYSE ET LA GÉNÉRATION DES OPÉRATIONS DE L'ÂME»), à ce que Condillac dit de la *perception* et de la *conscience* (§§ 1-4, pp. 10b-11b).

⁶ L'*Encyclopédie* n'enregistre d'ailleurs que cette acception: «MODIFICATION, MODIFIER, MODIFICATIF, MODIFIABLE (Gram.) dans l'école, *modification* est synonyme à *mode* ou *accident*. Voyez MODE ET ACCIDENT. [...]» (X:601b). Les deux articles, ACCIDENT en Logique (I:72a), de l'abbé Yvon avec un complément éditorial de Diderot, et MODES (Philos. & Log.), non signé (X:590b-591a), ne font que développer la doctrine scolastique. On notera cette précision dans le second: «On donne quelquefois le nom d'accident à ce que nous appelons des modes; mais cette expression n'est pas propre, en ce qu'elle donne l'idée de quelque chose qui survient à l'être et qui existe sans lui» (extr. § 2; X:590b).

⁷ Chapitre V (pp. 21b-23a). Si «la réflexion naît de l'imagination et de la mémoire» (§ 48, p. 22a), il est

l'entendement humain imposent un travail de *distinction*, qui est l'opération même de l'abstraction:

«Notre esprit étant trop borné pour réfléchir en même temps sur toutes les modifications qui peuvent lui appartenir, il est obligé de les distinguer, afin de les prendre les unes après les autres. Ce qui sert de fondement à cette distinction, c'est que ces modifications changent et se succèdent continuellement dans son être, qui lui paraît un certain fonds qui demeure toujours le même. [...]»

(EOCH, I, V, § 6 suite; p. 50a)

(Notons en passant que la dernière relative suggère la généalogie de la conception scolastique distinguant l'être, comme substance, de ses modes.)

Mais, dans cette réflexion discriminante, les modifications ainsi détachées de la «*vraie réalité*» changent de sens par le fait même que l'esprit, dans une sorte de persistance induite de la perception première qu'il en a eue, leur confère cependant une réalité – ce en quoi Condillac reconnaît une contradiction de l'esprit avec lui-même:

«Il est certain que ces modifications, distinguées de la sorte de l'être qui en est le sujet, n'ont plus aucune réalité. Cependant l'esprit ne peut pas réfléchir sur rien; car ce serait proprement ne pas réfléchir. Comment donc ces modifications, prises d'une manière abstraite, ou séparément de l'être auquel elles appartiennent, et qui ne leur conviennent qu'autant qu'elles y sont renfermées, deviendront-elles l'objet de l'esprit? C'est qu'il continue de les regarder comme des êtres. Accoutumé, toutes les fois qu'il les considère comme étant à lui à les apercevoir avec la réalité de son être, dont pour lors elles ne sont pas distinctes, il leur conserve, autant qu'il peut, cette même réalité, dans le temps même qu'il les en distingue. Il se contredit; d'un côté, il envisage ses modifications sans aucun rapport à son être, et elles ne sont plus rien; d'un autre côté, parce que le néant ne peut se saisir, il les regarde comme quelque chose, et continue de leur attribuer cette même réalité avec laquelle il les a d'abord aperçues, quoiqu'elle ne puisse plus leur convenir. En un mot, ces abstractions, quand elles n'étaient que des idées particulières, se sont liées avec l'idée de l'être, et cette liaison subsiste. [...]»

(EOCH, I, V, § 6 suite; p. 50a)

Le moment charnière du raisonnement vient après: Condillac montre que ce mouvement de l'esprit qui est au cœur de l'abstraction, tout contradictoire qu'il soit, est pourtant un mouvement obligé:

«Quelque vicieuse que soit cette contradiction, elle est néanmoins nécessaire; car si l'esprit est trop limité pour embrasser tout à la fois son être et ses modifications, il faudra bien qu'il les distingue, en formant des idées abstraites; et, quoique par là les modifications

surtout important de noter que cette genèse fait intervenir «*les signes*», c'est-à-dire le langage, dont l'intermédiaire est nécessaire pour détacher l'attention de sa dépendance première aux objets sensibles de façon à ce qu'elle devienne une sorte d'instrument d'investigation dont l'âme peut disposer à sa guise (§ 47, puis § 49): la *réflexion* est proprement l'opération par laquelle l'âme, maîtrisant l'attention, peut disposer d'elle-même (§ 51).

perdent toute la réalité qu'elles avaient, il faudra bien encore qu'il leur en suppose, parce qu'autrement il n'en pourrait jamais faire l'objet de sa réflexion.»

(EOCH, I, V, § 6 suite; p. 50ab)

Autrement dit, *penser*, dans la mesure où *penser* engage l'abstraction, passe toujours par ce mouvement "contrariant" de ce qu'on pourrait appeler l'hypothèse réaliste, mouvement par lequel l'esprit «*suppose*» de la réalité aux «*modifications*» qu'il envisage cependant abstraitement: ce serait là, à suivre le dernier argument de Condillac, la condition même de la constitution d'*objets de réflexion*. Dans cette perspective sensualiste, les objets de la réflexion ne sont au fond que des "contrefaçons" (si l'on veut bien entendre ce terme au sens de "résultats d'une facture incluant un double mouvement contradictoire"). La pensée abstraite qui repose sur ce mouvement périlleux serait de l'ordre de la fiction imitative.

Dumarsais, dans ABSTRACTION, parle précisément des termes abstraits comme de noms «*métaphysique et d'imitation*». L'introduction de cette dimension fictionnelle entraîne, comme automatiquement, l'idée d'un danger. Ce qui se lit explicitement dans l'analyse suivante du grammairien, tout à fait parallèle à celle de Condillac, si ce n'est qu'elle se réfère au niveau du langage plutôt qu'à celui des opérations de l'âme:

«L'usage où nous sommes tous les jours de donner des noms aux objets des idées qui nous représentent des êtres réels, nous a porté à en donner aussi par imitation aux objets métaphysiques des idées abstraites dont nous avons *connaissance*: ainsi nous en parlons comme nous faisons des objets réels.

L'illusion, la figure, le mensonge, ont un langage commun avec la vérité. Les expressions dont nous nous servons pour faire connaître aux autres hommes, ou les idées qui ont hors de nous des objets réels, ou celles qui ne sont que de simples abstractions de notre esprit, ont entre elles une parfaite analogie.»

(art. ABSTRACTION, §§ 20-21; I:46a)

La nomination manifeste ici, dans l'ordre du langage, le même mouvement contradictoire reconnu par Condillac dans l'ordre de l'esprit et qu'il analysait aussi, d'abord, comme le résultat d'une habitude. Cependant, ce qui tient lieu de la nécessité intellectuelle que le philosophe décelait ensuite paraît, chez Dumarsais, se borner à des impératifs liés à «*l'usage*» linguistique; mais le grammairien soulignera, plus loin dans son article, le rôle déterminant des termes abstraits dans la conduite même de la pensée:

«Au reste si l'on voulait éviter les termes abstraits, on serait obligé d'avoir recours à des circonlocutions et à des périphrases qui énerveraient le discours. D'ailleurs ces termes fixent l'esprit; ils nous servent à mettre de l'ordre et de la précision dans nos pensées [...]»

(§ 33, début; I:47a)

Leur emploi nécessite toutefois une grande prudence:

«[...] quand on n'a pas l'attention de les [les abstractions] apprécier, de ne les donner et de ne les prendre que pour ce qu'elles valent, elles écartent l'esprit de la réalité des choses, et deviennent ainsi la source de bien des erreurs.»

(§ 33, fin; I:47a)

La pensée abstraite requiert un contrôle constant. De quel ordre? C'est encore la référence à l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* qui fournit la réponse.

«Je ne connais qu'un moyen...» : l'analyse condillacienne. – Après avoir retracé la généalogie des abstractions et reconduit à la nécessaire contradiction qui les habite, Condillac peut d'abord assigner une cause psychologique à ces erreurs contre lesquelles il s'agit de se prémunir:

«C'est cette nécessité qui est cause que bien des philosophes n'ont pas soupçonné que la réalité des idées abstraites fût l'ouvrage de l'imagination. Ils ont vu que nous étions absolument engagés à considérer ces idées comme quelque chose de réel, ils s'en sont tenus là; et n'étant pas remontés à la cause qui nous les fait apercevoir sous cette fausse apparence, ils ont conclu qu'elles étaient en effet des êtres.

On a donc réalisé toutes ces notions [...]

(EOCH, I, V, § 6 suite; p. 50b)

Il n'est pas étonnant que le remède que Condillac propose contre cette tendance, dont il a montré entre temps les multiples difficultés et erreurs qu'elle entraîne⁸, renvoie à sa méthode même:

«Il est donc bien important de ne pas réaliser nos abstractions. Pour éviter cet inconvénient, je ne connais qu'un moyen, c'est de savoir développer l'origine et la génération de toutes nos notions abstraites.»

(EOCH, I, V, § 14 début; p. 53a)

Cette méthode, qui consiste, comme il le dit plus loin, à «*observ[er] l'ordre naturel des idées*», procède par analyses⁹. L'analyse est d'ailleurs le nom sous lequel Condillac et les encyclopédistes à sa suite la désignent et la défendent¹⁰.

On le voit, la psychologie condillacienne est porteuse d'une méthode critique qui vise, dans un même mouvement, aussi bien toute élaboration conceptuelle que le langage qui la supporte. Les liens entre le langage et la pensée sont en effet conçus ici sur le mode de la représentation, – qui est sans doute d'abord caractéristique de l'épistémè classique mise en évidence par Foucault¹¹. Chez Condillac, plus spécifiquement, ce rapport de représentation noue des relations d'interdépendance¹². Certes, dans

⁸ §§ 7-13. Condillac reconduit par exemple l'idée des *qualités occultes* à cette origine. L'innéisme et le substantialisme sont évidemment ses cibles principales.

⁹ Condillac, au terme d'un exemple, insiste: «il est important de s'attacher à ma méthode: c'est-à-dire de substituer toujours des analyses aux définitions des philosophes» (53b).

¹⁰ Voir EPOCH, II, 11 («DE LA MÉTHODE»), pp. 104ss. L'abbé Yvon, dans l'article ANALYSE en Logique (1:401b-403a), définit la méthode en question: «L'analyse consiste à remonter à l'origine de nos idées, à en développer la génération et à en faire différentes compositions ou décompositions pour les comparer par tous les côtés qui peuvent en monirer les rapports» (extr. § 1; 1:401b), reprenant mot pour mot un passage du § 36, chap. III de la Section mentionnée de l'*Essai* de Condillac (p. 113a) dont tout l'article est d'ailleurs directement inspiré.

¹¹ Michel FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, 1966, partic. chap. IV, pp. 92ss.

¹² Nous n'entendons pas analyser ici de façon détaillée la question de ces relations mais simplement souligner

un premier temps on peut considérer que la «*contradiction*» inhérente au processus de l'abstraction, cette tension centrale de la pensée telle que le sensualiste la conçoit, ne fait que se refléter au niveau du langage, qui apparaît à la fois comme un instrument et un piège; mais le fait même que le langage puisse piéger la pensée atteste une dépendance réciproque¹³. C'est que, suivant Auroux, la pensée pouvait alors désigner «*tantôt l'événement conscient survenant dans le psychisme individuel, tantôt la signification des mots, tantôt enfin l'image vraie des choses, ces trois sens étant réunis sous le même terme d'idée*»¹⁴ (équivalences qui, d'ailleurs, reconduisent à l'épistémè mentionnée).

Dès lors, la tension dont nous parlons se traduit comme l'effet de deux forces antagonistes: une tendance de la pensée à s'abandonner au langage et l'exigence d'un contrôle du langage qui vaut comme un réglage raisonné de la pensée. La méthode condillacienne entend définir les procédures de ce contrôle. En résumé, cette conception procède d'une position surplombant à la fois les processus de réflexion et les mécanismes du langage – position d'où, on le voit, la pratique même du savoir fait l'objet d'un regard critique.

Il reste à expliciter en quoi cette référence à l'analyse condillacienne des abstractions et à l'interdépendance entre pensée et langage qui la supporte peut être pertinente pour mettre en perspective les articles musicaux de l'*Encyclopédie*. L'extrait de l'article ABSTRACTION dont nous sommes partis nous y conduira.

2. «nous sentons»

C'est qu'en effet, lorsque Dumarsais note la disjonction qui sépare le «*pays réel et physique*» que nous habitons et le «*pays des abstractions*» dans lequel le langage nous

quelques lignes de force. (On se référera, pour une vue approfondie de la question, au travail de Nicolas ROUSSEAU, *Connaissance et langage chez Condillac* (Genève, 1986), qui en analyse tous les aspects dans l'œuvre entière du philosophe et qui fournit une bibliographie exhaustive amplement discutée. Cet auteur note que «*dans le dispositif complexe qui ressort de la constitution du savoir selon Condillac, le langage fonctionne comme élément moteur*» (p. 32), et met en valeur, considérant les travaux ultérieurs du philosophe, le fait que «*Condillac a pu transformer ses recherches sur l'origine et le fonctionnement du langage en une force de réorganisation présente derrière toute connaissance qu'il énonce et pratique*» (p. 36): il souligne aussi que toute l'œuvre de Condillac culmine dans la thèse que «*toute science doit s'identifier à une langue bien faite, [c'est-à-dire] à une langue formée et utilisée selon la méthode analytique*» (p. 37).)

¹³ L'adage de Beauzée, également cité en ouverture de ce préambule, qui fait de la parole un «*tableau*» de la pensée, ne paraît couper court à cette réciprocity que parce qu'il s'appuie sur une opposition tranchée entre le matériel et le spirituel (Beauzée enchaîne en effet: «*elle doit en être une fidèle imitation, autant que cette fidélité peut se trouver dans la représentation sensible d'une chose purement spirituelle*», VII:841a); mais on sait (et on le vérifiera) que certains encyclopédistes savent jouer de cette opposition, voire la déconstruire, ce à quoi conduit également le sensualisme condillacien. -- Sur le fait que l'interdépendance que nous soulignons n'est pas incompatible avec la thèse du langage-traduction, qui constitue, selon les termes de Sylvain AUROUX, «*la base épistémologique commune*» à tous les encyclopédistes, voir de cet auteur: *La Sémiotique des encyclopédistes*, Paris, 1979, pp. 102ss.

¹⁴ *Op. cit.* p. 112.

déporte, il problématise du même coup la possibilité de parler du réel, partant de le penser. Les conséquences sont nombreuses.

– Dès lors que le réel équivaut au physique, toute pensée musicale devrait partir du "physique" de la musique. C'est en fonction de cette référence que nous avons choisi de commencer par analyser les articles où l'articulation entre la physique et la musique est en jeu; nous vérifierons que Rousseau, dans l'ensemble de ses articles, ou D'Alembert, dans l'une de ses interventions maîtresses, fondent effectivement leur réflexion sur le questionnement de cette origine.

– La constitution même d'un objet de réflexion dépend de l'orientation ainsi définie. Par exemple, lorsque le grammairien, dans le paragraphe qui suit immédiatement sa comparaison et par lequel il la commente, note:

«Nous sommes émus, nous sommes affectés, nous sommes agités; ainsi nous sentons, et de plus nous nous apercevons que nous sentons; et c'est ce qui nous fait donner des noms aux différentes espèces de sensations particulières, et ensuite aux sensations générales de plaisir et de douleur. Mais il n'y a point un être réel qui soit le plaisir, ni un autre qui soit la douleur.»

(art. ABSTRACTION, § 27; I:46b)

il laisse entendre que toute réflexion sur le plaisir en général qui ne remonterait pas aux situations particulières dans lesquelles s'éprouve du plaisir échouerait à coup sûr à en expliquer la nature. On aperçoit l'importance d'un tel réquisit pour toute considération sur le plaisir musical; nous en mesurerons les conséquences dans l'*Encyclopédie*.

– Il faut aller plus loin encore. En sollicitant quelque peu la comparaison de Dumarsais qui nous sert de point de repère, on peut interpréter l'analogie instrumentale qu'elle met en œuvre pour saisir ce qui fait sans doute la difficulté originaire de la problématique musico-logique que nous cernons. Si l'on considère pour soi ce qui n'est chez le grammairien qu'un *comparant*, la logique biface du rapport modification / abstraction se voit transposée de la sphère psychologique où elle a été élaborée par Condillac à la sphère physique dans laquelle Dumarsais l'incarne par le biais de sa comparaison. Dès lors, surgit une question comme antérieure à celle de l'origine psychologique des abstractions et qui, donc, requerra du point de vue critique un mode de réflexion qui ne coïncide plus avec l'analyse génétique. Relisons:

«Quoiqu'un instrument de musique dont les cordes sont touchées, ne reçoive en lui-même qu'une simple modification, lorsqu'il rend le son du *ré* ou celui du *sol*, nous parlons de ces sons comme si c'était autant d'être réels.»

Le fonctionnement de la comparaison a décalé d'un cran en arrière l'opposition réel / abstrait, de sorte qu'elle passe, dans le comparant, entre une réalité psycho-sensorielle (les notes) et une réalité purement matérielle (le comportement mécanique de corps sonores). Certes, ce partage reste figuratif, mais la figure n'en met pas moins le doigt sur une difficulté centrale (qui, nous le vérifierons, traverse toutes les réflexions des encyclopédistes sur la musique): c'est que l'écart entre la réalité physique des phénomènes sonores que la musique exploite et le langage qui sert à penser cette pratique

renvoie en fait à deux niveaux de saisie différents d'un même réel qui ne s'opposent pas comme le concret à l'abstrait. En effet, pour penser la musique il ne paraît pas à proprement parler *abstrait* de partir des *notes* comme «*autant d'êtres réels*»: les différents sons *perçus* dans leurs rapports les uns avec les autres peuvent être considérés avec pertinence comme les éléments de base de toute manifestation musicale. Pour une réflexion sur la musique, les noms de note ne sont dès lors pas des mots abstraits puisqu'ils renvoient à autant de *sensations* particulières et différenciées! Ce n'est qu'au regard d'une réflexion proprement physicienne qu'ils apparaissent comme des «*noms métaphysiques*»: de ce point de vue, en effet, ils ne désignent que des «*modifications*» d'un même corps vibrant.

C'est dire que le point origine, dont nous avons parlé, d'une pensée musicale conçue en bonne philosophie sensualiste noue indissociablement des données matérielles et leur perception, mais que ce nœud ne va pas de soi. Nous mesurerons que D'Alembert comme Rousseau sont confrontés à cette difficulté et qu'ils n'oublient pas, contre certaines explications physiciennes de phénomènes musicaux, la primauté du sensible.

C'est dire aussi qu'à la méthode analytique que suppose une approche sensualiste, qui imposerait à toute réflexion sur la théorie musicale de faire la généalogie des concepts qu'elle utilise, s'ajouterait une question d'un ordre différent: celle qui impose de mesurer la pertinence du lien qu'on peut chercher à établir entre les événements sonores constitutifs de la musique – dont les notes fournissent une désignation adéquate – et les phénomènes acoustiques "réels" conçus comme de simples «*modifications*» de corps physiques au comportement particulier. Cette problématique-là est d'ordre proprement *épistémologique*. Elle est également *encyclopédique* puisqu'elle met en jeu le rapport entre deux disciplines – qui sont, nous l'avons dit, deux modes de saisie d'une même réalité, mais de niveaux différents: c'est-à-dire constituant leur objet de réflexion à partir de points d'ancrage différents (la matière; la perception).

Or, la théorie musicale de Rameau – référence principale utilisée et discutée par les encyclopédistes – se présentait dans le domaine qui est le sien comme une résolution de ces deux ordres de difficultés: elle est construite en effet comme un système qui, selon une genèse progressive, déduit tous ses concepts d'un phénomène physique de base, la résonance des corps sonores. Même si l'élaboration de ce système n'a pas procédé de présupposés sensualistes¹⁵, on comprend que sa conception ait séduit les encyclopédistes. Moins d'ailleurs comme théorie démontrée¹⁶ que, sans doute, parce qu'elle traçait les linéaments d'un système bien formé.

Ce dernier point appelle une nouvelle incursion dans la philosophie de Condillac, dont le deuxième ouvrage, à peine antérieur à la parution du premier volume de l'*Encyclopédie*, est précisément un *Traité des systèmes* (1749).

¹⁵ V. n. 9 du Préambule I, et aussi chap. 7 (p. 249), chap. 9 (p. 335-336 et n. 73) et chap. 16 (p. 542 et n. 5).

¹⁶ C'est principalement dans les chapitres 9 et 16 que nous verrons comment D'Alembert et Rousseau contestent sa valeur démonstrative.

3. «systèmes»

La définition initiale donnée par Condillac présente les *systèmes* en général (aussi bien dans le champ des «*sciences*» que dans celui des «*arts*») comme des corps de propositions organisées selon une architecture définie:

«Un système n'est autre chose que la disposition des différentes parties d'un art ou d'une science dans un ordre où elles se soutiennent toutes mutuellement, et où les dernières s'expliquent par les premières. Celles qui rendent raison des autres, s'appellent *principes*; et le système est d'autant plus parfait, que les principes sont en plus petit nombre: il est même à souhaiter qu'on les réduise à un seul.»

(TSy, chap. 1, début; éd. LE ROY, p. 121a).

Cette définition formelle induit, on le voit, une règle d'économie des principes fondateurs, qui ne peut conduire cependant qu'à un jugement également formel de la perfection d'un système. En fait, ce cadre initial ne constitue que le point de départ très général à partir duquel Condillac va proposer des critères pour évaluer la valeur de vérité des systèmes. La définition désigne l'élément clé dont l'examen déterminera cette évaluation: l'architecture déductive des systèmes les fait évidemment dépendre de la nature du ou des «*principes*» sur lesquels ils s'échafaudent.

C'est ainsi que, dans son chapitre inaugural, le philosophe distingue trois sortes de systèmes selon qu'ils se forment à partir de «*maximes générales ou abstraites*», à partir de «*suppositions*» – deux sources fécondes pour les «*métaphysiciens*» (qui constituent la cible principale de tout l'ouvrage)¹⁷ –, ou à partir de «*faits bien constatés*» par l'expérience – source unique des «*vrais systèmes, ceux qui mériteraient seuls d'en porter le nom*». On voit que le modèle sous-jacent est scientifique et renvoie implicitement au paradigme newtonien¹⁸. En cela, le *Traité* de Condillac peut être considéré comme un effort de généralisation à un niveau philosophique de l'épistémologie scientifique en train de se constituer; par le «choc en retour» qui en résulte, qui vise l'esprit de système caractéristique des grands métaphysiciens classiques, ce texte constitue, aux yeux d'un historien des idées, «un des manifestes du siècle» des Lumières¹⁹. De fait, les réticences des encyclopédistes à l'encontre des systèmes explicatifs, que nous aurons bientôt l'occasion de mesurer, sont en parfaite concordance avec le type de critique que Condillac théorise ici. Plus explicitement encore, D'Alembert, qui salue d'ailleurs le travail du philosophe dans un passage du «Discours préliminaire»²⁰, en donne dans un autre le résumé condensé:

¹⁷ Condillac consacre l'essentiel du *Traité des systèmes* à démonter des systèmes de ce type (celui des idées innées, celui des monades,...), visant Descartes, Malebranche, Leibniz, Spinoza, etc. Cette prépondérance du volet critique ne trahit pas un but simplement polémique mais s'inscrit explicitement dans une démarche propre aux Lumières: «la méthode que je blâme [qui consiste à construire des systèmes à partir de principes abstraits] est trop accréditée pour n'être pas encore longtemps un obstacle aux progrès de l'art de raisonner» (130b); l'esprit critique, d'ailleurs, porte en lui le «progrès»: «on est bien près de connaître la méthode qui conduit à la vérité, quand on connaît celle qui en éloigne» (195a).

¹⁸ TSy, pp. 121-122. (Nous ne prenons en compte que le texte de l'édition de 1749. Une référence explicite à «la gravité des corps», donc à Newton, a été ajoutée dans la version remaniée par Condillac pour l'édition complète de ses œuvres.)

¹⁹ Georges GUSDORF, *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, 1971, pp. 268-270; cet ouvrage fournit d'ailleurs, pp. 257-280, un historique de la notion de système aux XVII^e et XVIII^e siècles.

²⁰ «le goût des systèmes, plus propre à flatter l'imagination qu'à éclairer la raison, est aujourd'hui presque

«Ce n'est [...] point par des hypothèses vagues et arbitraires que nous pouvons espérer de connaître la nature, c'est par l'étude réfléchie des phénomènes, par la comparaison que nous ferons des uns avec les autres, par l'art de réduire autant qu'il sera possible, un grand nombre de phénomènes à un seul qui puisse en être regardé comme le principe. En effet, plus on diminue le nombre des principes d'une science, plus on leur donne d'étendue; puisque l'objet d'une science étant nécessairement déterminé, les principes appliqués à cet objet seront d'autant plus féconds qu'ils seront en plus petit nombre. Cette réduction, qui les rend d'ailleurs plus faciles à saisir, constitue le véritable esprit systématique, qu'il faut bien se garder de prendre pour l'esprit de système avec lequel il ne se rencontre pas toujours.» (I:vj; DP 33-34)²¹

Dans notre investigation autour de l'article TARENTULE, nous verrons – en particulier à travers les réflexions de D'Alembert – comment l'*Encyclopédie* marque une étape ultérieure par rapport à une opposition tranchée entre l'«*histoire*», conçue comme démarche de collection des faits, et l'«*esprit de système*», une opposition qui avait été massivement admise dans les milieux scientifiques du début du siècle: il existe, en 1750, des champs de connaissance où des tentatives de systématisation s'élaborent à partir de faits constatés, tentatives dont l'éditeur mathématicien entend mesurer la pertinence (v. chap. 4, p. 188). La théorie musicale conçue par Rameau entre précisément dans cette catégorie. L'intérêt pour nous du *Traité des systèmes* vient de ce que s'y formulent quelques unes des maximes épistémologiques qui servent de références, souvent implicitement, dans les articles où la possibilité de la systématisation de la connaissance musicale est discutée. Plutôt que d'en procurer ici un catalogue préalable, nous noterons les liens qui s'imposent au cours de nos analyses.

Parmi les «*vrais systèmes*», fondés sur des faits, Condillac envisage tour à tour à la fin de son *Traité* les systèmes de politique, de physique, de mécanique et de beaux-arts. Pour ces derniers, il précise en général leur fonction explicative (par opposition à la finalité productive des systèmes des arts mécaniques): «*Dans les beaux-arts [...] le goût seul a produit les effets; on voulut ensuite chercher les principes [...]. Les règles qu'on y donne sont plus destinées à rendre raison des effets qu'à apprendre à les produire*»²². Un système de beaux-arts, par rapport à l'ensemble des données qu'il traite, intervient en fait de la même façon qu'un système de physique par rapport aux faits naturels observés: l'un comme l'autre procèdent d'une démarche "après-coup" d'analyse de phénomènes, dont ils entendent reconstituer la logique interne, plus exactement, selon la terminologie condillacienne: la «*génération*».

Alors que Condillac avait réservé une place importante à la *Génération harmonique* de Rameau dans la partie de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* consacrée à la naissance et aux progrès du langage²³, dans son *Traité* de 1749 il ne fait que mentionner en note le système du musicien, à propos duquel il évoque d'ailleurs certaines «*difficultés*»:

absolument banni des bons ouvrages. Un de nos meilleurs philosophes semble lui avoir porté les derniers coups» (I:xxxj; DP 110); D'Alembert explicite en note la référence au *Traité des systèmes*.

²¹ D'Alembert renvoie également au *Traité des systèmes* dans ses propres articles, p. ex. dans DÉMONSTRATION *à posteriori* (IV:823b). Signalons encore que l'article non signé SYSTÈME (*Métaphysique*) (XV:777a) est de part en part un extrait de l'ouvrage de Condillac, d'ailleurs explicitement mentionné.

²² TSy, chap. XIV, p. 207b.

²³ V. EPOCH, II, 1, ch. III §§ 21-23; ch. V §§ 44-45; et aussi ch. VI § 58 où Condillac suggère une sorte de "génération harmonique" de l'expression vocale.

«M. Rameau a fait sur la génération harmonique, un système qui pourrait me servir d'exemple. Il y réduit tout à l'harmonie du corps sonore. En effet, il est évident que l'harmonie ne consiste que dans un son qui fait entendre ses harmoniques: auparavant ce n'est que du bruit. Ainsi quand on observera analytiquement toutes les variations que la combinaison et le mouvement font essuyer à cette harmonie, on la verra se transformer dans tous les phénomènes, qui paraissent n'avoir d'autre règle que l'imagination du musicien. Si ce système souffre des difficultés, c'est que les parties n'en ont pas encore été toutes bien analysées.»

(TSy., chap. xvii, extr. note "", p. 213)

On le voit, entre le fait naturel qui sert de principe et l'ensemble des phénomènes musicaux qui constitue le champ des données dont il s'agit de rendre raison, l'élaboration d'un système consiste, dans cette épistémologie, à construire une ou des séries de liens génératifs (de «transformations» progressives) de façon à rattacher toutes les données de la musique au phénomène de la résonance: le fait naturel de base se voit ainsi modifié, «varié», selon les deux axes de la simultanéité et de la succession («combinaison» et «mouvement»), non pas arbitrairement mais en fonction d'une «observation analytique» qui assure que le système n'est pas que l'addition de manipulations théoriques *ad hoc* mais qu'il dévoile les opérations effectives qui sont derrière l'«imagination» créatrice ou le «goût» des musiciens. Une telle élaboration suppose un théoricien qui maîtrise d'abord parfaitement le champ des données qu'il doit analyser²⁴. On voit que Condillac relie ici, de façon projective, les deux domaines qui nous sont apparu encore dissociés, deux ans plus tard, dans les textes préliminaires de l'*Encyclopédie*: physique du son et création artistique. Le philosophe désigne bien le système de Rameau comme la théorie qui permet de penser ce lien – partant comme le lieu même à partir duquel les encyclopédistes auront à construire leur réflexion musicale.

On peut penser d'ailleurs que la retenue que cette note sur Rameau manifeste, qui fait de son système un exemple possible mais non exploité des systèmes réalisables dans les beaux-arts²⁵, ainsi que l'ouverture sur une analyse à poursuivre dans le champ particulier de la connaissance musicale, indiquent certainement que Condillac connaissait le travail en cours de Rousseau pour l'*Encyclopédie*. La perspective du philosophe n'en reste pas moins optimiste sur la possibilité de ramener toutes les parties de l'art musical au principe de «l'harmonie du corps sonore», sur la possibilité de reconstituer systématiquement la chaîne qui relie ces deux termes.

Ni Rousseau, ni même D'Alembert, ne partagent cet optimisme...

²⁴ «nous ne pouvans faire de vrais systèmes, que dans les cas où nous avons assez d'observations pour saisir l'enchaînement des phénomènes», note Condillac en général (TSy., chap. xiv, p. 207b).

²⁵ La note figure dans le chapitre 17 et dernier de la version de 1749 (pp. 212-214: note (b) de l'éd. LE ROY), intitulé: «DE L'USAGE DES SYSTÈMES DANS LES ARTS». Pour les beaux-arts, il donne alors comme exemple son propre système sur «l'art de penser» en résumant son *Essai* de 1746 et le système de Warburton qui explique «les progrès de l'écriture», justifiant son choix en notes. La version refondue ne garde plus aucune trace d'allusion à Rameau.

« LA NATURE ET L'ART »

MUSIQUE ET PHYSIQUE DANS L'ENCYCLOPÉDIE

« Il ne faut point chercher ici cette évidence frappante, qui est le propre des seuls ouvrages de Géométrie, & qui se rencontre si rarement dans ceux où la Physique se mêle. »

D'ALEMBERT ¹

La «*Physique*», pour les encyclopédistes, garde encore son sens général d'*étude de la nature*. Les deux premiers chapitres de la présente série d'analyses rendent bien compte de cette extension du domaine puisqu'il y sera surtout question de médecine et de physiologie! Ce point de départ, excentré par rapport à l'articulation principale ici étudiée, offre l'avantage de la mettre en perspective: la question des effets thérapeutiques de la musique en révèle en effet quelques enjeux idéologiques profonds.

L'ensemble des autres chapitres de cette première série d'analyses a déjà fait l'objet d'une présentation générale dans le Préambule I (p. 150). Mais il convient encore de souligner, au seuil d'un long parcours, le rôle dominant que jouent, dans la question centrale de l'articulation entre physique et musique, les deux savoirs de référence que sont la théorie acoustique du son, d'une part (que Chambers relaie principalement); la théorie harmonique de la musique de Rameau, d'autre part. Constamment, nous verrons les encyclopédistes – chacun à sa manière, au demeurant – se déterminer, travailler, réfléchir, par rapport à ces deux données-là. La remarque s'impose surtout par contraste avec la situation épistémique beaucoup plus floue, ou éparpillée, que nous aurons à reconnaître au cours de la seconde série d'analyses.

¹ *Elémens de musique*, éd. 1763, «Discours préliminaire», p. xlij.

CHAPITRE 4

« NOUS RESSEMBLONS... À DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE »

AUTOUR DE L'ARTICLE TARENTULE / I

Les effets thérapeutiques de la musique représentent dans l'*Encyclopédie* un sujet qui met en contact plusieurs types de connaissances: ils définissent ainsi une de ces problématiques transversales qui ont intéressé ses éditeurs et dont on peut parcourir les implications philosophiques dans le réseau des connexions de l'ouvrage. Elle nous intéresse au premier chef dans la mesure où nous pourrions y dégager quelques-uns des aspects sous lesquels la musique se présente dans l'œuvre comme une connaissance investie d'enjeux intellectuels et idéologiques majeurs pour la pensée des Lumières.

Les faits de guérison musicale sont connus pour l'essentiel à travers quelques récits toujours repris, qui forment comme un répertoire obligé, et sur lesquels médecins et philosophes ont aventuré leurs théories. Telle est la matière complexe sur laquelle travaillent les encyclopédistes, matière dont les trois niveaux ne s'articulent pas sans difficultés: l'*observation* s'y trouve fréquemment comme enfouie sous sa *relation* souvent répétée; la *théorisation* s'échappe aisément des contraintes impliquées dans les faits rapportés. Chacun des intervenants, nous le verrons, ne se positionne pas de la même manière par rapport à ces difficultés.

Le tarentisme constitue encore au milieu du XVIII^e siècle un cas privilégié où s'illustrent les pouvoirs de la musique sur un malade¹. Il a droit à un traitement attentif dans l'*Encyclopédie*: d'abord, l'article TARENTULE qui porte la signature de Jaucourt est un texte très développé, qui occupe près de cinq colonnes; mais de plus, cette entrée fait l'objet de renvois dès le premier volume dans des articles de Diderot et de D'Alembert qui lui confèrent une importance certaine². L'étude du dossier s'effectuera en deux temps. Je commencerai ici par étudier le contexte de ces renvois, de façon à comprendre dans quel type de débats ils interviennent, et ainsi de quels enjeux ils chargent le futur article. Cette analyse initiale dessinera un premier réseau de jonctions problématiques dans lequel le sujet de la thérapie musicale déploie sa force questionnante. L'analyse de l'article TARENTULE, dans le chapitre suivant, permettra d'enrichir cet examen mais elle complexifiera aussi la question dans la mesure où le traitement du sujet par Jaucourt tend à dessiner un second réseau problématique – opposé par certains points à celui projeté par les éditeurs: la référence combinée à la physique des

¹ Sur cette question, voir: Henry E. Sigerist, «The Story of Tarantism», chap. IV de *Music and medicine*, éd. D. M. Schullian et M. Schoen, New York, 1948, pp. 96-116; Jacques Marx, «Du mythe à la médecine expérimentale: le tarentisme au XVIII^e siècle», dans *Études sur le XVIII^e*, II, Bruxelles, 1975, pp. 153-165. La question du tarentisme a fait l'objet d'une étude d'ensemble du point de vue d'une histoire religieuse et culturelle du Sud de l'Italie: Ernesto de Martino (trad. de l'italien par C. Poncet), *La terre du remords*, 1961, Paris, Gallimard, 1966.

² En plus des deux renvois que nous étudierons, il faut en mentionner un troisième à l'article ARAIGNÉE (*Hist. nat. Zoolog.*) (I:572b), sans relation avec notre sujet. Diderot intervient cependant sur cet article de façon révélatrice, comme nous le verrons plus loin.

sons et à la physiologie perd de l'importance au profit d'une psychologie articulée à un point de vue pour ainsi dire culturel sur le comportement d'une collectivité.

Je m'arrêterai longtemps sur ce premier ensemble de textes parce qu'il présente aussi un cas exemplaire des difficultés qui résultent du processus de fabrication de l'*Encyclopédie*. En apparence, les unités textuelles réunies ne paraissent pas embarrassantes: les quatre articles étudiés sont tous signés. Les renvois qui les relient ne laissent pas, cependant, de soulever de premières questions, car les textes ne se répondent pas toujours comme annoncés. D'autres renvois qu'ils contiennent augmentent la confusion; la lecture de l'article TARENTULE dans son ensemble fait apparaître encore d'étranges disparates internes; la recherche des sources, déclarées ou non, jette enfin une lumière sur la complexité du travail de montage des articles. La chronologie offre un premier indice pour débrouiller la question: de par sa place alphabétique, TARENTULE ne paraît que dans le volume XV, en 1765; comme il porte la signature abrégée de Jaucourt, on peut penser, dans un premier temps, qu'il a été rédigé au moment de la confection du volume; Diderot et D'Alembert, en 1751, ne pouvaient donc pas se référer au texte de Jaucourt, dont la collaboration n'a débuté de toute façon qu'après le premier volume³. Désignaient-ils une sorte de sujet obligé qu'ils savaient devoir être traité sous cet intitulé, ou, plus vraisemblablement, renvoyaient-ils à un premier état de cet article que Jaucourt aurait retravaillé? De nombreux indices textuels étayaient cette seconde solution, qui se verra pleinement confirmée par un examen de la première source de l'*Encyclopédie*: la *Cyclopædia* de Chambers.

1. L'âme musicale

Le premier renvoi à TARENTULE que nous retenons se trouve dans l'importante addition éditoriale par laquelle Diderot prolonge (et subvertit) l'article AME de l'abbé Yvon⁴; il s'insère dans un récit de guérison musicale par lequel Diderot achève son intervention.

Son addition traite de la question physiologique du siège de l'âme et en montre les difficultés, dont il tire la leçon. Il examine en particulier la théorie du médecin et anatomiste Vieussens⁵ et en fait saillir le caractère hypothétique; contre la position de Descartes, qui privilégiait la glande pinéale, il rappelle des observations qui la contredisent; il présente enfin la dernière proposition en date, celle de La Peyronnie qui

³ V. DIDEROT, *Corr.*, éd. G. ROTH, I, 1955, n° 36, pp. 132-133. Le volume II contient les premiers textes du chevalier: huit articles seulement (v. *Inv.*, VI, 108 / v. aussi notre présentation au chapitre 3, p. 136).

⁴ AME, *Ord. Encycl. Entend. Rais. Philos. ou Science des Esprits, de Dieu, des Anges, de l'Âme* (I:327a-340b, pour l'article d'Yvon; 340b-343b pour l'addition de Diderot). (V. aussi DPV, V, 344-353.)

⁵ Raymond VIEUSSENS (1641-1715) est l'auteur d'une *Neurologia universalis* (1685). Mais Diderot (I:341a) expose les hypothèses de son fils qui, «dans un ouvrage où il se propose d'expliquer le délire mélancholique» [référence qu'aucun éditeur, à notre connaissance, n'a identifiée], donnait le centre ovale comme «le siège des fonctions de l'esprit»: considérant les caractéristiques tissulaires du centre ovale que son père avait mises en évidence, il reliait les variations de son fonctionnement – une «mécanique» des fluides corporels – avec les phénomènes de formation et de déformation des idées: «Au dedans de ce nombre prodigieux de tuyaux presque absolument imperceptibles se font tous les mouvements auxquels répondent les idées».

place l'âme dans le corps calleux, et il résume les expériences par lesquelles celui-ci pense le démontrer⁶. Diderot laisse entendre qu'il suffirait d'une expérience pour l'en déloger et insiste quant à lui sur un enseignement plus général qui se dégage de toutes les observations des physiologistes: les fonctions de l'âme dépendent étroitement de l'état du corps. C'est à partir de ce constat qu'il rapporte, dans la seconde section de son article, un certain nombre de faits illustrant non seulement cette dépendance mais aussi la dépendance réciproque.

a) «un de ces coups d'instinct» (Récit)

Diderot introduit en effet ses deux derniers récits par cette annonce: «voici deux autres faits très propres à démontrer les effets de l'âme sur le corps, et réciproquement les effets du corps sur l'âme» (343a). Le récit de guérison musicale est le second; il forme le pendant d'une histoire où une jeune fille, que sa dévotion outrée avait jetée dans «une espèce de mélancolie religieuse», se trouva guérie par un ecclésiastique doux et raisonnable qui sut, lui donnant «des idées plus saines de la Divinité», la réconcilier avec la vie – guérison par la parole qui demanda cependant plusieurs années durant lesquelles «la vie de cette jeune personne fut une alternative de superstition et de maladie, de religion et de santé» (343a). Cette histoire est rapportée par Diderot sans commentaires.

Le récit de cure musicale, lui, est ponctué par le renvoi à TARENTULE et complété d'un paragraphe supplémentaire d'évaluation. Il met en scène un homme en quelque sorte prédisposé:

«Un Musicien célèbre, grand compositeur, fut attaqué d'une fièvre qui ayant toujours augmenté, devint continue avec des redoublements. Le septième jour il tomba dans un délire violent et presque continu, accompagné de cris, de larmes, de terreurs et d'une insomnie perpétuelle. Le troisième jour de son délire, un de ces coups d'instinct que l'on dit qui font rechercher aux animaux malades les herbes qui leur sont propres, lui fit demander à entendre un petit concert dans sa chambre. Son Médecin n'y consentit qu'avec beaucoup de peine: cependant on lui chanta des Cantates de Bernier; dès les premiers accords qu'il entendit, son visage prit un air serein, ses yeux furent tranquilles, les convulsions cessèrent absolument, il versa des larmes de plaisir, et eut alors pour la Musique une sensibilité qu'il n'avait jamais éprouvée, et qu'il n'éprouva point depuis. Il fut sans fièvre durant tout le concert; et dès qu'on l'eut fini, il retomba dans son premier état. On ne manqua pas de revenir à un remède dont le succès avait été si imprévu et si heureux. La fièvre et le délire étaient toujours suspendus pendant les concerts, et la Musique était devenue si nécessaire au malade, que la nuit il faisait chanter et même danser une parente qui le veillait, et à qui son affliction ne permettait guère d'avoir pour son malade la complaisance qu'il en exigeait. Une nuit entre autres qu'il n'avait auprès de lui que la garde, qui ne savait qu'un misérable vaudeville, il

⁶ Le travail de La Peyronnie (1678 - 1747) remonte à 1708 (*Mémoire contenant plusieurs observations sur les maladies du cerveau par lesquelles on tâche de découvrir le véritable lieu du cerveau dans lequel l'âme exerce ses fonctions*, lu devant la Société royale de Montpellier), mais il le fit reparaître, complété et dans une forme nouvelle, dans le volume des *Mémoires de l'Académie royale des sciences de Paris* de l'année 1741.

fut obligé de s'en contenter, et en ressentit quelques effets. Enfin dix jours de Musique le guérèrent entièrement, sans autre secours qu'une saignée du pied, qui fut la seconde qu'on lui fit, et qui fut suivie d'une grande évacuation. Voyez TARENTULE.

M. Dodart rapporte ce fait, après l'avoir vérifié. Il ne prétend pas qu'il puisse servir d'exemple ni de règle [...]

(I:343a-b)

Rien ne manque à ce petit récit pour en faire, narrativement parlant, un tout bien agencé et comme clos sur lui-même; il est si bien construit qu'il pourrait même paraître fabriqué pour l'occasion... Cette construction assure un certain nombre d'effets de sens qu'on peut d'abord chercher à reconstituer sans autres références.

L'identité, définie d'entrée, du personnage central («un Musicien célèbre, grand compositeur») le destinait en quelque sorte à une médication musicale, mais en même temps elle enferme le cas dans cette particularité et empêche de lui donner une valeur générale. Autour de lui gravitent quelques comparses parmi lesquels se détachent deux figures qu'un trait dessine: le médecin, d'abord réfractaire à toute intervention qui outrepassa les limites des remèdes convenus; la parente, contrainte malgré qu'elle en ait, à chanter ou à danser. Ces deux informations caractérisent surtout leur interaction avec le malade, qui vainc chaque fois leurs réticences. Les scènes allusivement narrées illustrent la forte volonté du malade et font signe, ainsi, du côté d'une indication majeure: il est comme conduit! Au cœur du récit résonne en effet ce «coup d'instinct» autour de quoi bascule l'histoire et qui surtout la place, par le rapprochement avec l'animal, sous le signe d'une nature agissante.

Le cadre temporel que construit le récit autour de l'événement central paraît très calculé: les sept jours qui conduisent de l'attaque de fièvre au déclenchement du délire marquent un rythme septenaire qui semble se conformer à la théorie des crises d'Hippocrate⁷; trois jours se passent jusqu'à ce que la nature fasse entendre sa voix; à ces dix premiers jours répondent les «dix jours de Musique» consécutifs, qui sont nécessaires à la guérison totale du patient. L'événement de la première audition bénéfique se place donc au centre de l'histoire, entre le crescendo de la maladie et la répétition du remède qui la suspend avant de la faire disparaître. Il fait l'objet d'une relation plus circonstanciée qui met en valeur le quasi miracle produit par la musique. Les œuvres vocales exécutées sont spécifiées: elles forment comme des opéras en miniature⁸; leur effet, immédiat («dès les premiers accords...»), est d'abord perçu par des signes extérieurs (visage, yeux, cessation des convulsions), puis à travers une

⁷ V. Roger DARQUENNE, «Théorie de la santé et de la maladie à la fin du XVIII^e siècle», in *Etudes sur le XVIII^e siècle*, II, Bruxelles, 1975, p.120.

⁸ «Une cantate est une pièce variée de récitatifs, d'ariettes, ou petits airs, et de mouvements différents, pour l'ordinaire à voix seule, avec une basse continue, souvent avec deux violons, ou plusieurs instruments» (*Dict. de Trévoux*, cité par James R. ANTHONY, *La musique en France à l'époque baroque*, Flammarion, 1981, pour la traduction fr., p. 469). Nicolas Bernier (1664-1734) fit carrière comme compositeur religieux mais il fut aussi l'un des premiers à illustrer ce genre de la cantate profane, dont il publia huit livres. Le genre fleurit dans les premières années du XVIII^e siècle; il marque aussi une acclimatation du style italien à la musique française.

extériorisation de l'émotion provoquée (les «*larmes de plaisir*», opposées aux larmes furieuses qui, avec les cris, manifestaient le délire); il est enfin commenté par une indication qui ne peut avoir été donnée que plus tard par le musicien guéri, et qui porte sans doute une des significations importantes du récit: «*il eut alors pour la Musique une sensibilité qu'il n'avait jamais éprouvée, et qu'il n'éprouva point depuis*». Tout se passe comme si la musique avait produit un effet physique bénéfique sur le corps malade parce que son état critique permettait une perception exceptionnellement aiguisée de l'art musical même. Notons encore qu'à l'immédiateté de l'effet répond l'immédiateté de sa cessation, ce qui met l'accent sur la dépendance de cette médication surprenante à la production effective des sons musicaux.

La répétition de l'expérience vaut confirmation de sa pertinence comme traitement⁹. Le récit mentionne même une scène qui donne une allure d'expérimentation au processus: l'épisode de la nuit où le malade n'eut à entendre qu'un «*misérable vaudeville*»¹⁰ et en ressentit malgré tout «*quelques effets*» figure une sorte de procédure expérimentale où, faisant varier l'intensité d'une cause, on observe une variation consécutive dans l'effet! La qualité de l'œuvre exécutée est un paramètre pertinent, précisément en vertu de cette «*sensibilité*» exacerbée du musicien. La dernière notation du récit fait revenir la médecine classique sur la scène: à une première saignée, qu'on peut penser avoir été administrée avant le recours à la musique et être restée inopérante, répond le «*secours*» d'une «*seconde*» saignée, en quelque sorte conclusive puisqu'elle provoque «*une grande évacuation*», comme si l'intervention physique n'avait fait que permettre l'expression d'un travail effectué dans le corps par la pharmacopée des sons.

C'est à ce récit qui se présente au lecteur de façon si bien ordonnée que Diderot adjoint le renvoi à TARENTULE. Dans cette perspective narrative, il survient de façon imprévue. Le savoir partagé des lecteurs d'alors lui donne le sens d'un rapprochement: une incitation à comparer l'anecdote avec un phénomène analogue (intervention de la musique dans une guérison) mais dissemblable aussi par bien des traits – en particulier cause de la maladie (empoisonnement) et répétition des cas de guérison. Cette invitation à réfléchir contourne en quelque sorte la limitation posée par Dodart à la valeur significative du fait qu'il rapporte.

b) «*des effets qui se correspondent*» (Recontextualisation)

Ce renvoi participe en fait de la manière subtile par laquelle Diderot s'empare d'un récit tout fait pour l'intégrer à une problématique personnelle. Il n'est pas inintéressant d'analyser dans le détail les modalités de cette reprise, qui éclairent quelques aspects du travail encyclopédique tel que Diderot le concevait. Ce faisant, nous passons aussi dans les coulisses de la scène encyclopédique pour observer comment l'éditeur –

⁹ L'allusion au fait que le malade demande à sa parente non seulement de chanter mais de danser peut surprendre. Tout se passe comme si le musicien cherchait à reconstituer un spectacle musical complet...

¹⁰ Au début du XVIII^e siècle, le vaudeville désigne une chanson populaire et satirique, de tradition essentiellement orale; il constituait la base musicale des théâtres de foires.

machiniste – agence ses effets; nous quittons le point de vue du lecteur de l'*Encyclopédie*, qui ne se souciait pas de savoir comment Diderot utilisait ses sources, pour essayer de reconstituer ce qui a guidé l'éditeur dans son travail de reprise et, ainsi, de comprendre comment il prévoyait ou préparait la lecture de son article.

Denis Dodart (1634 - 1707), botaniste, physiologiste, avait communiqué son observation à l'Académie royale des Sciences de Paris le 19 janvier 1707; le récit en avait été consigné dans le recueil d'*Histoire de l'Académie* de l'année 1707¹¹, dont le maître d'œuvre était Fontenelle, secrétaire perpétuel de l'institution (de 1699 à 1740). La comparaison de notre récit avec sa source révèle que Diderot l'a simplement recopié, à quelques variantes près¹²: sa structuration appartient donc à Fontenelle. Les volumes de l'Académie des sciences apparaissent avoir constitué un recueil d'observations qui offrait une matière toute élaborée à l'encyclopédiste.

On est ici devant l'un de ces phénomènes de répétition évoqué en ouverture de chapitre – dans lequel on aperçoit aussi les multiples relais qui séparent l'événement de sa relation canonique, reproduite dans l'*Encyclopédie*: on imagine d'abord une sorte de rumeur anonyme qui incite l'académicien Dodart à vérifier ce qu'elle raconte, donc à retrouver le principal intéressé et peut-être les témoins, pour en faire ensuite un rapport oral auprès de ses pairs; c'est enfin au secrétaire perpétuel de l'institution que revient la charge de résumer ce rapport pour publication: l'histoire se fixe alors dans la forme sous laquelle elle circulera désormais.

Mais Diderot ne se contente pas de recopier l'histoire, il reproduit également le commentaire qui l'accompagnait dans le volume académique, avec quelques retouches qui tendent à gommer la distance narrative¹³. Voici la version encyclopédique, où les italiques du mot «*âme*» signalent l'inscription du texte dans l'article concerné:

«M. Dodart rapporte ce fait, après l'avoir vérifié. Il ne prétend pas qu'il puisse servir d'exemple ni de règle: mais il est assez curieux de voir comment dans un homme dont la Musique était, pour ainsi dire, devenue l'*âme* par une longue et continuelle habitude, les concerts ont rendu peu à peu aux esprits leur cours naturel. Il n'y a pas d'apparence qu'un Peintre pût être guéri de même par des tableaux; la Peinture n'a pas le même pouvoir sur les esprits, et elle ne porterait pas la même impression à l'*âme*.»

(I:343b)

¹¹ *Histoire de l'Académie royale des sciences* [dorénavant: HARS], Année MDCCVII, (Paris, 1708), dans la section de «Physique générale», chapitre: «Diverses observations de physique générale», pp. 7-8. V. aussi Albert COHEN, *Music in the French Royal Academy of Sciences*, 1981, pp. 20-21.

¹² Outre l'ajout du renvoi, une variante est intéressante, qui dramatise l'événement central de l'histoire: c'est à Diderot que l'on doit l'expression «un de ces coups d'instinct», qui remplace la formule plus neutre «un de ces instincts naturels». Parmi les autres variantes, on peut en relever une qui tient compte des années écoulées: on lit dans l'*Histoire de l'Académie*: «[il] eut alors pour la musique une sensibilité qu'il n'avait jamais eue, et qu'il n'a plus étant guéri».

¹³ *Variantes*: le texte académique s'enchaînait sans coupure de paragraphe; Diderot met au présent le rapport de Dodart, alors que Fontenelle, faisant l'«histoire» de l'Académie, usait du passé: «M. Dodart rapporta cette histoire qu'il avait bien vérifiée; il ne prétendait pas qu'elle pût servir...»; de même, l'événement de la guérison est rendu dans l'*Encyclopédie* par un temps qui annule la distance du récit: cf. «il est assez curieux de voir comment [...] des concerts avaient rendu peu à peu aux esprits...». Mais la variante principale concerne la fin du texte: nous en parlons dans le commentaire.

Diderot paraît se contenter, pour conclure le récit – mais aussi son article –, de l'observation *curieuse* qui appartient plus probablement à Fontenelle qu'au rapporteur. Elle consiste à mettre en regard deux processus, l'un physique et l'autre rendu par un jeu sur la notion d'âme, qui justifie probablement l'intérêt de Diderot pour cette histoire. D'un côté, les concerts ont permis une guérison, pensée en termes de physique des fluides corporels («*les esprits*»); le rapport de cause à effet est affirmé («*les concerts ont rendu...*») tout en restant inexpliqué. De l'autre, ce qui fait le propre du malade ainsi guéri tient dans le fait que sa «*longue et continuelle*» pratique de musicien a fini par modeler son âme: il est le lieu d'une sorte d'adhésion de «*ce qui pense en [lui]*»¹⁴ avec la musique. Dans sa proposition, Fontenelle se contente de rapprocher ces deux séries, en suggérant que la seconde n'est pas sans rapport avec la première; la liaison entre les deux reste à penser.

C'est ici que l'on mesurera une première fois les effets de sens que peut produire la pure et simple reprise d'un texte dans un nouveau contexte. Dans l'addition de l'encyclopédiste, l'observation de Fontenelle fait directement écho à la critique épistémologique que Diderot opposait plus haut au système de Vieussens ainsi qu'à d'autres prétendues démonstrations:

«Tout cela vient de ce que l'on n'aperçoit partout que des effets qui se correspondent, et point du tout dans un de ces effets la raison de l'effet correspondant; presque toujours la liaison manque, et nous ne la découvrirons peut-être jamais.»

(I:341b)

Mais, comme il le dit aussi par ailleurs, «*la difficulté du sujet n'exclut pas les hypothèses; elle doit seulement les faire traiter avec moins de rigueur*» (341a): si Diderot récuse toute prétention démonstrative dans ces questions délicates des rapports de l'âme avec le corps, il n'en congédie pas pour autant la réflexion à leur propos. De ce point de vue, le récit de la guérison par la musique trouve sa fonction: il offre une matière à penser. Et si Diderot le place à la fin de son article, c'est qu'il pouvait intégrer la remarque «*curieuse*» de l'académicien comme une incitation à reconsidérer l'ensemble de son propos. La portée de cette remarque, en effet, n'est pas annulée par la critique épistémologique que nous venons de citer car elle oriente aussi le sens du récit de guérison dans la perspective développée par Diderot tout au long de l'addition, qui tend à situer les relations entre l'âme et le corps sur un plan fonctionnel. Ce qu'est l'âme, son origine, sa destinée: de telles questions relèvent de la métaphysique et ont été traitées par l'abbé Yvon; Diderot, lui, se place du point de vue des «*Physiciens et [d]es Anatomistes*» (340b) et, partant de la question du «*siège de l'âme*», il tend à la déplacer en formulant les problèmes en termes médicaux de fonctionnements, d'opérations et de relations. C'est ainsi que la question du rapport entre pensée et corps est posée à travers la notion d'*organisation* (v. citation de la note 14). Or, l'organisation

¹⁴ C'est la forte formule par laquelle, plus haut, Diderot avait défini l'âme: «*Mais de quelque manière que l'on conçoive ce qui pense en nous, il est constant que les fonctions en sont dépendantes de l'organisation, et de l'état actuel de notre corps pendant que nous vivons*» (I:341b).

physique de notre *«Musicien célèbre»*, de son oreille en particulier, n'a pas pu être sans conséquence sur les fonctions de son âme, qui, Diderot affirme le fait *«constant»* (même citation), en dépendent: tel est le sens que prend, dans le contexte diderotien, l'image fontenellienne de l'âme musicalisée.

Ce contexte nouveau, de plus, charge la notion de *«sensibilité»* d'un rôle déterminant puisqu'elle se trouve comme au croisement de l'âme et du corps et que c'est autour d'elle que s'exerce la réciproque influence de l'un sur l'autre¹⁵. L'image de l'âme-musique devient une figure qui signale d'abord le travail de modelage, lent mais certain, que la fréquentation continue de la musique a opéré sur les fonctions spirituelles du musicien, modelage qui aura orienté en particulier sa sensibilité vers une forme exclusivement propre aux impressions musicales. C'est selon ce schéma d'action que l'état particulier du corps malade peut expliquer l'exacerbation de cette sensibilité, selon un mécanisme qui n'en est pas pour autant explicite. Suivant la même connexion, mais dans un mouvement inverse, la perception musicale sauve le malade parce qu'elle isole en lui une fonction psychologique qui, malgré le déchaînement du délire, le rattache au réel et assure ainsi, en retour, à la machine de son corps un havre momentané de fonctionnement normal. Le mécanisme d'interaction reste mystérieux mais *«la connexion des fonctions de l'âme avec l'état et l'organisation du corps»* (342b) n'en apparaît pas moins patente. Au fond, alors que Diderot proposait ce fait comme *«très propre à démontrer les effets de l'âme sur le corps, et réciproquement les effets du corps sur l'âme»* (343a), le commentaire qu'il maintient tend à obscurcir la logique de la cause et de l'effet (qui présuppose la distinction métaphysique des deux substances) au profit d'une représentation médicale fonctionnelle de l'homme; dans cette représentation, de plus, l'âme est une fonction dont la personne est moins le sujet

¹⁵ Indice encyclopédique: on trouve deux entrées SENSIBILITÉ au volume XV, l'une de *Médecine* sur la faculté corporelle de sentir (38b), l'autre de *Morale*, sur cette *«disposition tendre et délicate de l'âme, qui la rend facile à être émue, à être touchée»* (52a). Le premier de ces articles, très long, est rédigé par un jeune médecin de Montpellier, Fouquet (1727-1805). Il y défend la nouvelle physiologie, vitaliste, de l'Ecole de médecine de cette ville, dont Bordeu peut passer pour le chef. Il présente un ensemble impressionnant de phénomènes, normaux et pathologiques, qui se laissent observer dans l'*«économie animale»* et dont il rend compte chaque fois comme une manifestation de la sensibilité, de son *«influx»* (40b), de son activité, de ses transports... Il développe entre autres une perspective fonctionnelle par laquelle il montre le travail de la sensibilité dans la digestion, la circulation, la respiration, etc. et, en continuité, dans les *«opérations de l'âme»* (42a). Cet article mentionne d'ailleurs la puissance des *«charmes de la musique»* sur certains sujets comme exemple de dispositions ou d'affections nerveuses singulières qui sont pensées *«comme autant de bizarrerie dans la sensibilité»* (44b et 45a). Les suites de la piqûre de la tarentule sont aussi évoquées (sans renvoi), dans une série d'affections et de maladies qui manifestent les *«variétés et excès négatifs et positifs de l'âme sensible»* (46b).

Ces quelques notations suffisent à montrer l'importance, comme potentielle, de la notion de sensibilité dans la problématique qui nous occupe. Potentielles, car il convient de bien situer la collaboration de Fouquet dans les années de préparation des derniers volumes de l'*Encyclopédie* (1759/65): elle est ainsi à mettre en parallèle avec celle de Menuret de Chambaud et s'inscrit dans l'ensemble des apports montpelliérains à sa partie médicale. On en sait l'influence sur Diderot, qui concevra bientôt la sensibilité comme une propriété générale de la matière (*Rêve de D'Alembert*) (v. J. ROGER, 1971: 639). Ce rappel pour tracer une ligne de fuite riche de promesses à partir du point ténu que représente la mention de cette notion dans le contexte de l'anecdote du musicien guéri.

que le lieu (*«ce qui pense en nous»*), au même titre que le musicien a été le lieu d'une guérison imprévisible (l'instinct seul l'a dictée, soit, pour imiter la formule de Diderot: *«quelque chose qui parle en nous»*).

L'opposition esquissée *in fine* avec la peinture nous intéresse particulièrement parce qu'elle confère à la musique un statut à part. C'est de plus le seul endroit où Diderot remplace une proposition de Fontenelle par une idée personnelle, adaptée à son article. L'académicien reconnaissait à la musique un *«pouvoir sur les esprits»* particulier¹⁶, donc un impact *physique* déterminé. Et il s'en tenait là, se contentant pour conclure de souligner cette supériorité: *«et nul autre art ne la doit égaler sur ce point»*. Diderot, en revanche, lui attribue en plus un mode spécifique d'*«impression»* de l'âme. Il poursuit ainsi l'ébauche de raisonnement qui consiste à juxtaposer une détermination physique et une détermination psychique, *«effets qui se correspondent»*, en évitant toujours d'explicitier la moindre *«liaison»* entre elles. L'art des sons jouit d'un double privilège, physique et moral, par rapport à la peinture, mais c'est au lecteur à poursuivre la réflexion sur ce qui le fonde. Le renvoi à TARENTULE reste la seule ouverture explicite donnée par Diderot pour ce faire.

La mise en regard de ce récit ainsi compris avec le premier récit de la jeune fille superstitieuse, guérie par les paroles raisonnables d'un ecclésiastique, est encore une occasion laissée au lecteur de réfléchir: il y a entre ces deux *«faits»* une opposition des moyens, la première guérison passant par la parole, le signifié, la seconde par les sons musicaux, opposition qui paraît indiquer d'un côté un effet du psychique sur le physique, et de l'autre un effet inverse. Mais, notre analyse du commentaire maintenu par Diderot l'a indiqué, l'interaction entre le corps et l'âme ressort comme plus complexe de la dernière histoire. Le statut de l'art des sons par rapport à la parole est donc implicitement problématisé: l'*«impression»* produite par la musique, si elle n'est pas de même nature que l'expression langagière, ne se réduit pas pour autant à une pure excitation physique puisqu'elle dépend aussi de l'âme...

Au fond, le sentiment laissé par cette fin d'article est que Diderot s'applique à bien poser un problème, mais qu'il s'applique aussi à n'en proposer aucune solution, même sur le mode hypothétique. S'emparant d'une observation dont il reprend fidèlement la relation, il suspend toute tentation théorique au profit d'effets de sens simplement suggérés qui enrichissent la leçon essentielle de son addition, celle qu'il est nécessaire de penser l'homme, lieu de phénomènes complexes, sans dissocier matière et pensée, en échappant à la dichotomie des substances, bref, en sortant de la métaphysique. Il y a une pensée de l'âme qui passe par une réflexion sur le corps, son organisation, ses fonctionnements.

La musique apparaît dans ce cadre comme un opérateur privilégié qui joue précisément sur la frontière héritée du découpage métaphysique de l'homme. Elle relie, par ses effets, des ordres de faits séparés dont elle fait apercevoir des correspondances. Indique-t-elle encore le moyen de concevoir un espace commun dans lequel la liaison entre eux deviendrait pensable? Nous verrons que tel est sans doute l'enjeu du renvoi

¹⁶ Diderot a d'ailleurs resserré sa formule qui était: *«la peinture n'a pas le même pouvoir que la musique sur le mouvement des esprits»*.

à TARENTULE, qui privilégie le rapport entre musique et médecine pour poursuivre cette réflexion sur l'homme.

L'analyse de ce premier texte a dévoilé la problématique profonde impliquée dans la question des liens entre le musical et le médical. C'est l'une des tensions non résolues dans laquelle se débattent les Lumières: celle qui travaille la relation entre les parts morale et physique de l'homme. Elle a donné aussi un éclairage sur l'art de l'écriture encyclopédique tel que Diderot le conçoit: il fait montre d'une habileté à agencer des discours tout faits, dont il mesure bien les effets contextuels, pour ouvrir des pistes de réflexion.

2. «d'autres exemples plus réels...»

D'Alembert signe un article ANTIPATHIE (*Phys.*)¹⁷ qui contient également un renvoi à TARENTULE. La question de la guérison par la musique n'y tient lieu que de référence.

Le philosophe n'en est que partiellement l'auteur: la comparaison de cette entrée avec l'article ANTIPATHY de Chambers révèle que la traduction de celui-ci en a fourni la base¹⁸. D'Alembert l'a quelque peu modifiée; il l'a surtout complétée.

Dans l'*Encyclopédie*, l'article se présente en trois parties: définition, exemples, discussion d'hypothèses explicatives. D'Alembert classe cette matière sous le désignant *Physique*, ce qui peut surprendre; il y a déjà là, sans doute, une prise de position (on a déjà rappelé toutefois que le terme pouvait encore désigner à l'époque l'étude de la nature en général)¹⁹. L'étymologie d'abord donnée, qui fait apparaître la notion de passion, situe implicitement le phénomène des antipathies du côté de l'âme. Mais la définition que D'Alembert énonce aussitôt après rappelle, par la mise à plat des

¹⁷ I:510b-511a.

¹⁸ La *Cyclapædia*, grand succès de librairie, a connu de nombreuses éditions jusqu'en 1750 (v. la Table qu'en dresse Philip STEWART à la fin de sa magistrale contribution «Illustrations encyclopédiques: de la *Cyclapædia* à l'*Encyclopédie*», *RDE* n° 12, avril 1992, pp. 94-95; l'article de Lael E. BRADSHAW, «Ephraïm Chambers' *Cyclapædia*, dans éd. F. KAFKER, *Notable Encyclopedias of the XVIIth and XVIIIth centuries...*, [St.V. 194], 1981, pp. 123-140, contient des informations sur ce qui différencie ces éditions). Le choix d'une édition antérieure à 1750 s'impose dans la mesure où celle-ci supprime de nombreux renvois des éditions antérieures. L'enquête reste à mener qui consisterait à déterminer avec précision quelle édition a servi de base à la traduction qui est à l'origine de l'*Encyclopédie*. Dans ce travail, je me suis référé, pour le texte, à une édition de 1750 qui est à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne-Dorigny tout en effectuant contrôles et corrections, chaque fois qu'une difficulté apparaissait, sur le seul exemplaire de la *Cyclapædia* antérieur à cette édition qui soit présent en Suisse: une édition de 1738 (désignée comme «the second edition, corrected and amended; with some additions») que possède la Stadtbibliothek de Winterthur.

¹⁹ V. DP 28: «...cette vaste science, appelée en général *Physique* ou étude de la Nature, qui comprend tant de parties différentes: l'agriculture et la médecine, qui l'ont principalement fait naître, n'en sont plus aujourd'hui que des branches». Dans l'article EXPÉRIMENTAL, D'Alembert déclare: «la Médecine [est] la partie la plus essentielle et la plus intéressante de la Physique» (VI:298a). On se souvient aussi que la question du siège de l'âme dont Diderot se saisit dans son addition est celle que «les Physiciens et les Anatomistes» proposent, et que le récit de guérison musicale figurait, dans les volumes de l'Académie des sciences, dans «Diverses observations de physique générale».

hommes et des choses, que la notion est encore chargée à l'époque de la logique propre à ce que M. Foucault a appelé l'épistémè renaissant: «C'est l'inimitié naturelle, ou l'aversion d'une personne ou d'une chose pour une autre, et dans ce sens l'opposé de la sympathie»²⁰. L'effort de D'Alembert consistera à opérer une sorte de partage des cas qui délimite le champ où la notion garde une pertinence: la définition de départ s'en verra implicitement remise en question. Les faits humains seuls, on va le voir, sont sauvés de la critique. D'où la valeur en quelque sorte programmatique du désignant.

Tout le début de l'article est placé sous le signe du discours rapporté: «Telle est, dit-on, l'opposition naturelle et réciproque de la salamandre et de la tortue, du crapaud et de la belette, de la brebis et du loup»²¹. Ces exemples, qui évoquent plus un bestiaire fabuleux qu'une «physique», diffèrent nettement de ceux que D'Alembert ajoute à sa source immédiatement après, sans le «dit-on»: «Telle est l'aversion naturelle et invincible de certaines personnes pour les chats, les souris, les araignées, etc. aversion qui va quelquefois jusqu'à les faire évanouir à la vue de ces animaux».

À ce premier partage, latent, succède une opposition explicite où intervient précisément le renvoi qui nous intéresse; les exemples sont repris de Chambers:

«Porta (mag. natur. 20. 7.) et Mersenne (Quæst. comment. in Genes.) en rapportent d'autres exemples, mais fabuleux et absurdes: un tambour, disent-ils, de peau de loup, fera casser un tambour de peau de brebis; les poules s'envolent au son d'une harpe garnie de cordes faites de boyaux d'un renard, etc. Voyez d'autres exemples plus réels d'antipathie sous les art. MUSIQUE, TARENTULE, etc.» [Suivent encore deux exemples, humains, toujours repris de Chambers, pour lesquels D'Alembert n'exprime aucun jugement, mais qui se classent sans peine dans cette catégorie des antipathies «plus réelles»²².]

²⁰ Chambers: «a natural enmity or aversion of one body to another [...]». C'est donc D'Alembert qui introduit l'alternative *personne / chose*; on comprendra pourquoi plus loin. Les italiques de *sympathie* signalent un renvoi implicite (la *Cyclopædia* le redoublait d'un renvoi explicite). On trouve un article SYMPATHIE de D'Alembert (XV:735b), dont le début, cependant, présente une énigme. Article de tête, il commence pourtant par la référence à un développement antérieur, absent: «dans un sens plus naturel et plus vrai, s'emploie pour exprimer l'aptitude qu'ont certains corps pour s'unir ou s'incorporer, en conséquence d'une certaine ressemblance, ou convenance dans leurs figures». On imagine sans peine qu'une présentation critique de la théorie ancienne des sympathies devait précéder: il s'agissait probablement de la traduction d'une partie de l'article correspondant de Chambers, qui répond en effet à ce signalement; il a très certainement été supprimé après coup (v. l'absence de désignant pour l'entrée de l'*Encyclopédie*), on ne sait pourquoi. La suite du texte de D'Alembert explicite parfaitement la position du philosophe: «Comme antipathie signifie une disposition contraire, qui les empêche de se joindre; bien entendu qu'on n'attache à ces mots d'autres idées que celle de la propriété qu'ils expriment, sans prétendre que cette propriété vienne de quelque être métaphysique, ou qualité occulte résidente dans ces corps».

²¹ D'Alembert a sélectionné les exemples liés à des animaux et supprimé ceux qui concernaient des végétaux: «Such an aversion is commonly said to be between the salamander and the tortoise, the vine and the elm, the toad and the weazel, the sheep and the wolf, the olive and the oak, &c.».

²² L'un et l'autre concernent des cas particuliers. L'un tend à montrer qu'une aversion peut recouvrir ce qu'on appellerait aujourd'hui une allergie; l'autre illustre ce qu'on classe aujourd'hui dans les phobies.

Le jugement de D'Alembert sur les premiers exemples²³, qui mettent en scène des instruments de musique, porte à la fois sur les faits prétendus, dont il laisse entendre qu'ils tiennent plus de la *fable* que de l'observation, et sur la logique explicative de ces faits prétendus: l'*absurdité* tient dans une certaine façon de relier les phénomènes, où l'analogie, jouant à partir d'une notion dont le contenu apparaît alors, au fond, comme purement formel (relation d'opposition quelle qu'elle soit), crée une concordance entre des rapports de prédation et des phénomènes d'ordre acoustique. C'est contre de telles correspondances analogiques que D'Alembert met en avant, par un renvoi encyclopédique, des «*exemples plus réels*» où la musique devrait s'inscrire dans des liaisons non absurdes²⁴.

Avant d'examiner les cas auxquels, à travers sa source anglaise, le philosophe fait référence, il faut lire le reste de l'article, qui permet de compléter l'analyse de sa position. Il clôt d'abord la partie consacrée aux exemples par ce paragraphe original: «*Nous pourrions accumuler ici beaucoup d'autres exemples d'antipathie, dont les auteurs sont remplis, et dont nous ne voudrions pas assurer généralement la vérité. Il nous suffit que l'existence des antipathies soit un fait certain, et reconnu pour tel*». Les deux premiers pas de D'Alembert, retouchant et complétant Chambers, ont donc consisté à aiguïser l'esprit critique de son lecteur face à la masse d'anecdotes rapprochées sous la notion d'antipathie, somme disparate et sujette à caution, tout en l'amenant à reconnaître cependant, à l'intérieur de cette nébuleuse, l'existence de faits d'aversion irraisonnée, aisément constatables même s'ils demeurent difficilement explicables. Le troisième pas, précisément, tendra à établir une position épistémologique prudente à l'égard de toute tentative d'explication générale de ces phénomènes.

a) «*comme une espèce de clavecin*»

Le resserrement du champ de la réflexion moderne aux faits humains se lit une fois encore en filigrane: il suffit de suivre ce que devient la notion de *corps* entre la théorie

²³ Chambers formulait son jugement différemment: Porta et Mersenne «*give other more extraordinary, not to say ridiculous instances*»; les aversions entre la salamandre et la tortue, la vigne et l'orme, etc. lui paraissaient donc moins «*extraordinary*»... La mise à plat des deux références est aussi surprenante: *Magiae naturalis*, de l'italien Giambattista Della Porta (1535-1615), ouvrage en vingt volumes de 1589, s'inscrit tout à fait dans la logique de la pensée magique renaissante; par ses *Questiones celeberrime in Genesim* (1623: c'est sa première œuvre), Mersenne, au contraire, vise précisément à détruire ces formes-là de pensée; on peut d'ailleurs le considérer comme une des figures marquantes de la révolution scientifique du XVII^e siècle.

²⁴ Les renvois sont dans Chambers, plus complets, mais présentés différemment: «*See other matters relating to this head, under the articles SOUND, MUSIC, TUNE, TARANTULA, &c.*» SOUND et TUNE ne contiennent rien à proprement parler sur les antipathies, mais présentent la théorie des sons comme vibrations, qui, nous le verrons, a toute son importance dans cette question. Leur suppression ici s'explique sans doute par le fait qu'ils ne sont pas explicitement liés à la question du tarentisme. Le «*etc.*» dans l'*Encyclopédie* n'est pas simple à interpréter: prolonge-t-il, dans l'esprit de Chambers, une série qui serait celle de faits liés spécifiquement à la musique et à ses effets, ou indique-t-il au contraire une sortie du champ musical. La première solution se défend dans la mesure où dans l'article MUSIQUE, même si Rousseau ne renvoie explicitement pas plus loin (si ce n'est précisément à TARENTULE), les faits rapportés présentent effectivement une suite de phénomènes où s'illustrent divers effets physiques des sons (v. la suite du chapitre).

ancienne d'Aristote et de ses sectateurs, d'abord rapidement évoquée d'après la *Cyclopædia*, et une théorie moderne, que D'Alembert expose ensuite:

«Les Péripatéticiens enseignent que les *antipathies* proviennent de certaines qualités occultes qui sont inhérentes dans les corps. Voyez OCCULTE, PÉRIPATÉTICIEN, etc. Voyez aussi SORTILÈGE. [25]

Les Philosophes modernes plus sages, avouent qu'ils en ignorent la cause. Quelques-uns ont prétendu l'expliquer, en regardant notre corps comme une espèce de clavecin, dont les nerfs sont les cordes. Le degré de tension des nerfs, différent dans chaque homme, occasionne, disent-ils, un ébranlement différent de la part du même objet; et si cet ébranlement est tel qu'il produise une sensation désagréable, voilà l'*antipathie*. Mais comment un degré de tension plus ou moins grand, et peut-être quelquefois peu différent, produit-il dans deux hommes des sensations tout opposées? voilà ce qu'on n'expliquera jamais. Il ne s'agissait que d'avouer son ignorance un peu plus tôt. (O)»

(l:511a)

Tout l'article est décidément placé sous la figure de l'instrument de musique. Aux analogies anciennes – où tambours et harpes sont des lieux de rencontre et d'expression de chaînes de correspondances qui tisseraient le monde – répond une hypothèse moderne, également fondée sur une analogie, où le corps de l'homme est pensé comme un instrument à cordes. La référence allusive de D'Alembert nécessite une longue parenthèse: il s'agit de déterminer ce que peut recouvrir cette mention à quelques

²⁵ Chambers, du moins dans l'édition de 1738 consultée, disait: «See OCCULT, PERIPATETIC, &c. See also WITCHCRAFT, CONSENT of parts, &c». Voici ce que deviennent ces articles dans l'*Encyclopédie*. 1. OCCULTE (XI:332a) n'est qu'une entrée lexicale non signée (fondée sur l'article de la *Cyclopædia*, mais retravaillé); ses deux derniers paragraphes répondent au renvoi: «Les anciens Philosophes attribuaient à des vertus, à des causes, à des qualités occultes les phénomènes dont ils ne sont [sic] pas capables de trouver la raison. Si par ce mot de qualité occulte, ces philosophes n'entendent autre chose, sinon une cause dont la nature et la manière d'agir est inconnue; il faut avouer que leur philosophie est à plusieurs égards, plus sage que la nôtre. Voyez ATTRACTION & NEWTONIANISME.» (La dernière phrase et les renvois sont propres à l'édition française; les articles désignés sont deux textes importants de D'Alembert sur lesquels nous reviendrons). 2. L'article PÉRIPATÉTICIENNE PHILOSOPHIE [...] (*Hist. de la Philosoph.*) (XII:365a), non signé mais appartenant à la série des articles que Diderot a tirée de Brucker, contient un exposé détaillé non critique des principes de cette philosophie: la question des qualités occultes n'y est pourtant pas abordée. 3. La référence à SORTILÈGE pose un problème: deux entrées figurent sous cet intitulé, mais l'une, de *Jurisprudence*, est sans relation avec ce dont D'Alembert traite ici, et l'autre, sous la catégorie de *Magie*, ne fait que renvoyer à SORCELLERIE, article signé D.J.; tout se passe comme si Jaucourt avait trouvé une entrée prévue mais non rédigée et qu'il s'était contenté de renvoyer à un de ses articles. 4. La suppression du renvoi à CONSENTEMENT des parties (*Econ. anim.*) s'explique peut-être par le statut différent de sa matière; l'article traite de l'affinité entre certains organes qui fait que lorsque l'un d'eux est affecté les autres le sont aussi, phénomène qui est rattaché aux modalités de ramification du réseau nerveux (IV:32b-33a). Cet article est une traduction de Chambers explicitement mentionnée comme telle, mais il se trouve additionné de cette remarque: «Il ne faut au reste regarder toutes ces explications que comme de pures conjectures. La manière dont nos sensations sont produites, est une matière qui restera toujours remplie d'obscurité pour les Physiciens. Voyez SYMPATHIE.»

«*Philosophes modernes*» et quelle peut être la portée de l'image de l'homme-clavecin au début des années 1750²⁶.

La corde sensible : une nébuleuse métaphorique. – On pourrait penser d'abord que l'encyclopédiste renvoie à un passage de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury, que Diderot avait traduit en français et annoté en 1745:

«[...] on peut dire que les affections sont, dans la constitution animale, ce que sont les cordes sur un instrument de musique. [...] Les différents systèmes de créatures répondent aux différentes espèces d'instruments; et dans le même genre d'instruments, ainsi que dans le même système de créatures, tous ne sont pas égaux et ne portent pas les mêmes cordes. La tension qui convient à l'un briserait les cordes de l'autre, et peut-être l'instrument même. Le ton qui fait sortir toute l'harmonie de celui-ci, rend sourd ou fait crier celui-là [...].»

(DID., *Lew.* 1, 157/9).

Diderot ajoutait alors une note où, exploitant ses connaissances de théorie musicale, il prolongeait la portée de la comparaison:

«Nous ressemblons à de vrais instruments dont les passions sont les cordes. [...] Mais il y a plus. Si quand un instrument est d'accord, vous en pincez une corde, le son qu'elle rend occasionne des frémissements, et dans les instruments voisins si leurs cordes ont une tension proportionnellement harmonique avec la corde pincée; et dans ses voisines, sur le même instrument, si elles gardent avec elle la même proportion. Image parfaite de l'affinité, des rappons et de la conspiration mutuelle de certaines affections dans le même caractère, et des impressions gracieuses et du doux frémissement que les belles actions excitent dans les autres, surtout lorsqu'ils sont vertueux. Cette comparaison pourrait être poussée bien loin, car le son excité est toujours analogue à celui qui l'excite.»

(*Ibid.*, 158-159)

Mais dans ces textes l'image reste métaphorique: elle donne à penser un ordre de phénomènes psychologiques en termes physiques sans engager une représentation particulière du corps humain; ici «*les passions sont les cordes*», non «*les nerfs*». De plus, la question des antipathies n'y est pas abordée, même si les idées ne sont pas sans rapport avec elles (Shaftesbury relie les disparités affectives entre les êtres à des différences de tension; Diderot évoque quant à lui les phénomènes de sympathie).

On pourrait croire aussi que D'Alembert se réfère déjà à la *Lettre sur les sourds et muets* de son collègue, dans un passage de laquelle la comparaison instrumentale est précisément reprise et développée sur de nouvelles bases. Cette *Lettre*, parue anonymement, venait juste d'être publiée

²⁶ Sur l'image de l'homme-clavecin, voir : Jacques PROUST, «Variations sur un thème de l'*Entretien avec D'Alembert*», *RSH*, 1963, pp. 453-470, et «Source et portée de la sensibilité généralisée dans *Le Rêve de D'Alembert*», dans *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises* [Mélanges C. Rosso], Genève, Droz, 1995, pp. 429-437; Jacques CHOUILLET, «Le clavecin-philosophe», dans *Diderot, poète de l'énergie*, Paris, PUF, 1984, pp. 245-278; Françoise DION-SIGODA, «L'homme-clavecin: évolution d'une image», dans *Eclectisme et cohérence des Lumières* [Mélanges J. Ehrard], Nizet, 1992, pp. 221-228 (ce dernier article, imprécis pour les débuts de l'image chez Diderot, concerne plutôt sa fortune dans ses écrits postérieurs).

en 1751, mais on sait que Diderot l'avait composée en 1750²⁷. Si, cette fois, le développement en question articule par l'image de l'instrument une question d'ordre psychologique (le traitement simultané des sensations par l'entendement) à une représentation du corps sensible, et si on y trouve un passage qui touche, mais toujours de loin, aux antipathies²⁸, il faut noter cependant que l'analogie ne se fonde pas sur l'image du clavecin mais exploite celle d'une «*horloge ambulante*» où se combinent «*une multitude infinie de fils*» reliés à de «*petits marteaux*» et un «*timbre*» que frappent ces marteaux²⁹. De plus, Diderot encadre cette rêverie analogique d'une mise en scène qui en précise la valeur: «*Si j'avais affaire à quelqu'un qui n'eût pas encore la facilité de saisir les idées abstraites, je lui mettrais ce système de l'entendement humain en relief, et je lui dirais...*» «*...Mais je laisse ce langage figuré que j'emploierais tout au plus pour récréer et fixer l'esprit volage d'un enfant, et je reviens au ton de la philosophie à qui il faut des raisons et non des comparaisons*»³⁰. Certes, cette mise à distance affichée permet de faire passer, sous couvert de récréation, des idées orientées vers une théorie matérialiste de l'homme; elle ne correspond cependant pas à la prétention explicative que D'Alembert reproche aux philosophes modernes qu'il vise³¹.

Mais peut-être ne faut-il pas chercher si loin. En effet, l'image de l'homme instrument de musique apparaît aussi, toujours sous la plume de Diderot, dans un article du premier volume de l'*Encyclopédie* auquel D'Alembert ne renvoie pourtant pas, bien qu'il offre l'élaboration la plus en relation avec sa référence. Il s'agit de l'entrée AFFECTION (*Physiol.*) (I:158a), que Diderot définit ainsi: «*se peut prendre en général pour l'impression que les êtres qui sont ou au-dedans de nous, ou hors de nous, exercent sur notre âme. Mais l'affection se prend plus communément pour ce sentiment vif de plaisir ou d'aversion que les objets, quels qu'ils soient, occasionnent en nous...*». Un détour par cet article est intéressant parce qu'il recoupe par bien des points l'addition

²⁷ V. chap. 2, note 31 (p. 68).

²⁸ «*Et que sera-ce que cette analogie qu'on remarque entre certaines âmes, qu'un jeu de la nature qui s'est amusée à mettre deux timbres l'un à la quinte et l'autre à la tierce d'un troisième? Avec la fécondité de ma comparaison et la folie de Pythagore, je vous démontrerais la sagesse de cette loi des Scythes, qui ordonnait d'avoir un ami, qui en permettait deux et qui en défendait trois. Parmi les Scythes, vous dirais-je, [...] trois amis formaient l'accord parfait; un quatrième ami surajouté, ou n'eût été que la réplique de l'un des trois autres, ou bien il eût rendu l'accord dissonant*» (*Lettre sur les Sourds et Muets*, éd. Meyer [Did.St. VII], p. 63; ou DPV, IV, 160-161).

²⁹ Le rapprochement de ce développement avec un texte de Voltaire, qu'aucun des commentateurs mentionnés en note 26 n'a relevé, met en évidence son lien avec la question du siège de l'âme: «*Pour savoir si l'âme est libre, ne faudrait-il pas savoir ce que c'est que l'âme? Y a-t-il un homme qui puisse se vanter que sa raison seule lui démontre la spiritualité, l'immortalité de cette âme? Presque tous les Physiciens conviennent que le principe du sentiment est à l'endroit où les nerfs se réunissent dans le cerveau. Mais cet endroit n'est pas un point mathématique. L'origine de chaque nerf est étendue. Il y a là un timbre sur lequel frappent les cinq organes de nos sens. Quel est l'homme qui concevra que ce timbre ne tienne point de place? Ne sommes-nous pas des automates nés pour vouloir toujours, pour faire quelquefois ce que nous voulons, et quelquefois le contraire? Des étoiles au centre de la terre, hors de nous, et dans nous, toute essence, toute substance nous est inconnue. Nous ne voyons que des apparences. Nous sommes dans un songe.*» (*Eléments de philosophie de Newton* (éd. de 1752), I, 5, n° 14 / *Collection complète des Œuvres de Mr de Voltaire*, éd. Cramer, 1756, T. 3, p. 39-40).

³⁰ *Did.St.* VII, 62-3; DPV, IV, 159 et 161 (c'est Diderot qui souligne le dernier membre de phrase, pour signaler la citation du proverbe).

³¹ Diderot partage d'ailleurs avec son collègue la même prudence épistémologique; dans ses *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (1748), elle s'exprime à propos d'une question d'acoustique en des termes quasi semblables (DPV, II, 265, cité ici dans la note 12 du chapitre 10, p. 367).

à AME que nous avons déjà lue et qu'il permet d'apporter une première réponse à une question laissée alors en suspens. Ici, à nouveau, la perspective physiologique adoptée par Diderot permet la remise en question de la distinction tranchée entre l'âme et le corps qui s'exprime dans l'article de tête, AFFECTION (I:157b), anonyme³². Diderot poursuit en effet:

«Telle est notre construction qu'à l'occasion de cet état de l'âme, dans lequel elle ressent de l'amour ou de la haine, ou du goût ou de l'aversion, il se fait dans le corps des mouvements musculaires, d'où, selon toute apparence, dépend l'intensité, ou la rémission de ces sentiments [...]» Après une description des effets physiques de la joie et de la colère, il ajoute: «or il est évident que ces symptômes seront plus ou moins violents, selon la disposition des parties et le mécanisme du corps. Le mécanisme est rarement tel que la liberté de l'âme en soit suspendue à l'occasion des impressions. Mais on ne peut douter que cela n'arrive quelquefois.»

(I:158a / DPV, V, 281-282)

On voit la pensée de Diderot s'orienter (non sans prudence: sous le régime de l'exceptionnel) vers un déterminisme matérialiste: il est des cas où s'inverse la relation causale entre corps et âme. Poursuivant ce mouvement de pensée, Diderot retrouve les disparités affectives que Shaftesbury notait entre les hommes – dont les phénomènes d'antipathie figuraient un extrême – et, avec elles, la comparaison instrumentale:

«c'est dans le mécanisme du corps qu'il faut chercher la cause de la différence de sensibilité dans différents hommes, à l'occasion du même objet. Nous ressemblons en cela à des instruments de musique dont les cordes sont diversement tendues; les objets extérieurs font la fonction d'archet sur ces cordes, et nous rendons tous des sons plus ou moins aigus [...]

(I:158a-b)

Dans ce passage, Diderot relie ce qu'il laissait juxtaposé dans son addition à Shaftesbury: la «sensibilité», à nouveau centrale, est cette fois clairement articulée à la mécanique corporelle dans une relation de dépendance. Le point de vue est quantitatif, comme il se doit en bonne physique. Or, c'est précisément grâce à l'image de l'homme-instrument que Diderot peut esquisser ici un espace où penser ce qui restait allusif dans l'article AME, à savoir une *liaison* entre fonctionnements psychologiques et fonctionnements physiologiques. Le suspens théorique qui nous paraissait caractériser le traitement de cette question dans l'article développé fait place ici, dans un article plus marginal et isolé³³, à une ouverture explicative où le paradigme musical trouve un rôle déterminant. Or, c'est précisément ce rôle explicatif de l'image que D'Alembert remet en question dans ANTIPATHIE. Toutefois, même si ce texte paraît ainsi mieux correspondre à ces critiques, il ne mentionne pas plus les phénomènes d'aversion qu'il n'applique l'image des cordes aux nerfs...

³² En fait, traduit de Chambers, bien que la référence manque. D'ailleurs, un indice le laisse apercevoir, à la fin. Le dernier paragraphe est ainsi libellé: «*Les affections mécaniques. (Cet article se trouvera traduit au mot MÉCANIQUES AFFECTIONS qu'il faudra rapporter ici)*» – qui n'est autre qu'une "note de régie" du traducteur qui remplace ce renvoi de la *Cyclopædia*: «*Mechanical AFFECTIONS. See MECHANICAL Affections*»!

³³ Il ne comprend en effet aucun renvoi, et ni AME ni ANTIPATHIE de D'Alembert n'y renvoient.

Au total, cette reconstitution du contexte référentiel de l'allusion faite par D'Alembert à «quelques» philosophes modernes révèle l'existence d'une sorte de nébuleuse métaphorique où se cherchent, dans les années 1740/50, les linéaments d'une pensée globalisante de l'homme. Dans la mesure où aucun texte connu ne répond clairement à la mention de D'Alembert, on serait tenté de penser que le philosophe a appliqué lui-même ce modèle explicatif au sujet particulier des antipathies. Mais nous verrons que l'article TARENTULE, dès sa première version connue de D'Alembert, contient au moins de quoi suggérer cette application, s'il n'est pas même la cible principale qu'il vise ici. Il n'en reste pas moins, et c'est à relever, que D'Alembert est celui qui refocalise la comparaison sur l'image du clavecin³⁴, image promise, on le sait, à un riche avenir!

b) «l'histoire de la nature»

On pourrait croire, à considérer l'article ANTIPATHIE dans son ensemble, que D'Alembert a maintenu les premiers exemples instrumentaux, «fabuleux et absurdes», pour en faire les pendants ironiques de l'approche moderne, comme s'il voulait situer sa position entre deux extrêmes qu'il renvoie dos à dos. Si cette intention qui se dégage de la construction même de l'article n'est pas absente, elle doit toutefois être nuancée. Le statut de l'analogie, dans la théorie moderne, n'est plus le même que dans la logique de la *Magie naturelle*: elle n'est plus un présupposé qui détermine l'observation du monde mais elle fonctionne comme un opérateur de réflexion à partir de faits observables.

Cette distinction peut d'ailleurs être éclairée à travers deux textes de référence³⁵, qui nous permettront aussi, en passant, de situer de façon précise la position de Diderot par rapport à un mode analogique de pensée. L'article PYTHAGORISME³⁶ compte un chapitre sur «la philosophie pythagoreo-platonico-cabalistique» qui contient une présentation de la pensée magique et une critique en règle de cette anti-philosophie. Dans la présentation (où l'on trouve, entre autres, mention des antipathies³⁷), l'image de la corde sensible apparaît pour en figurer la logique particulière: «On peut remonter

³⁴ Cartaud de la Villate, dans ses *Essais historiques et philosophiques sur le goût* (1737) l'avait déjà utilisée, à partir de la question des langues (v. PROUST, 1963: 454). La Mettrie, dans *L'Homme machine* (1747), avait aussi eu recours, comme en passant, à une analogie instrumentale avec le violon et le clavecin, dans le contexte également différent d'une théorie de la formation de la pensée ou de la naissance des idées, liée à la question de la découverte des langues: «Comme une corde de violon ou une touche de clavecin frémit et rend un son, les cordes du cerveau, frappées par les rayons sonores, ont été excitées à rendre ou à redire les mots qui les touchaient»; l'image dérive très vite vers celle de la trace (v. op. cit., éd. P.-L. ASSOUN, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, p. 111). Dumarsais, on l'a vu, n'y fait qu'une allusion, dans son article ABSTRACTION (cité en ouverture de notre Préambule II, p. 153).

³⁵ Signalés par PROUST, 1963:461.

³⁶ PYTHAGORISME, ou PHILOSOPHIE DE PYTHAGORE (*Hist. de la Philo.*) (XIII:614b-630b). Non signé, mais appartenant clairement à la série des articles que Diderot tire de Brucker. V. DPV, VIII, 200s. pour le chapitre en question.

³⁷ «Il y a antipathie et sympathie en tout : de là une infinité de rapports, d'unions et d'aversion secrètes» (628b) (DPV, VIII, 207).

des choses d'ici bas aux astres, des astres aux intelligences, des intelligences à l'archétype. C'est une corde qui touchée à un bout frémit à l'autre; et la magie consiste à juger de la correspondance de ces mouvements qui s'exécutent à des distances si éloignées. C'est une oreille fine qui saisit des résonances fugitives, imperceptibles aux hommes ordinaires. L'homme ordinaire n'entend que dans un point. Celui qui a la science occulte entend sur la terre, au ciel et dans l'intervalle» (628b; DPV, VIII, 208); l'opposition de Diderot vis-à-vis de tels modes de pensée s'exprime on ne peut plus clairement ensuite³⁸. En revanche, l'article THÉOSOPHES³⁹ débute par une apologie de cette «pénétration surprenante» des «hommes doués d'une grande sensibilité» en quoi aurait consisté le démon de Socrate et celui de Paracelse; il développe une explication naturaliste de phénomènes de pensée tels que les pressentiments qui légitime, pour quelques êtres d'exception, le fonctionnement analogique du savoir: «La prudence de certains hommes privilégiés tient un peu de cet attribut de la divinité [qui «voit l'ordre de l'univers entier dans la plus petite molécule de la matière»]. Ils rapprochent les analogies les plus éloignées; ils voient des liaisons presque nécessaires où les autres sont loin d'avoir des conjectures» (253b-254a)⁴⁰. On connaît de plus la vertu heuristique que Diderot prête aux rapprochements analogiques dans le fonctionnement de l'*Encyclopédie*⁴¹.

Dans le cas qui nous occupe, l'analogie de l'homme-instrument recouvre l'ambition de relier phénomènes physiques et psychiques, souci exprimé par l'éditeur dans son addition à l'article AME. Or, le désignant *Physique* dans lequel D'Alembert inscrit ANTIPATHIE – un article qui, en fait, met en évidence des faits humains – ne tend-il pas aussi à orienter la réflexion sur l'homme dans une perspective qui intègre son corps, sa part physique. Au juste, la critique de D'Alembert porte sur la seule prétention explicative d'une hypothèse qu'il s'applique, en fait, à présenter en la discutant. De sorte que, par rapport à Diderot, l'écart tiendrait essentiellement à une question de stratégie. La prudence de celui-ci consiste à dissocier la présentation des faits (addition

³⁸ La critique est sans appel: «Qui croirait que des hommes instruits aient donné sérieusement dans ce tissu indigeste et ridicule de suppositions [Diderot a accumulé deux pages de «principes» occultes]? [...] C'est le désordre de l'imagination qui invente ces systèmes; c'est la nouveauté qui les accrédite; c'est l'intérêt qui les perpétue. [...] C'est en encourageant la philosophie qu'on réussira à éteindre dans un état toute confiance dans les arts occultes. [...]» (629b-630a).

³⁹ THÉOSOPHES, LES (*Hist. de la Philosophie*) (XVI:253b-261b; DPV, VIII, 365ss.). Même remarque que pour PYTHAGORISME.

⁴⁰ On peut d'ailleurs aisément rapprocher cette page du fameux «coup d'instinct» du musicien guéri par son art. Nouvel effet de recontextualisation: «Nous avons tous des pressentiments, et ces pressentiments sont d'autant plus justes et prompts que nous avons plus de pénétration et d'expérience. Ce sont des jugements subits auxquels nous sommes entraînés par certaines circonstances très déliées. Il n'y a aucun fait qui ne soit précédé et qui ne soit accompagné de quelques phénomènes. Quelque fugitifs, momentanés et subtils que soient ces phénomènes, les hommes doués d'une grande sensibilité, que tout frappe, à qui rien n'échappe, en sont affectés, mais souvent dans un moment où ils n'y attachent aucune importance. Ils reçoivent une foule de ces impressions. La mémoire du phénomène passe; mais celle de l'impression se réveillera dans l'occasion; alors ils prononcent que tel événement aura lieu, il leur semble que c'est une voix secrète qui parle au fond de leur cœur, et qui les avertit» etc. (253b).

⁴¹ V. article ENCYCLOPÉDIE (V:642d). Se référer à notre chapitre 1, p. 38 et n. 43.

à AME) et la tentative d'explication (esquissée dans AFFECTION; développée, nous le verrons, dans le premier état de l'article TARENTULE): cette prudence s'exerce à l'égard de la portée philosophique et idéologique que dégagent les faits en question, portée particulièrement sensible dans une entrée aussi exposée que peut l'être AME! La prudence de D'Alembert procède différemment: elle consiste dans un retrait épistémologique qui lui permet de ne pas s'engager explicitement dans un débat à résonance idéologique⁴².

Mais l'écart avec Diderot tient aussi à la manière d'utiliser les possibilités que leur offre la systématique encyclopédique. D'Alembert paraît concevoir son travail d'encyclopédiste, ici, comme une mise en scène de discours explicatifs dans laquelle il joue un rôle d'arbitre. Si les renvois à OCCULTE, etc. ne font que lui permettre l'économie de la critique en forme de la conceptualité aristotélicienne, ceux à «MUSIQUE, TARENTULE, etc.» sont en revanche à la charnière de son dispositif. Ils tourment le dos à l'ancien monde où l'humain se fondait dans d'universelles correspondances, et ils introduisent à une physique où l'homme représente un champ d'étude spécifique dont les relations aux phénomènes naturels, champ englobant, sont à répertoire même si elles ne sont pas nécessairement compréhensibles. Ces derniers renvois prennent place, aussi et en conséquence, entre deux inscriptions de la musique dans les modes de pensée issus de ces représentations du savoir du monde: d'un côté la musique prise dans une harmonie universelle préétablie, dont elle manifeste certains rapports; de l'autre, la musique comme paradigme et opérateur de réflexions d'une philosophie «moderne» qui explore hypothétiquement les liaisons entre les phénomènes. Le contenu des renvois à «MUSIQUE, TARENTULE, etc.» est donc chargé d'une valeur sur deux niveaux enchâssés: les exemples qu'ils sont censés délivrer au lecteur devraient aiguiller sa réflexion dans un juste partage et une juste mise en relation des observations et des champs dans lesquels elles sont faites – ce qui implique, sur un plan plus restreint, une correcte prise en compte du musical.

On peut dire que ces renvois participent ainsi d'une introduction à une saine philosophie selon D'Alembert! Et en effet, la collection d'«*exemples plus réels d'antipathie*» qu'ils annoncent, qui doit étayer «*l'existence des antipathies*» («*fait certain*» dont l'explication nous échappe), s'inscrit bien dans le cadre de ce que D'Alembert, suivant Chambers, nomme une «*histoire de la nature*» dans un de ses textes-clés du volume I, l'article ATTRACTION en Mécanique⁴³. La théorie de

⁴² Il est intéressant de relever que la difficulté conceptuelle centrale qu'il décèle dans l'hypothèse – prétendre trouver l'origine d'une différence qualitative (antipathie vs sympathie) dans une différence quantitative (tension variable) – adopte exactement la forme de celle que nous reconnaitrons dans les débats sur l'origine du plaisir musical et sur l'explication de l'opposition consonance vs dissonance (v. chap. 7 et 15); Rousseau la fait ressortir fortement, chargée du même enjeu: comment lier facteurs physiques et phénomènes psychiques?

⁴³ I:846a-855b. Cet article se rattache indirectement à ANTIPATHIE par l'intermédiaire du renvoi à OCCULTE qui, on l'a vu (n. 25), y renvoie ainsi qu'à NEWTONIANISME. Ce second article (XI:122b-125b) est une présentation du système du monde de Newton sans discussion, pour laquelle D'Alembert renvoie précisément, encore une fois, à ATTRACTION. ATTRACTION appartient cependant à une première période éditoriale où D'Alembert travaille essentiellement à partir de Chambers: sur les dix-neuf colonnes de cet article, seules les

l'attraction, dans son élaboration par Newton, pose en effet le problème du rapport entre l'observable et l'explicable dans la mesure où sa pertinence vient de la seule régularité, formellement mathématisée, des phénomènes observés qu'elle permet de regrouper (lois), indépendamment de toute prise de position sur leur origine (causes)⁴⁴. En cours de présentation, D'Alembert suivant les traces de l'encyclopédiste anglais est amené à défendre la «philosophie newtonienne» contre les attaques de ceux qui refusent la notion parce que la cause des phénomènes qu'elle recouvre est incompréhensible⁴⁵; il reprend, dans l'élan d'une réflexion dont il partage visiblement les présupposés, des considérations d'ordre général qui formulent exactement la position épistémologique

cinq dernières lui sont propres (à partir de «*Nous avons cru devoir rapporter ici...*» [I:853b]; le reste est fondé sur la traduction de la *Cyclopædia*, non sans retouches et additions cependant. Aurait pu aussi servir de référence un article plus tardif du philosophe, l'une de ses contributions épistémologiques les plus importantes de l'*Encyclopédie*, toute personnelle cette fois: l'article EXPÉRIMENTAL (*Philosophie natur.*) (VI:298a-301b) (v. encore ci-après n. 49). Nous avons privilégié ici le rapprochement de textes procédant du même mode de confection et de même époque.

⁴⁴ «L'attraction est l'effet d'une puissance par laquelle chaque particule de matière tend vers une autre particule. [...] Les lois et les phénomènes de l'attraction sont un des points principaux de la philosophie Newtonienne. [...] Quoique ce grand philosophe se serve du mot d'attraction comme les philosophes de l'école, cependant, selon la plupart de ses disciples, il y attache une idée bien différente. Nous disons selon la plupart de ses disciples, car nous ne faisons que détailler ici ce qui a été dit sur l'attraction, nous réservant à exposer à la fin de cet article notre sentiment particulier. L'attraction dans la Philosophie ancienne était, selon eux, une espèce de qualité inhérente à certains corps, et qui résultait de leurs formes particulières et spécifiques; [...] L'attraction Newtonienne, au contraire, est un principe indéfini, c'est-à-dire par lequel on ne veut désigner ni aucune espèce ou manière d'action particulière, ni aucune cause physique d'une pareille action, mais seulement une tendance en général [...] quelle qu'en soit la cause physique ou métaphysique [...]» (846b-847a). Plus loin: «L'attraction de la gravité [...] est un des plus grands principes et des plus universels de la nature. Nous la voyons et nous la sentons dans les corps qui sont proches de la surface de la terre [...] et nous trouvons par observation que la même force, (c'est-à-dire cette force qui est toujours proportionnelle à la quantité de matière, et qui agit en raison inverse du carré de la distance) que cette force, dis-je, s'étend jusqu'à la lune, et jusqu'aux autres planètes [...]» (847b). V. surtout, dans la fin personnelle de l'article annoncée par D'Alembert: «[...] On est donc réduit à dire que la force qui fait tendre les planètes vers le soleil vient d'un principe inconnu, et si l'on veut d'une qualité occulte, pourvu qu'on n'attache point à ce mot d'autre idée que celle qu'il présente naturellement, c'est-à-dire d'une cause qui nous est cachée. C'est vraisemblablement le sens qu'Aristote y attachait, en quoi il a été plus sage que ses sectateurs, et que bien des philosophes modernes» (854a); et encore: «Tous les phénomènes [célestes étudiés] nous démontrent [...] qu'il y a une force qui fait tendre les planètes les unes vers les autres. Ainsi nous ne pouvons nous dispenser de l'admettre» (854b).

⁴⁵ «Il est facile de juger [...] combien sont injustes ceux des philosophes modernes qui se déclarent hautement contre le principe de l'attraction, sans en apporter d'autre raison sinon qu'ils ne conçoivent pas comment un corps peut agir sur un autre qui en est éloigné. Il est certain que dans un grand nombre de phénomènes, les philosophes ne reconnaissent point autre d'action [sic] que celle qui est produite par l'impulsion et le contact immédiat: mais nous voyons dans la nature plusieurs effets, sans y remarquer d'impulsion: souvent même nous sommes en état de prouver que toutes les explications qu'on peut donner de ces effets, par le moyen des lois connues de l'impulsion, sont chimériques et contraires aux principes de la mécanique la plus simple. Rien n'est donc plus sage et plus conforme à la vraie Philosophie que de suspendre notre jugement sur la nature de la force qui produit ces effets. Partout où...» (849b-850a) (la fin de ce passage est une réflexion propre à D'Alembert, qu'il a greffée sur le texte de Chambers; la suite, citée dans notre texte, suit à nouveau la *Cyclopædia*, avec des retouches).

par laquelle il soutient, dans notre article, l'existence de cas d'antipathie tout en se distançant des tentatives d'explication:

«... Partout où il y a un effet, nous pouvons conclure qu'il y a une cause, soit que nous la voyions ou que nous ne la voyions pas. Mais quand la cause est inconnue, nous pouvons considérer simplement l'effet, sans avoir égard à la cause; et c'est même à quoi il semble qu'un philosophe doit se borner en pareil cas: car, d'un côté, ce serait laisser un grand vide dans l'histoire de la nature que de nous dispenser d'examiner un grand nombre de phénomènes sous prétexte que nous en ignorons la cause; et de l'autre ce serait nous exposer à faire un roman que de vouloir raisonner sur des causes qui nous sont inconnues [⁴⁶]. Les phénomènes de l'*attraction* sont donc la matière des recherches physiques [...]»

(I:850a)

C'est d'ailleurs exactement dans le même esprit que l'Académie des sciences collectait les faits les plus divers⁴⁷; n'est-ce pas encore celui auquel se rattache Baglivi dans l'épigraphe qu'il tire de Bacon pour son mémoire sur la tarentule, citation qui énonce bien la perspective épistémologique dans laquelle l'observation du tarentisme prenait sa valeur: «*Non fingendum, aut excogilandum, sed inveniendum quid natura faciat, aut ferat*»⁴⁸. Cette «histoire de la nature» à constituer suppose une attitude de disponibilité ouverte à l'ensemble des phénomènes observables, attitude qui représente le premier pas de la démarche «philosophique» au sens de D'Alembert (nous dirions: scientifique): c'est le moment de la «physique expérimentale» dont parle Fontenelle (qui n'a rien à

⁴⁶ Chambers: «...for to exclude a number of phenomena which we do see, will be to leave a great chasm in the history of nature; and to argue about actions which we do not see, will be to build castles in the air».

⁴⁷ Fontenelle exprime ainsi, dans sa Préface aux volumes de l'*Histoire de l'Académie royale des sciences*, les principes qui dictent le travail académique: «Aussi l'Académie n'en est-elle encore qu'à faire une ample provision d'observations et de faits bien avérés qui pourront être un jour les fondemens d'un système, car il faut que la physique systématique attende à [sic] élever des édifices que la physique expérimentale soit en état de lui fournir les matériaux nécessaires [...]. Jusqu'à présent l'Académie des Sciences ne prend la nature que par petites parcelles. [...] Aujourd'hui on s'assure d'un fait, demain d'un autre qui n'y a nul rapport» (HARS, année 1699, Paris, 1718, p. non numérotées [18-19]). (V. aussi Claire SALOMON-BAYET, *L'institution de la science et l'expérience du vivant*, Paris, Flammarion, 1978, p. 68.) C'est ainsi, par exemple, qu'à côté du récit de guérison musicale repris par Diderot les «Diverses observations de physique générale» pour l'année 1707 rendent compte de la multiplication des petits animaux que le microscope permet d'apercevoir dans l'eau, confronte deux positions sur la circulation du sang chez les insectes et les araignées, décrit les selles d'un jeune homme qui contiennent des morceaux de vers depuis plusieurs années, passe en revue les vertus curatives de la pierre que recèle souvent l'un des ventricules des iguanes, propose quelques réflexions sur la différence du lait des nourrices européennes et noires à Batavia, rapporte une observation faite par Leibniz à Berlin sur une lumière boréale, enfin détaille les circonstances de l'apparition de nouvelles petites îles en Méditerranée!...

⁴⁸ Le «De anatome, morsu et effectibus Taranulæ», dissertation de 1695 rédigée par Giorgio BAGLIVI (1669-1707), célèbre médecin italien qui vécut un temps en Apulie, est la source principale à quoi se réfèrent tous ceux qui, à l'époque, entreprennent de présenter la question et d'y réfléchir. Le texte et son épigraphe figurent dans le recueil des diverses dissertations qui constitue la fin de son *Opera omnia medico-practica et anatomica*, 1^{re} éd.: Lyon, 1704 (pp. 539-580). SIGERIST (1948: 115, n. 9) signale une traduction anglaise dans les années 1720. Baglivi appartient à l'école des iatromécaniciens, fondée par Borelli, qui promeut une explication mécanique des phénomènes organiques.

voir, il faut le souligner, avec l'*expérience scientifique*!). La théorie de l'attraction trace cependant, dans ce champ si vaste, un canton privilégié où le regroupement des phénomènes a pu avoir lieu, grâce à la mathématisation; elle figure en conséquence une sorte de modèle, et de tentation, pour d'autres essais d'unification; D'Alembert discute et critique d'ailleurs, toujours dans *ATTRACTION*, les tentatives d'étendre l'unification de la connaissance à partir de la notion d'attraction, en particulier dans les domaines des phénomènes chimiques et physiologiques (I:850b). Ainsi, l'*Encyclopédie* paraît représenter pour lui une étape ultérieure dans le processus de formation des connaissances: une sorte d'observatoire qui lui permet, dans les champs de sa compétence, non seulement de faire le point sur l'avancement de la collection des faits, mais surtout d'exercer un contrôle sur tous les essais de regroupements théoriques⁴⁹.

Dans cette perspective, il est évident que les faits humains, parmi lesquels se rangent les antipathies «avérées» qu'il mentionne, forment pour D'Alembert un domaine où toute tentative de théorisation tient (encore?) du *romanesque*. Le travail, dans ce champ, en est toujours à l'*ample provision d'observations*; la disparate y règne. Dès lors, une notion telle que celle d'antipathie ne peut prétendre jouer un rôle analogue à celui qu'exerce le concept d'attraction: peut-être même ne recouvre-t-elle aucune cohérence.

Serait-ce là l'enjeu épistémologique des renvois à *MUSIQUE* et à *TARENTULE*? S'ils indiquent une démarche qui dépasse le pur inventaire des faits, ce n'est pas pour

⁴⁹ Cette conclusion pourrait paraître par trop dépendante d'une intervention où la voix de D'Alembert se mêle étroitement à celle de son prédécesseur anglais. Mais l'article *EXPÉRIMENTAL* la confirme hautement, et permet même de l'affiner. S'y formule on ne peut mieux la position épistémologique qui soutient déjà la réflexion du philosophe sur les antipathies: nécessité de l'observation, même lorsque les faits apparaissent inexplicables, et méfiance à l'égard des systèmes, des théories trop vite avancées (cette citation, p. ex., éclaire très bien le classement de l'article *ANTIPATHIE* en *Physique*: «La Nature est si variée et si riche, qu'une simple collection de faits bien complète avancerait prodigieusement nos connaissances; et s'il était possible de pousser cette collection au point que rien n'y manquât, ce serait peut-être le seul travail auquel un physicien dût se borner; c'est au moins celui par lequel il faut qu'il commence» VI:298b). Parmi les inflexions plus personnelles de cet article, outre un examen intéressant de la relation entre l'observation et l'expérience, nous retiennent surtout, de notre point de vue, des remarques faisant écho aux présupposés qui supportent le projet encyclopédique: 1. une insistance sur la notion de «chaîne» des phénomènes: «Je me bornerai [...] à ce qui doit être le véritable et comme l'unique objet de la physique expérimentale [qu'il vient d'opposer aux sciences physico-mathématiques]; à ces phénomènes qui se multiplient à l'infini, sur la cause desquels le raisonnement ne peut nous aider, dont nous n'apercevons point la chaîne, ou dont au moins nous ne voyons la liaison que très imparfaitement, très rarement, et après les avoir envisagés sous bien des faces: tels sont, par exemple, les phénomènes de la Chimie, ceux de l'électricité, ceux de l'aimant, et une infinité d'autres. Ce sont là les faits que le physicien doit surtout chercher à bien connaître: il ne saurait trop les multiplier; plus il en aura recueilli, plus il sera près d'en voir l'union: son objet doit être d'y mettre l'ordre dont ils seront susceptibles, d'expliquer les uns par les autres autant que cela sera possible, et d'en former, pour ainsi dire, une chaîne où il se trouve le moins de lacunes que faire se pourra; il en restera toujours assez...» (301a); 2. l'éloge, quasi diderotien, de l'hypothèse aventureuse et de l'analogie: «Au reste, quand je proscriis de la Physique la manie des explications, je suis bien éloigné d'en proscrire cet esprit de conjecture, qui tout à la fois timide et éclairé conduit quelquefois à des découvertes, pourvu qu'il se donne pour ce qu'il est, jusqu'à ce qu'il soit arrivé à la découverte réelle: cet esprit d'analogie, dont la sage hardiesse perce au-delà de ce que la nature semble vouloir montrer, et prévoit les faits, avant que de les avoir vus. Ces deux talents précieux et si rares, trompent à la vérité quelquefois celui qui n'en fait pas assez sobrement usage: mais ne se trompe pas ainsi qui veut» (301b).

esquisser des rapprochements mais pour inviter à confronter des différences et à opérer un retour critique sur la notion qui, au vu de cette confrontation, tend plutôt à les dissimuler: telle est du moins la leçon qui paraît se dégager de l'examen du passage de l'article MUSIQUE visé par D'Alembert.

c) des actions physiques de la musique

Une remarque préliminaire s'impose, de prudence. L'article MUSIQUE est signé de Rousseau: il a donc été rédigé en 1749 avec l'ensemble de sa contribution, puis donné à D'Alembert, qui devait en être l'éditeur. Ne sachant pas quand situer chronologiquement le travail de l'encyclopédiste sur ANTIPATHIE, il n'est pas possible de savoir s'il avait en main l'article de Rousseau à ce moment-là. La question se complique du fait que Rousseau a travaillé, lui aussi, sur la base d'une traduction de l'article MUSIC de Chambers, et que le passage visé par le renvoi d'ANTIPATHIE, aisément repérable, provient de cette source mais a été orienté par Rousseau dans une perspective qui change sa valeur! Dans la mesure où, on l'a vu, D'Alembert a retouché la série de renvois, on peut penser qu'il a maintenu la référence à MUSIQUE en connaissance de cause; mais se référait-il à la traduction brute de Chambers ou à sa mise en forme dans l'article de son collaborateur?... Nous indiquerons en cours d'analyse les conséquences de cette hésitation.

On l'a dit, il n'est pas difficile de trouver, dans les cinq pages de MUSIQUE, le passage ici pertinent. L'article compte en effet des anecdotes (dont celle du tarentisme) sur les effets de la musique; Rousseau les rapporte, suivant Chambers, à propos de la question de la puissance miraculeuse de la musique ancienne. S'écartant de sa source, il en exclut cependant la pertinence à ce propos:

«Tous ces exemples dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *Musique*, et dont la Physique peut donner quelques explications, ne nous rendent pas plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux et presque divins que les anciens attribuent à la *Musique*».

(§ 35, début; X:900a)

C'est sans aucun doute à ces anecdotes qu'ANTIPATHIE renvoie: elles relèvent d'ailleurs bien de la physique dont D'Alembert a fait dépendre l'article. Cependant le sens produit par le renvoi à ces «exemples» n'est pas simple à reconstituer, aussi bien dans le cas d'une référence à Chambers que dans celui d'une prise en compte de la position spécifique de Rousseau.

Dans ce second cas, c'est avant tout le découpage du phénomène musical auquel Rousseau procède qui pose problème (il distingue – nous aurons l'occasion d'y revenir dans le second volet de nos analyses – ce qui ne relève au juste que de l'acoustique *par opposition* aux effets moraux d'expression, qui font le propre de la musique à son sens, et dont la physique ne rend pas compte): dans un tel partage, les antipathies ne trouvent guère leur place, ou du moins perdent la connotation dérangeante qu'elles peuvent receler sur le plan des relations de l'âme et du corps. Mais peut-être serait-ce là, sur ce premier point, une portée voulue du renvoi de D'Alembert, qui trouverait dans cette

opposition une sorte de garantie idéologique compensant ce que l'article TARENTULE pouvait suggérer (voir ci-après la façon dont Rousseau traite cet exemple!)⁵⁰.

De toute manière – c'est-à-dire quel que soit le texte de référence de l'encyclopédiste –, les faits en jeu n'offrent pas vraiment une liste d'*«exemples plus réels d'antipathie»*. Il faudrait remonter aux effets moraux rapportés, comme celui du mode phrygien qui excitait les plus vives fureurs d'Alexandre, pour trouver des cas qui se rapprochent de l'antipathie. Mais, même si Chambers ne prend pas position, l'orientation critique donnée par D'Alembert à son article incitera le lecteur à une certaine prudence à l'égard de tels récits; de plus, l'anecdote et celles qui la complètent ne sont pas reprises par Rousseau sans une distance critique qui n'en fait pas des candidats très plausibles au titre d'*«exemples plus réels»*... Pour les effets musicaux d'ordre physique, Rousseau, d'après Chambers, distingue deux catégories, selon qu'ils affectent le corps humain ou des corps inanimés. Parmi les exemples de la première, il place en tête celui du tarentisme (que l'encyclopédiste anglais évoquait plus loin); mais on trouve également la mention du récit de guérison musicale dont Diderot s'était servi dans AME (on notera la différence de valeur que ces cas peuvent prendre: Rousseau, en les faisant dépendre de l'opposition âme / corps, empêche toute pensée d'une interrelation entre physiologique et psychique):

«Si notre *musique* [moderne, par opposition à celle des anciens] exerce peu son pouvoir sur les affections de l'âme, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur le corps [51]; témoin l'histoire de la tarentule, trop connue pour en parler ici. Voyez TARENTULE [52]. Témoin ce chevalier gascon dont parle Boile, lequel au son d'une cornemuse, ne pouvait retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même auteur de ces femmes qui fondaient en larmes lorsqu'elles entendaient un certain ton dont le reste des auditeurs n'étaient point affectés. On lit dans l'histoire de l'académie des sciences de Paris qu'un musicien fut guéri d'une violente fièvre par un concert qu'on fit dans sa chambre.»

(§ 33 fin; X:899b)

La notion d'antipathie n'est guère illustrée dans ce répertoire d'exemples, ou alors elle ressort vidée de la partie essentielle de son contenu (relation d'opposition). Au centre du paragraphe, les deux cas où la musique entraîne un effet physiologique incontrôlé montrent des affections corporelles singulières mais non des aversions déclarées; les encadrant, les cas de guérison musicale ne tiendraient à l'antipathie qu'à condition d'essentialiser la maladie comme terme du rapport d'opposition.

⁵⁰ Nous trouvons un témoignage de cette prudence de D'Alembert dans son article COULEUR (*Physiq.*): «nous n'envisagerons guère dans cet article le mot couleur en tant qu'il désigne une sensation de notre âme. Tout ce que nous pourrions dire sur cet article dépend des lois de l'union de l'âme et du corps, qui nous sont inconnues» (IV:327b).

⁵¹ Cf. Chambers: «Music, however, is not only found to exert its force on the affections, but on the parts of the body also:...»

⁵² Le renvoi est dans Chambers, mais à la fin du paragraphe.

Enfin, la dernière série d'exemples que fournit l'article MUSIQUE (toujours d'après Chambers) plonge le lecteur dans le monde inanimé⁵³:

«Les sons agissent même sur les corps inanimés. Morhoff fait mention d'un certain Petter hollandais, qui brisait un verre par le son de sa voix. Kircher parle d'une grande pierre qui frémissait au son d'un certain tuyau d'orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le jeu de l'orgue ébranlait comme aurait pu faire un tremblement de terre. Boile ajoute que les sièges tremblent souvent au son des orgues; qu'il les a senti[s] plusieurs fois frémir sous sa main à certains tons de l'orgue ou de la voix, et qu'on l'a assuré que tous ceux qui étaient bien faits frémissaient à quelque ton déterminé. Cette dernière expérience est certaine, et chacun peut la vérifier tous les jours. [...]»

(§ 34; X:900a)

Avec ce type d'effets-là – Rousseau l'indique explicitement dans la dernière phrase qu'il ajoute à sa source –, on entre dans le domaine du vérifiable: on tient là en quelque sorte le noyau solide, purement physique, de l'ensemble des faits rapportés. Ce sont si l'on veut les exemples les plus «réels» de la série, mais aussi ceux où la notion d'antipathie est la plus inutile. Le verre qui se brise, qui pourrait y répondre (cf. le tambour qui se casse dans ANTIPATHIE), n'est qu'un cas extrême des effets vibratoires des sons sur les corps, dont certains pourraient tout aussi bien marquer des "sympathies" (v. les sièges «bien faits»). Ce noyau physiquement explicable de faits exclut donc la pertinence de l'ancienne notion d'antipathie dans le champ purement matériel des phénomènes. Les autres séries de faits, divers et curieux, ne se laissent ranger quant à eux que plus ou moins bien sous cette même notion; ils étalent plutôt une multiplicité de phénomènes qui rayonnent vers des problématiques divergentes.

Y aurait-il là une portée secrète du renvoi de D'Alembert? Cette multiplicité des faits devant laquelle il place le lecteur tend à déconstruire la notion de départ, en ce sens qu'elle lui permet d'éprouver cette notion et d'apercevoir qu'elle recouvre *sans l'unifier* un ensemble de phénomènes problématiques où des rapports divers de correspondances surviennent entre des termes appartenant à des ordres de faits autonomes: l'antipathie apparaît dès lors comme une notion héritée d'un système conceptuel dépassé.

La référence aux sons et à la musique qui permet cet effet critique implicite est intéressante de notre point de vue. Elle confirme que ce champ du savoir s'inscrit, dans la conceptualité des encyclopédistes (et ici, à la suite de Chambers), à la frontière problématique de nombreuses logiques de connaissance.

⁵³ Cf. l'attaque: «*Nor are our minds and bodies alone affected with sounds, but even inanimate bodies are so...*»

Avec ce détour par l'article MUSIQUE, nous achevons notre reconstitution des contextes dans lesquels l'article TARENTULE se trouve annoncé au début de l'*Encyclopédie* et des résonances dont cet article attendu est chargé. Le chapitre suivant aborde l'analyse de l'article proprement dit avant de tirer des conclusions générales de tout le dossier⁵⁴.

⁵⁴ L'investigation menée dans ces deux chapitres ne prétend pas, au demeurant, faire le tour de tout ce qui concerne le tarentisme dans l'*Encyclopédie* en dehors de l'article TARENTULE. Il faudrait en particulier consacrer un développement à une autre intervention sur le tarentisme qu'aucun des autres collaborateurs ne paraît avoir connue, à laquelle du moins aucun d'eux ne renvoie: elle apparaît dans un article de Menuret et Chambaud, central pour la question des liens entre musique et médecine: MUSIQUE, EFFETS DE LA, (*Méd. Diete, Gymnast. Thérapeut.*), qui appartient à la même couche tardive que l'article de Fouquet évoqué ci-dessus n. 15. C'est d'ailleurs moins ce passage qu'il serait intéressant d'étudier (in § 8, X:906a) que tout l'article qui – juste après l'article MUSIQUE où Rousseau dissociait si nettement effets physiques et moraux dans l'art musical – affirme au contraire que les seconds peuvent se ramener aux premiers («On peut dans les effets de la Musique distinguer deux façons principales d'agir; une purement mécanique, dépendante de la propriété qu'a la Musique, comme le son de se propager, de mettre en mouvement l'air et les corps environnants, surtout lorsqu'ils sont à l'unisson; l'autre manière d'agir rigoureusement réductible à la première [nous soulignons], est plus particulièrement liée à la sensibilité de la machine humaine, elle est une suite de l'impression agréable que fait en nous le plaisir qu'excite le son modifié, ou la Musique» § 10, 906b-907a); l'article contient aussi l'affirmation d'un lien entre les principes de l'harmonie (référence implicite à Rameau) et l'organisation de la machine humaine (in § 13, 907b). [Signalons par parenthèse que ce texte a servi de base à B. DIDIER pour le survol qu'elle propose, dans *La Musique des Lumières* (1985:133-135), de la question des relations entre musique et médecine: on trouve un résumé de l'article qui retient surtout les anecdotes rapportées (mais il faut corriger la référence, imprécise, que donnait Menuret comme la source principale de ces anecdotes: «M. Royer, *Testamen de vi soni...*» (904a) – qui renvoie en fait à une thèse de médecine de Montpellier de Joseph-Louis ROGER: *Tentamen de vi soni et musices in corpus humanum*, publiée à Avignon en 1758); l'intérêt que les encyclopédistes portent à la musicothérapie n'est pas analysé mais rapproché, comme une «annonce», des «recherches les plus modernes» sur la question; le propos dérive enfin vers le thème du musicien fou...]

Signalons encore, pour compléter le dossier, que la fig. 2 de la planche LXXXIII d'Histoire naturelle (Règne animal) (T. VI du *Recueil de Planches*, 1768) donne une représentation de la tarentule; le commentaire qui l'accompagne est démystificateur: la venimosité de l'araignée est niée.

CHAPITRE 5

« CETTE CURE MUSICALE SI ÉTONNANTE »

AUTOUR DE L'ARTICLE TARENTULE / II

1. «le remède du tarentisme»

Le lecteur qui aborde l'article TARENTULE aiguillé par les renvois des éditeurs a de quoi être surpris: ce texte, qui porte la marque du chevalier de Jaucourt, ne répond pas vraiment à ce que laissaient attendre les références du premier volume...

a) «quelques réflexions sur ce grand article»

TARENTULE ou TARANTULE, dans *l'histoire naturelle* (XV:905a-908a) est un article développé, circonstancié, mais l'action de la musique sur le corps y fait l'objet d'une approche résolument critique.

Du moins dans sa dernière partie. La question est en effet traitée en trois étapes. Une première section (§§ 1-15) expose les faits tels qu'on les rapporte – et c'est *l'Histoire de l'Académie royale des sciences* qui sert une nouvelle fois de référence principale. Deux théories explicatives différentes sont ensuite présentées, l'une de Geoffroy toujours d'après la même source (§§ 16-17), et l'autre de Mead, dont l'exposé est très développé (§§ 18-29). Enfin, parlant soudain en son nom, Jaucourt reprend l'ensemble du dossier dans quatre paragraphes terminaux, critiquant non seulement l'hypothèse de Geoffroy, mais remettant en question les faits mêmes, dont il finit par proposer une nouvelle lecture qui évacue complètement la musique!

La phrase articulant cette dernière partie aux précédentes, qui ne contiennent aucune prise de position, est un premier indice qui porte à penser que Jaucourt a travaillé sur une matière déjà préparée pour l'édition:

«Je n'ajouterai que quelques réflexions sur ce grand *article*. Il est assez singulier que ce soit dans la musique...»

(§ 30; 907a)¹

Tout se passe comme si Jaucourt avait trouvé l'article tout fait mais avait souhaité y adjoindre ses propres idées sur la question. Un autre indice va dans le même sens. Lorsqu'il résume un peu plus loin la théorie de Geoffroy avant de la réduire à rien, il reproduit la source académique très fidèlement, beaucoup plus qu'elle ne l'était dans la première partie de l'article². Outre l'effet de répétition entre ces deux paragraphes,

¹ Les italiques d'«*article*» donnent au terme son sens technique désignant l'entrée du dictionnaire encyclopédique plutôt que la matière. (Cf. une addition analogue à l'article SYMPHONIE, mentionnée au chapitre 3, pp. 118-119.)

² Cf. § 30, 907b (haut) et § 16, 906a.

qui laisse entrevoir au moins deux moments distincts d'élaboration, on se demande pourquoi Jaucourt, s'il avait été l'auteur de l'extrait initial, aurait été moins fidèle dans la première section de présentation que dans la partie la plus personnelle de l'article. Mais si, comme nous allons le vérifier, Jaucourt n'a vraiment rédigé que cette dernière partie, il faut alors conclure qu'il est remonté lui aussi à la source académique. Plutôt que d'imaginer qu'il ait voulu vérifier les références de l'article déjà préparé, il paraît plus plausible de supposer qu'il disposait déjà, dans ses papiers, d'un développement sur la matière, qu'il a rattaché à un texte qu'il ne voulait pas maintenir dans sa forme non critique.

Il est encore d'autres anomalies de l'article considéré dans son ensemble qui font douter, malgré la signature, que Jaucourt en ait été le seul rédacteur. Pourquoi, par exemple, aurait-il fourni tant de détails à la théorie plus complexe de Mead et négligé de lui opposer ensuite un seul élément critique pour la démentir³. L'absence totale de renvois dans la partie terminale, qui pourtant pouvait en induire quelques-uns, contraste aussi avec ceux des premières, renvois qui, nous le verrons, ne vont pas sans poser des difficultés analogues à ceux rencontrés dans les articles du volume I que nous avons d'abord analysés. L'hypothèse d'un premier état de l'article TARENTULE a enfin l'avantage d'éclairer les renvois qu'y avaient fait Diderot et D'Alembert dès 1751.

Ces doutes qu'une lecture attentive soulève, et l'hypothèse à laquelle ils conduisent trouvent leur confirmation indiscutable dans l'examen des sources de l'*Encyclopédie*. Entre le recueil académique explicitement donné comme référence⁴ et l'article en question s'est glissé la *Cyclopædia* de Chambers. La plupart des modifications qu'on relève entre le texte de 1702 et l'article reproduisent fidèlement la réécriture du modèle anglais.

Le premier état de TARENTULE, celui auquel Diderot et D'Alembert se référaient dès le volume I, était donc la traduction complète de l'article «TARANTULA, or TARENTULA, in natural history» de Chambers⁵.

Ces considérations critiques ne doivent pas paralyser pour autant le travail d'analyse. L'article que l'*Encyclopédie* donne à lire peut être étudié en tant qu'il est pris en charge

³ On trouve bien cette phrase, mais elle a l'air d'une cheville ajoutée après coup: «Je pourrais opposer à l'hypothèse de M. Méad de semblables difficultés, mais j'en ai une bien plus grande qui m'arrête, c'est la vérité des faits...» (§ 32, 907b). On notera d'ailleurs l'orthographe divergente du nom du médecin anglais, deux fois écrit «Mead» dans les paragraphes de la fin, mais mentionné sous la forme: «le D. Mead» dans l'exposé de sa théorie (§ 18, 906a).

⁴ «Ce que nous venons de rapporter fut communiqué en 1702 à l'académie royale des Sciences, par M. Geoffroy, à son retour d'Italie...» (§ 14; 906a). On trouve cette communication dans la section «Diverses observations de physique générale», I, pp. 16-18 du vol. d'HARS pour l'année 1702. Il s'agit du résumé, rédigé par Fontenelle, d'un rapport lu devant l'Académie des sciences lors de la séance du 24 mars 1702 par le médecin Etienne-François Geoffroy (1672-1721). V. aussi A. COHEN (1981:21).

⁵ Ce fait philologique résout bon nombre de difficultés (on verra qu'il permet de comprendre en particulier l'étrangeté de certains renvois de TARENTULE). La comparaison de l'original anglais avec sa traduction fait toutefois apparaître quelques retouches, très rares, dont on peut se demander si elles remontent aux premières années de l'*Encyclopédie* ou si elles sont le fait de Jaucourt éditant le tout; le présent chapitre apportera de nombreux indices qui privilégient la première solution.

par ses éditeurs, d'autant plus que ceux-ci connaissaient la source de Chambers (v. AME). De ce point de vue, sa comparaison avec le texte académique qui exposait la question du tarentisme quelque cinquante ans plus tôt peut servir de révélateur.

b) «des faits si extraordinaires»

Après deux paragraphes généraux qui définissent puis décrivent la tarentule⁶, le texte (de Chambers, et partant de l'*Encyclopédie*) se calque immédiatement sur le résumé de Fontenelle: observation sur les cornes de cette araignée (§ 3), localisation géographique de son habitat (§ 4), restrictions locales et peut-être même saisonnières qui limitent sa venimosité (§§ 4-5), sont assez fidèlement reprises, complétées toutefois par une seconde source⁷. C'est encore celle-ci qui sert à étoffer la description des effets de la morsure (§ 6), nettement plus retravaillée; d'autre part, la dernière phrase de ce paragraphe provient d'un passage ultérieur du texte académique d'où elle a été détachée. Ces modifications altèrent le dispositif narratif par lequel le secrétaire perpétuel préparait la mention du recours inattendu à la musique, mention qui est à son tour subtilement réécrite (§ 7).

Voici d'abord la version de Fontenelle (en reprenant depuis les premiers symptômes):

«Peu de temps après qu'on a été mordu d'une Tarentule, il survient à la partie une douleur très aiguë, et peu d'heures après un engourdissement; on tombe ensuite dans une profonde tristesse, on a peine à respirer, le pouls s'affaiblit, la vue se trouble et s'égare, enfin on perd la connaissance et le mouvement, et on meurt à moins que d'être secouru.

Le secours que la Médecine a pu imaginer par raisonnement consiste en quelques opérations sur la plaie, en cordiaux, et en sudorifiques; mais un secours que le raisonnement n'eût jamais découvert, c'est la Musique, et il est beaucoup plus sûr, et plus efficace que l'autre.»

(HARS, 1702, p. 16.)

La rapidité du récit qui mène de la morsure à la mort dessine un processus comme linéaire, dont l'irréversibilité est cependant suspendue, en fin de phrase, à l'intervention d'un secours. À cette première mise en scène par dramatisation, Fontenelle en ajoute une seconde, par opposition: la médecine, donnée (implicitement) comme impuissante dans l'énumération de ses pauvres moyens, est dépassée par l'efficacité imprévisible de la musique. Cette opposition renvoie au partage entre un art médical enfermé dans la

⁶ Le premier paragraphe contient un renvoi, repris de Chambers, à TARANTISME; c'est un cas typique des dysfonctionnements que pouvaient induire de tels reports sans contrôle éditorial final: l'*Encyclopédie* ne compte aucun article TARANTISME ni TARENTISME! Dans la *Cyclopædia*, l'article *TARANTISMUS* précédait juste l'entrée *TARANTULA*, or *TARENTULA*, avec laquelle il faisait corps; on peut penser qu'ils avaient été traduits ensemble et que le premier n'a été supprimé que dans un second temps (nous reviendrons p. 210 sur cette éviction de TARANTISME, qui se révélera très significative); le traducteur ayant libellé la vedette de l'article «TARENTULE ou TARANTULE», l'éloignement alphabétique n'a pas permis de repérer et d'effacer le renvoi devenu obsolète.

⁷ Il s'agit de Baglivi, mentionné dès ce § 5, et dont la référence est donnée § 14 (v. n. 48 du chap. précédent).

méthode de raisonnement et une attitude ouverte à des efficaces inexplicables mais constatables⁸. Elle relève d'une position qui demande que l'observation ne soit pas offusquée de préjugés – qui peuvent être construits par raisonnements...

On peut penser que Diderot comme D'Alembert, lorsqu'ils renvoient à TARENTULE dans le volume I, ont en tête cette valeur épistémologique du cas, que les formules de Fontenelle lui donnent.

La façon dont ce passage est récrit dans TARENTULE révèle deux déplacements intéressants:

1. Nous l'avons déjà indiqué, l'exposition des symptômes fait l'objet d'une présentation plus développée, qui donne du mal une image beaucoup plus diverse, où les effets moraux interviennent de façon plus voyante (la mélancolie), où des facteurs de variation complexifient le processus⁹. Mais surtout, l'étrangeté du tarentisme est accentuée par la dernière phrase, tirée d'un paragraphe où Fontenelle l'avait reléguée et où il regroupait divers éléments psychologiques liés à ce mal, avant et après la guérison¹⁰:

«Une aversion pour le noir et le bleu; et au contraire une affection pour le blanc, le rouge et le vert sont d'autres symptômes inexplicables [¹¹] de cette maladie.»

(§ 6, fin; XV:905b)

La notation, qui précède juste la mention du secours, également inexplicable, qu'apporte la musique, tend à placer ce recours dans une série de faits extraordinaires où elle apporte comme une étrangeté supplémentaire. Ce déplacement, qui est une mise en évidence, fait système avec une seconde mise en évidence qu'il prépare, dans la partie consacrée aux explications théoriques (§ 17): celle précisément de l'aversion pour certaines couleurs (phénomène qui se verra aussi relié, dans ce paragraphe, à un certain degré de tension des nerfs!). Si cette réécriture provient de Chambers, on imagine bien qu'elle a trouvé en Diderot un éditeur consentant, lui pour qui les rapprochements entre phénomènes acoustiques et phénomènes visuels apparaissaient si riches de sens¹²...

⁸ Sur la question de l'opposition à cette époque entre une médecine spéculative et une médecine de l'observation et de l'expérience, voir p. ex. C. SALOMON-BAYET (1978), la section «La physique à l'école d'Hippocrate» du chapitre I «L'institution académique et la philosophie naturelle», pp. 43ss.

⁹ «Sa morsure cause une douleur qui d'abord paraît à peu près semblable à celle que cause la piqûre d'une abeille ou d'une fourmi. Au bout de quelques heures, on sent un engourdissement, et la partie affectée se trouve marquée d'un petit cercle livide, qui bientôt après devient une tumeur très douloureuse. Le malade ne tarde pas à tomber dans une profonde mélancolie, sa respiration est très difficile, son pouls devient faible, la connaissance diminue; enfin il perd tout à fait le sentiment et le mouvement, et il meurt à moins que d'être secouru. Mais ces symptômes sont un peu différents, suivant la nature de la tarentule et la disposition de la personne.» (§ 6, extr.; 905b)

¹⁰ V. HARS, vol. cité, § 5, p. 17.

¹¹ Chambers, et l'encyclopédiste après lui, substituent «unaccountable», «inexplicable», au mot «bizarre» dont Fontenelle s'était servi.

¹² V. en particulier son article CLAVECIN OCULAIRE (*Musiq. & Opt.*) du volume III (511a-512a).

2. Le paragraphe sur l'intervention de la musique présente quant à lui un durcissement de l'opposition voulue par Fontenelle:

«Tous les remèdes que la médecine a pu découvrir par le raisonnement consistent en quelques applications extérieures, en des cordiaux et des sudorifiques; mais tout cela est peu efficace. Ce qui vaut infiniment mieux, et que la raison ne pouvait jamais découvrir, c'est la musique. Voyez MUSIQUE.»

(§ 7, 905b)

Chambers avait écrit «*reason*» pour «*raisonnement*»¹³. L'*Encyclopédie* adopte cette substitution qui donne un sens plus provocateur à l'opposition. On notera aussi que la réécriture de ce paragraphe accentue, à la fin, l'effet de surprise que provoque l'irruption de la musique. Il convient encore de souligner que le renvoi à MUSIQUE, repris de la *Cyclopædia*, marque un acte *encyclopédique* clair reliant explicitement deux types de savoirs, médecine et musique¹⁴.

Le récit de la médication musicale (§ 8) est à nouveau plus proche de la source académique:

«Dès que le malade a perdu le sentiment et le mouvement, on fait venir un musicien qui essaie différents airs sur un instrument; et lorsqu'il a rencontré celui qui plaît au malade, on voit aussitôt celui-ci faire un petit mouvement: ses doigts commencent à se remuer en cadence, ensuite ses bras, puis ses jambes et tout le corps successivement. Enfin il se lève sur ses pieds et se met à danser, devenant toujours plus fort et plus actif. Quelques-uns continuent à danser pendant six heures sans relâche.»

(§ 8, 905b-906a)

La retouche principale, qui nous intéresse de près, affecte la relation de concordance que le musicien cherche entre les «airs» essayés et le malade, concordance que son animation soudaine manifeste. Cette relation apparaît dans l'*Encyclopédie*, et dans l'*Encyclopédie* seulement¹⁵, sous la catégorie générale du plaisir. Fontenelle, lui, paraissait déjà présupposer une théorie explicative: «...lorsqu'il a rencontré [l'air] dont les tons et la modulation conviennent au malade»; cette formulation indique une sorte d'accord entre l'état du malade et les caractéristiques harmoniques et mélodiques des airs¹⁶. L'insistance sur la notion de plaisir réapparaît d'ailleurs plus loin dans l'article,

¹³ «... a thing that avails infinitely more, is, what reason could never thought of, music.»

¹⁴ Il eût pu, cependant, être adapté dans l'édition française qui contient, on l'a déjà signalé à la fin du chapitre précédent (v. n. 54), un article très développé sur les effets thérapeutiques de la musique; mais il est vrai que ce texte de Menuret de Chambaud relève d'une période ultérieure de fabrication de l'œuvre...

¹⁵ Chambers, en effet, suit ici Fontenelle (v. suite du commentaire): «when he [the musician] has hit on that [une], the tones and modulations whereof agree with the patient...»

¹⁶ Le pluriel de tons surprend un peu: le ton d'un air est «le son de la note, ou corde principale qui sert de fondement à une pièce de musique, et sur lequel on dirige l'harmonie, la mélodie et la modulation» (Enc., art. TON (Mus.), XVI:404a). *Modulation* ne doit pas s'entendre dans le sens moderne uniquement harmonique, mais comme «l'art de conduire le chant et l'harmonie successivement dans plusieurs modes» (MODULATION en Musique, X:602b). Tons est en fait l'équivalent de modes dans cette dernière définition.

dans une phrase à son tour modifiée par rapport à Chambers, à l'intérieur d'un petit paragraphe qui revient sur l'étrange prédilection des malades pour un air particulier :

«Chaque malade aime particulièrement un certain air de musique; mais les airs qui guérissent sont tous en général très vifs et très animés. Voyez AIR & TON.»

(§ 13, 906a)¹⁷

On ne peut s'empêcher de rapprocher cette notation récurrente avec les larmes de plaisir versées par le musicien guéri par son art, dont Diderot rapporte l'histoire dans l'article AME...

La mise en relation de traits proprement musicaux avec l'état du malade, effacée d'abord (§ 8), est suggérée ici grâce aux renvois adaptés de Chambers¹⁸, nouveaux, dont c'est l'explication la plus plausible; mais elle ne sera vraiment thématisée que dans la partie théorique de l'article (§ 16).

Les deux renvois qui ponctuent ce paragraphe offrent une bonne occasion d'illustrer les difficultés de lecture que l'*Encyclopédie* pose par le simple fait que sa systématique textuelle joue sur un matériau qui résulte de processus de fabrication étalés sur une vingtaine d'années mais pouvant s'enchevêtrer de façon quasi inextricable sur n'importe quel point du texte. Le lecteur de l'*Encyclopédie* se réfère évidemment aux articles musicaux désignés, qui sont de Rousseau. Or, AIR en Musique (I:237a) ne contient rien qui éclaire le passage autrement que par une définition générale de la notion et la mention de spécifications liées aux danses; TON (Mus.) (XVI:404a), quant à lui, contient bien un développement sur la différence d'effets qu'occasionnent les différences de tons, mais ils sont rapportés au tempérament inégal¹⁹: cet extrait ne fait donc rien à l'affaire puisque l'effet, ici, ne dépend pas de la hauteur des tons, c'est-à-dire de la tension variable des cordes (qui est donnée comme pertinente dans la guérison du tarentisme - voir plus loin), mais qu'il n'est qu'une question de rapports²⁰ (d'ailleurs, l'effet expressif est censé affecter tout auditeur...). Le lecteur, rapprochant de tels écarts avec la fin critique de l'article TARENTULE pourra imaginer un auteur qui s'est servi des

¹⁷ Fontenelle disait simplement: «Chaque malade a son air particulier et spécifique, mais en général ce sont des airs d'un mouvement très vif.» (HARS, vol. cit., § 7, p. 17). Chambers à sa suite: «Every Tarantulus has his particular and specific tune...».

¹⁸ L'article anglais renvoyait seulement à TUNE. Le dédoublement de la référence, qu'il appartienne au traducteur ou au premier éditeur de l'article français, tient compte de l'ambiguïté du terme anglais - rendu ici, dans le texte, par «air» (et retrouvant ainsi le texte de Fontenelle), mais dont l'article correspondant (TUNE or TONE) ne traite que de la propriété des sons d'être plus ou moins aigus et développe la question de la cause physique de cette propriété. Par son renvoi, Chambers ne mettait donc pas tant l'accent sur des caractéristiques musicales des «airs» utilisés que sur l'origine physique, vibratoire, qu'il reconnaissait à leurs effets thérapeutiques. Relevons encore que ni l'article AIR ni l'article TON de Rousseau (v. ci-après) ne se basent sur l'article anglais.

¹⁹ «[L]es tons diffèrent entre eux [...] par les diverses altérations produites dans chaque ton par le tempérament [...] De là naît une diversité et une énergie admirable dans l'expression. De là naît, en un mot, la faculté d'exciter des sentiments différents avec des accords semblables frappés en différents tons [...]».

²⁰ V. les «diverses modifications que chaque ton reçoit de l'accord total» [de l'accordage], qui altèrent plus ou moins légèrement les intervalles.

renvois comme d'une façon de miner discrètement l'exposé d'abord neutre des faits: il y a là un effet imprévu de subtile cohérence critique qui résulte, en fait, de deux processus éditoriaux distincts et aux visées opposées (la portée critique des renvois, qui ne pouvait être prévue sans connaître la contribution de Rousseau, est un effet indésirable au regard du premier contexte éditorial – reconstitué au chapitre précédent – dans lequel ils marquaient une insistance sur la nécessaire mise en relation des domaines de connaissance concernés pour comprendre le phénomène du tarentisme).

La suite du récit (répétition de l'exercice, épuisement du malade, sommeil salvateur), la collection de remarques diverses sur les guérisons partielles et les rechutes possibles, ainsi que la mention de quelques «*fables*» ajoutées «*à des faits si extraordinaires*» (§ 15) sont enfin assez fidèlement reprises de la source académique.

c) «*les nerfs à l'unisson*»

Le dernier paragraphe de l'«*Observation*» académique devient, dès la version anglaise, la première section d'un deuxième moment de l'article, intitulée: «*Théorie des effets de la morsure de la tarentule*, par M. Geoffroy» (§ 16-17, 906a). Nous retrouvons dans cet exposé l'hypothèse des nerfs pensés comme des cordes. Il faut bien mesurer cependant le statut que la forme de l'article donne à cette théorie. Une seconde section intitulée: «*Théorie des effets de la morsure de la tarentule* par le D. Mead» (§§ 18-29) induit en effet une mise en parallèle qui permet au lecteur une distance critique²¹. Le montage encyclopédique, conçu par Chambers et que soulignent les sous-titres, donne à voir la latitude prise par les élaborations théoriques dont les écarts apparaissent liés en particulier à leur dépendance à des modèles différents de fonctionnement du corps humain (l'approche de Mead repose en effet sur une physiologie des fluides plutôt que des fibres).

L'encyclopédiste anglais ayant suivi sa source de très près, l'article français retrouve un texte proche d'elle:

«*Théorie des effets de la morsure de la tarentule*, par M. Geoffroy. Cet auteur conçoit que le suc empoisonné que transmet la *tarentule* peut donner aux nerfs un degré de tension plus grand que celui qui leur est naturel, ou qui est proportionné à leurs fonctions; de là vient la perte de connaissance et de mouvement. Mais en même temps cette tension se trouvant égale à celle de quelques cordes d'un instrument, met les nerfs à l'unisson avec certains tons, et fait qu'ils vont [sic] ébranlés et agités par les ondulations et les vibrations de l'air qui sont propres à ces tons. De là cette guérison merveilleuse qu'opère la musique: les nerfs étant par ce moyen rétablis dans leur mouvement naturel, rappellent les esprits qui auparavant les avaient abandonnés. Voyez UNISSON & ACCORD.» (§ 16, 906a)²²

²¹ Chambers modifie en conséquence l'articulation de Fontenelle («*On peut conjecturer avec M. Geoffroy que le venin...*») dont il ne peut partager l'adhésion marquée: «*The poisonous juice injected by the Tarantula, M. Geoffroy conceives, may give...*» (cf. citation ci-après). L'aspect *conjectural* de cette théorie, indiqué par l'académicien, est devenu implicite.

²² Cf. la version académique: «*[...] Mais en même temps, cette tension égale à celle de quelques cordes d'instrument, met les nerfs à l'unisson d'un certain ton, et les oblige à frémir dès qu'ils seront ébranlés par*

Les quelques variantes visent à une certaine précision. La première provient de Chambers: le pluriel de «*tons*» évite de donner à croire, comme dans la version académique, que tous les nerfs vibrent sur un seul ton²³. La seconde appartient au traducteur qui modifie la présentation du processus de mise en mouvement des nerfs: aux deux actions que représentent d'une part l'ébranlement par vibration et d'autre part le frémissement consécutif des nerfs dont la *tension* est syntaxiquement l'opérateur, l'encyclopédiste préfère une action dédoublée²⁴ dont l'opérateur unique tient au milieu de transmission, «*l'air*», qui n'était pas explicité par Fontenelle mais que Chambers avait introduit²⁵. Cette réécriture évite d'accorder aux nerfs un mode propre de mouvement, dispense donc d'une décision d'ordre physiologique au profit d'une seule action extérieure de l'air²⁶.

Il faut avouer que même si la mention du rôle de l'air ajoute un maillon nécessaire à la compréhension du processus imaginé, la théorie ainsi formulée reste pour le moins confuse... La tension plus grande des nerfs, qui est donnée comme condition pour un effet de résonance, est annulée lorsque cet effet se produit, de sorte que l'agitation des nerfs due à leur tension exceptionnelle devient soudain leur «*mouvement naturel*»! Nous n'entreprenons pas, par une sorte d'anachronisme naïf, une critique de cette théorie, mais, en essayant d'explicitier la façon même dont, dans les pas de l'académicien puis de Chambers, l'encyclopédiste la schématise, nous aimerions parvenir à comprendre la valeur qu'il lui prête. La présentation qu'il en donne est telle qu'on ne peut penser qu'il ait recherché un développement explicatif. Tout repose, en fait, sur l'analogie entre *tension* et *ton*, qui suggère un mode de réflexion où le fonctionnement du corps humain est envisagé dans sa parenté avec et sa dépendance à l'univers vibratoire où il vit. Nous verrons que, malgré la différence de modèle, la théorie de Mead réaffirme la même perspective.

Chambers renvoyait à «*UNISON and CONCORD*». Si le premier terme apparaissait dans le paragraphe et qu'ainsi le renvoi peut passer pour l'indication d'un complément terminologique, la mention du second surprend plus: indique-t-elle un aspect musical implicitement pertinent pour la compréhension du phénomène de guérison? Dans

les ondulations ou vibrations propres à ce ton particulier. De là cette cure Musicale si étonnante. Le mouvement rendu aux nerfs par un certain mode y rappelle les esprits qui les avaient presque entièrement abandonnés.

²³ Le singulier choisi par Fontenelle, en revanche, paraît marquer l'adoption d'un vocabulaire musical plus précis que dans son récit (v. p. 197 et n. 16), ce que confirme l'emploi du synonyme «mode» dans la dernière phrase, non retenu par l'encyclopédiste précisément à cause du pluriel qu'il préfère.

²⁴ Inchoatif (être «*ébranlés*») – duratif (être «*agités*»).

²⁵ «*this tension [...] puts the nerves in unison to certain tones, and obliges them to shake, after being agitated by the undulations and vibrations of the air proper to those tones*». Noter que *after*, pour le «*dès que*» de Fontenelle, accentue encore, au contraire de l'*Encyclopédie*, la distinction des processus et l'idée consécutive que le frémissement (ici *shaking*) est un mode de mouvement du nerf lui-même.

²⁶ Elle évite aussi de laisser penser que les nerfs se mettent à produire un son! La notion de frémissement, à l'époque de l'*Encyclopédie*, évoque une expérience d'acoustique que la théorie de Rameau rendait célèbre. C'est à elle, par exemple, que Diderot se référait dans la note ajoutée à Shaftesbury que nous avons citée au chapitre précédent, p. 180.

l'édition française, de plus, étant donné le contexte théorique spécifique, cette référence aux accords fait encore penser à la théorie ramiste qui reliait la formation des accords au phénomène acoustique de la résonance. L'examen des articles visés montre une fois de plus les effets induits par une fabrique de l'*Encyclopédie* dispersée. L'article UNISSON, en *Musique*, est clairement adapté de la traduction de Chambers; par conséquent, le renvoi fonctionne assez bien: cet article évoque et explique l'effet des sons sur des cordes à l'unisson (la définition du terme, toutefois, précise bien qu'il désigne une relation entre deux corps sonores...)²⁷. L'article CONCORD de la *Cyclopædia* développait également la théorie de la vibration des sons et renvoyait précisément à UNISON en ces termes: «*See some of the remarkable phenomena of sounds accounted for from this theory, under the word UNISON*». Mais cette fois Rousseau n'a rien gardé du texte anglais; par ailleurs, ACCORD, en *Musique* ne contient aucune présentation de la genèse des accords selon Rameau: Rousseau part bien de «*l'harmonie naturelle produite par la résonance d'un corps sonore*» mais il présente en fait le tableau de «*tous les accords reçus dans l'harmonie*», qu'il commente d'un point de vue fonctionnel. Parmi les trois «*observations*» qu'il ajoute, cependant, la première concerne les effets expressifs des accords; toutefois, ici comme dans TON, ces effets sont reliés à des relations et non à des hauteurs²⁸. Au total, la dissociation que la fabrique de l'édition française introduit dans la pertinence de ces renvois appariés permet surtout d'apercevoir un écart général dans le traitement de la musique de la *Cyclopædia* à l'*Encyclopédie*: la notion même de musique, selon qu'elle est travaillée par Chambers – qui paraît servir de référence aux éditeurs au tout début de l'entreprise – ou qu'elle est retravaillée par Rousseau, paraît s'inscrire très différemment dans le champ des savoirs: l'Anglais met l'accent sur les phénomènes acoustiques alors que Rousseau donne une importance beaucoup plus grande à l'art effectif de la musique. Simple indication d'une question qui nous occupera dès le chapitre suivant.

d) «une dissonance qui est la douleur»

Un second paragraphe prolonge la théorie de Geoffroy. Chambers continuait cependant de suivre le texte académique, mais, on l'a déjà signalé, il a séparé, comme pour les mettre en évidence, les considérations sur les étranges réactions des malades

²⁷ «C'est une observation célèbre en musique que celle du frémissement et de la résonance d'une corde au son d'une autre qui sera montée à son unisson, ou même à son octave, ou à l'octave de sa quinte, etc. Voici comment nos philosophes expliquent ce phénomène. Le son d'une corde A met l'air en mouvement; si une autre corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet air, il agira sur elle [...] etc. (XVII:387a). Cf.: «It is a famed phenomenon in music, that an intense sound being raised, either with the voice, or a sonorous body, another sonorous body near it, whose tune is either unison, or octave to that sound, will sound its proper note unison, or octave to the given note. [...] This our philosophers account for thus:» (Cyclop., art. UNISON).

²⁸ «C'est une grande erreur de penser que le choix des divers renversements d'un même accord soit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expression; il n'y a pas un renversement qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse quinte et l'aigreur du triton; et cependant l'un de ces intervalles est renversé de l'autre [...]» (I:79a).

vis-à-vis de certaines couleurs. L'attaque de ce paragraphe, dans l'*Encyclopédie* aussi bien que dans sa source anglaise, prend même une nuance plus affirmative que sous la plume de Fontenelle²⁹:

«On peut ajouter, avec quelque probabilité et sur les mêmes principes, que l'aversion du malade pour certaines couleurs vient de ce que la tension de ses nerfs, même hors du paroxysme, étant toujours différente de ce qu'elle est dans l'état naturel, les vibrations que ces couleurs occasionnent aux fibres du cerveau sont contraires à leur disposition, et produisent une dissonance qui est la douleur.»³⁰

(§ 17; 906a)

On ne peut s'empêcher, d'abord, de rapprocher ce paragraphe des remarques que D'Alembert faisait dans son article ANTIPATHIE. Si l'on a pu imaginer qu'il avait appliqué lui-même la théorie de l'homme-instrument aux phénomènes d'aversion pour mieux la critiquer, on peut dire que ce passage, qu'il a dû lire dans le premier état de TARENTULE auquel il renvoie, a pu l'y inciter par une sorte de mouvement de généralisation. Mais la critique qu'il opposait alors à la prétendue explication des aversions («comment un degré de tension plus ou moins grand [...] produit-il dans deux hommes des sensations tout opposées?»), tout en pointant sur sa difficulté centrale, reste en deçà des apories de ce paragraphe.

Malgré le brillant des formules, le redoublement de l'analogie musicale dans le champ des perceptions colorées³¹ reste ici en effet très approximatif. À suivre le raisonnement, l'état pathologique provoque une tension nerveuse hors norme, qui désaccorde en quelque sorte le cerveau; l'expression «[vibrations] contraires à leur disposition», qui porte le nœud explicatif, indique que chaque fibre du cerveau a une

²⁹ Qui écrivait: «Peut-être est-il permis d'ajouter avec quelque vraisemblance et sur les mêmes principes à peu près...» (p. 18). Chambers: «It may be added, with some probability, and on the same principles...».

³⁰ Cette dernière formule, dans l'*Encyclopédie*, est encore ressermée par rapport aux versions de Fontenelle et de Chambers, qui parlent d'«une espèce de dissonance, qui est la douleur», «a kind of dissonance, which is pain» (l'édition de la *Cyclopaedia* de 1750 corrigera dans le sens inverse de l'*Encyclopédie*: «a kind of dissonance, the effect of which is pain»!).

³¹ Redoublement permis par le fait que la couleur (c'est-à-dire, pour reprendre des définitions de D'Alembert, aussi bien la «disposition et affection particulière de la lumière, c'est-à-dire des corpuscules qui la composent» que «l'ébranlement produit dans l'organe par tels ou tels corpuscules lumineux») est ici pensée en terme vibratoire. V. art. COULEUR de D'Alembert (*Physiq.*) (IV:327a-332b) qui expose «la vraie théorie des couleurs» d'après Newton. Partant de l'expérience de la division du rayon lumineux sur une surface réfringente, le philosophe note le rapprochement possible avec la physique des sons: «...Les autres particules étant séparées de la même manière, et agissant suivant leurs viesses respectives, produiront par les différentes vibrations qu'elles exciteront les différentes sensations des couleurs intermédiaires, ainsi que les particules de l'air excitent suivant leurs différentes vibrations respectives les différentes sensations des sons. Voyez VIBRATIONS» (328a). Dans VIBRATION «en physique» on lit d'ailleurs: «On suppose que les sensations se font par le moyen du mouvement de vibration des nerfs, qui part des objets extérieurs, et est continué jusqu'au cerveau. Voy. SENSATION, VISION, NERF, &c. M. Newton suppose que les différents rayons de lumière font des vibrations de différentes vitesses, qui excitent les sensations des différentes couleurs, à peu près de la même manière que les vibrations de l'air excitent les sensations de différents sons, à proportion de leur viesses. Voyez COULEUR, SON, &c.» (XVII:230b).

«*disposition*» comme chaque corde d'un clavecin correspond à une note déterminée (sol, si, ré...); dès lors, si l'instrument est désaccordé, un ensemble de notes prévu pour former un accord ne générera que cacophonie. Voilà apparemment comment un degré de tension plus grand permet un effet «*contraire*». Le mécanisme supposé ne joue plus sur ce qu'on pourrait appeler la loi de l'unisson, comme dans l'explication de la cure musicale. C'est que l'analogie instrumentale toujours sous-jacente implique plus, ici, que ce qu'elle mentionne: elle suppose en effet la médiation d'un *clavier*, qui assure la transmission d'une information constante (telle(s) vibration(s) correspondant à telle couleur) à un corps récepteur modifié. Médiation nécessaire, car il faut bien considérer que si une couleur se définissait par une vibration donnée mais que sa perception était liée à la vibration directement consécutive des fibres habituellement accordées à elle, dès que la tension de ces fibres se trouve modifiée, elles ne réagiraient tout simplement plus du tout à cette vibration-là! Cependant, à y bien regarder, cette condition informulée d'une médiation, qui s'accorde bien avec l'image également implicite du clavecin, sape la base même de ce qui permet l'analogie, à savoir la représentation du corps comme affecté directement par les phénomènes vibratoires qui l'entourent.

L'explication de l'aversion des couleurs qui frappe les victimes du tarentisme, que nous avons vu les encyclopédistes anglais et français s'employer à mettre en évidence, ne relève donc pas des «*mêmes principes*» sur lesquels ils prétendent l'appuyer. Pourquoi l'avoir maintenue alors, *sinon parce qu'elle vaut plus par le pari qu'elle manifeste que par un savoir qu'elle serait censée délivrer*. Du point de vue de Diderot, on notera encore qu'elle fait système avec la position épistémologiquement tout aussi périlleuse qui le fait adhérer au clavecin oculaire du Père Castel.

D'ailleurs, nous l'avons dit, la simple juxtaposition de deux théories dans l'article TARENTULE introduit une distance. Et c'est précisément ce qui fait la faiblesse de la théorie de Geoffroy, reposant sur de seuls effets physiques directs, que corrige la seconde théorie – présentée, celle-là, avec force détails.

e) «*un double effet*»

Le sous-chapitre sur la «*Théorie des effets de la morsure de la tarentule*, par le D. Mead» compte douze paragraphes, tous repris de la *Cyclopædia* dont ils terminent l'article. Les cinq premiers présentent de façon détaillée les mécanismes physiologiques de l'empoisonnement et de ses conséquences, reconstruction qui constitue de fait le noyau théorique de Mead³²; les quatre suivants insistent sur le «*double effet*» de la musique dans la guérison du tarentisme, à la fois sur l'âme et sur le corps: une notation qui fait directement écho aux considérations de Diderot dans l'article AME; les trois derniers apportent un ensemble important de précisions concernant les effets du son et

³² Les réflexions du médecin anglais Richard MEAD (1673-1754) sur la tarentule figurent dans ses essais intitulés *Mechanical Account of Poisons* (1702, 1747 «*corrected*», London, pp. 99-128). Ces premiers paragraphes sont aussi très proches d'une partie de l'article TARANTULA du *Dictionnaire universel de médecine* que Diderot, avec d'autres, avait traduit de James entre 1746 et 1748.

la force des vibrations de l'air, ultime développement visiblement destiné à étayer la théorie.

Ces premières remarques tendent déjà à désigner tout ce passage comme le centre de gravité de l'article TARENTULE dans sa version initiale, avec lequel le renvoi de Diderot paraît très cohérent³³.

Le principe explicatif de la théorie de Mead consiste à rattacher les différents effets curieux du tarentisme à une description physiologique des conséquences de l'empoisonnement. Le premier médium physique affecté est le sang, dont le venin modifie la consistance (formation, en particulier, de «*petits pelotons*» de globules: comme des coagulations partielles et sporadiques); la pression sur les vaisseaux en devient irrégulière, «*ce qui arrive particulièrement à ceux qui se distendent le plus aisément, tels que ceux du cerveau*» (§ 18, 906b)³⁴. C'est le passage par le «*fluide nerveux*» qui permet d'établir un lien avec des effets physiques qui paraissent provenir de déterminations psychologiques:

«En conséquence le fluide nerveux doit subir divers mouvements ondulatoires, dont quelques-uns seront semblables à ceux que différents objets, agissant sur les organes du corps ou sur les passions de l'âme, excitent naturellement. De là s'ensuivent nécessairement certains mouvements du corps qui sont les suites ordinaires de la tristesse, de la joie, du désespoir, et d'autres passions de l'âme. Voyez PASSIONS.»

(§ 19, 906b)

Le malade est animé artificiellement, comme une sorte de marionnette: il présente les symptômes physiques de certaines passions, mais ces effets remontent à des mouvements nerveux produits par le venin. Le corps est le lieu d'une sorte de processus d'imitation aléatoire, qui ne porte pas sur les apparences mais sur les mécanismes qui les produisent. Voilà les accès de mélancolie "expliqués".

Dans la *Cyclopædia*, la référence à l'article PASSIONS, *in a view to medicine* apportait un complément évident: il offrait en effet un certain nombre de détails sur les interactions des passions et du corps³⁵. Mais, comme les autres renvois de TARENTULE, son

³³ On peut ajouter encore quelques indices qui corroborent cette impression. La théorie de Mead, qui joue sur les fluides corporels, repose sur l'hypothèse d'un empoisonnement du malade par le venin de la tarentule. Or, l'article ARAIGNÉE, dans le volume I (572a-574b), contient, sous la plume de Louis-Jean-Marie Daubenton, une remise en cause du caractère venimeux de l'animal; mais Diderot est intervenu à la fin du texte du naturaliste pour introduire en ces termes un complément du médecin Urbain de Vandenesse: «Il paraît par ce qui suit que le Médecin traite le poison et la piqûre de l'araignée un peu plus sérieusement que le Naturaliste. Voici ce qu'il dit de ses effets et de sa cure» (574b). Le ton affirmatif de l'éditeur trouve un équivalent dans une retouche apportée au texte anglais tout au début de la présentation de Mead: «La malignité du venin de la tarentule consiste dans sa grande force et sa grande activité...»; Chambers, plus prudent, avait écrit: «The malignity of the poison of the Tarantula seems to consist...».

³⁴ Cette première étape fait l'objet d'une description détaillée dans laquelle interviennent une représentation globale du «*fluide artériel*» et une théorie physique de la pression des fluides.

³⁵ Voir en particulier ce passage: «The painful Passions, then, as well as bodily pain, impress the nervous fibres with a violent motion, which brings them alternately into forcible contractions, and dilatations, or strengthens and increases their muscular force, and action. [...] where the uneasiness annexed to the Passion

maintien n'a pas fait l'objet d'un contrôle éditorial. De fait, l'ensemble des entrées PASSION que présente l'*Encyclopédie* (XII:142a-152b) ne répond guère à l'appel. L'article de tête, de Jaucourt, classé tout à la fois en «*Philos. Logique, Morale*» ne fait que développer, à la suite de quelques réflexions morales, une typologie des différentes passions. Après une brève notice PASSION DE JESUS-CHRIST (*Critique sacrée*), étrangement insérée à cet endroit³⁶, on trouve deux articles anonymes de belles-lettres: PASSIONS dans l'Eloquence, puis en Poésie, qui ne correspondent pas au sujet³⁷. C'est l'article rangé sous «*Méd. Hyg. Pathol. Théor.*» qui paraîtrait le plus susceptible d'offrir quelque prolongement à la théorie de Mead. Cependant, même si ce texte anonyme affirme les effets possibles des passions sur la santé, il reste dans un cadre très général et n'en détaille pas les mécanismes: pas d'éclaircissements à trouver sur les «*mouvements ondulatoires*» excités par les passions sur les organes du corps, ni sur les mouvements du corps qui sont les «*suites ordinaires*» des passions. Un dernier article, de Peinture, présente en revanche une perspective qui donne une dimension nouvelle et inattendue à ce second aspect de la question. Jaucourt, par son sujet, est amené non seulement à mentionner les mouvements involontaires du corps provoqués par les passions, mais encore à les décrire; il adjoint cependant à cette présentation une critique partielle de l'involontaire en marquant combien certains mouvements passionnels peuvent être calculés, et donc liés à des facteurs culturels qu'il considère pouvoir masquer les mouvements premiers, «*naturels*» (v. surtout 151a). Il est intéressant de noter que par cette jonction involontaire la question médicale de l'articulation de l'âme et du corps se trouve orientée vers une problématique d'expression et de langage. Une fois de plus, la discordance du renvoi avec le contenu effectif des volumes français provient des aléas qui ont bouleversé leur élaboration entre les premières années de confection et la dernière période de réalisation. L'écart est révélateur, ici, de la multiplicité des traitements possibles de la question des passions.

Revenons à la présentation de la théorie de Mead. Un paragraphe complémentaire intègre la «*chaleur extraordinaire*» des Pouilles comme un facteur de renforcement des effets du poison sur les fluides corporels: elle séparera les «*esprits*» du sang, ce qui est censé accentuer leur «*volatilité*» et leur «*force*»: «*c'est pourquoi à la moindre occasion ils se porteront irrégulièrement à chaque partie*» (§ 20). C'est alors que tous les effets physiques du tarentisme s'éclairent, qui incluent même la production d'«*images*» dans

rapport à la

compréhension

is too violent, such a continual stimulus will gradually derive a too great proportion of blood to the stimulated organs, by which the vessels will be over-stretched and distended, their muscular force will be gradually impaired, and the equilibrium of the blood and juices will be interrupted. And hence, from a mere painful sensation, will arise a complicated train of bodily illnesses and pains, in consequence of the established laws of the union and communication of soul and body.»

³⁶ Jaucourt, d'après Beausobre, rapporte et critique la datation traditionnelle de l'événement.

³⁷ Le second fait toutefois une référence à la mécanique corporelle des passions, à propos d'une règle qui interdit d'introduire dans un même sujet deux passions opposées parce qu'elle s'annuleront réciproquement: «*C'est la nature de ces habitudes qui a imposé cette loi: le sang et les esprits ne peuvent pas se mouvoir avec modération et égalité comme dans un état de tranquillité, et en même temps être élevés et suspendus avec quelque violence occasionnée par l'admiration*» etc. (148b).

ébranlant par un contact immédiat les fibres contractiles des membranes du corps, et spécialement celles de l'oreille, qui étant contiguës au cerveau communiquent leurs trémoussements aux membranes et aux vaisseaux de ce viscère; il arrive que ces secousses et ces vibrations continuées détruisent entièrement la cohésion des parties du sang, et en empêchent la coagulation; tellement que le venin étant évacué par les sueurs, et la coagulation du sang étant empêchée par la contraction des fibres musculaires, le malade se trouve guéri.»

(§ 26, 907a)

Au total, cette explication est essentiellement physique et tout à fait cohérente avec l'hydraulique corporelle qui sert de modèle: l'empoisonnement est combattu directement, par évacuation, et indirectement, par un conditionnement physique qui permet de lutter contre le dérangement du sang que le venin avait initialement occasionné (formation des «*petits pelotons*», point de départ de tous les autres dysfonctionnements). À vrai dire, la musique n'est efficace qu'à travers de nombreuses médiations, de telle manière qu'ici, au contraire de ce que suggéraient les hypothèses de Geoffroy, le mode de représentation des mécanismes corporels directement impliqués dans la thérapeutique (sudation et agitation du sang) n'emprunte plus rien de sa cause première: dans cette seconde théorie, le corps est "démusicalisé".

Le «*double effet*» de la musique, mis en évidence en cours d'exposé (§ 23: «*[elle] agit également sur le corps et sur l'âme*»), n'est pourtant qu'une occasion assez indirecte dans le processus, et la médiation des passions se trouve comme perdue dans les enchaînements d'effets reconstitués. Elle est surtout, par le jeu de ces enchaînements, placée sur un même plan fonctionnel que les phénomènes corporels, de même que, dans la partie consacrée à l'explication des symptômes, les passions étaient mises en équivalence fonctionnelle avec des provocations toutes physiques.

On voit par là combien la théorie de Mead sur le tarentisme avait pu représenter une référence intéressante dans la perspective que Diderot profilait à l'article AME (sans qu'il eût besoin de prendre parti, d'ailleurs, sur son aspect mécaniste).

f) «*cette force de l'air*»

L'exposé ne s'arrête pourtant pas là. Il est complété de trois paragraphes détaillés qui reviennent sur le rôle déterminant de l'air dans l'efficace musicale⁴⁰. Dans ce qu'on peut reconstituer comme la cohérence de Chambers, ce dernier développement de son article TARANTULA en faisait le centre de gravité justifiant les renvois de ANTIPATHY et de MUSIC⁴¹. Ce qui frappe, dans l'exposé, c'est que les arguments et exemples donnés quittent totalement le domaine de la musicothérapie, et même abandonnent toute référence au corps humain – ce qui, il faut le souligner, représente une orientation plus

⁴⁰ Mead lui-même (*op. cit.*, pp. 119-120) insistait sur la force de l'air et sur l'importance de ses vibrations sur le cerveau. Il citait alors deux récits, l'un de Morhof, l'autre de Boyle, qu'on retrouve tels quels chez Chambers dans l'article MUSIC: le verre de vin brisé au son d'une voix; le malheureux gascon et son énurésie due aux *bag-pipes*.

⁴¹ V. chap. 4, p. 178 et note 24, et pp. 189-191.

propre à Chambers qu'à Mead (celui-ci, en effet, accumulait à la fin de son Essai une série de récits de guérison par la musique, essentiellement empruntée aux anciens⁴²). La référence à la musique est aussi indirecte: les effets de sons particuliers sont seuls en question.

Le premier argument, d'ailleurs, n'est qu'un rapprochement avec une loi de la mécanique qu'illustre par exemple le fonctionnement des leviers. Il intervient dans une perspective quantitative, dans laquelle l'effet de l'air pourrait paraître négligeable étant donné la légèreté de l'élément:

«Si quelqu'un doute de cette force de l'air, il n'a qu'à considérer qu'il est démontré dans le mécanisme [sic]⁴³ que le plus léger mouvement du plus petit corps peut surmonter la résistance du plus grand poids qui est en repos; et que le faible trémoussement de l'air que produit le son d'un tambour peut ébranler les plus grands édifices.»

(§ 27; 907a)

L'argument principal est cependant de l'ordre du qualitatif:

«Mais outre cela, on doit avoir beaucoup d'égard à la force déterminée et à la modulation particulière des trémoussements de l'air; car les corps capables de se contracter peuvent être mis en action par un certain degré de mouvement de l'air qui les environne, tandis qu'un plus grand degré de mouvement, différemment modifié, ne produira aucun effet semblable. Cela ne paraît pas seulement dans deux instruments à cordes, montés au même ton, mais encore dans l'adresse qu'ont certaines gens de trouver le ton particulier qui est propre à une bouteille de verre, et en réglant exactement leur voix sur ce ton, la poussant néanmoins avec force et longtemps, de faire d'abord trembler la bouteille, et ensuite de la casser, sans cependant la toucher; ce qui n'arriverait pas si la voix était trop haute ou trop basse. Voyez SON.»

(§ 28; 907a)

Que de tels exemples soient rapportés à propos de la guérison musicale du tarentisme indique d'une part une réduction du musical à l'acoustique et d'autre part une inscription du médical dans la mécanique. C'est bien ce que confirme le paragraphe suivant, conclusif chez Chambers et très probablement dans le premier état de l'article de l'*Encyclopédie*:

«Cela fait concevoir aisément pourquoi les différentes personnes infectées du venin de la tarentule demandent différents airs de musique pour leur guérison, d'autant que les nerfs et les membranes distractiles ont des tensions différentes, et par conséquent ne peuvent toutes être mises en action par les mêmes vibrations de l'air.»

(§ 29; 907a)

⁴² *Op. cit.*, pp. 121ss. Voici l'introduction de cette présentation: «Nor are we to wonder at this practice, as odd and irrational: for Music was anciently very much made use of to medicinal purposes; and may without doubt do very great service, even by a mechanical force, in many bad distempers; particularly in some disorders of the mind, which being always attended with irregular hurries of the spirits, may be quieted by exciting in them such motions, as accompany the contrary passions» (121-122).

⁴³ Traduction curieuse de: «in mechanics»!

Bien que nous n'ayons pas encore analysé la question des relations entre acoustique et musique dans l'*Encyclopédie*, précisons déjà que ces relations y apparaissent sous un jour plus complexe: le point de vue hérité de Chambers n'y représente qu'une position parmi d'autres⁴⁴.

La prise en compte des derniers paragraphes de l'article primitif doit en permettre une évaluation générale.

La théorie de Mead, moins métaphorique que celle de Geoffroy, fait l'objet d'une présentation développée dont le ton paraît indiquer une adhésion de l'encyclopédiste. Chambers avait fait précéder l'article d'une entrée *TARANTISMUS* qui, certes, laissait s'exprimer une attitude plus critique face à la question; mais il y indiquait à son tour une distance critique vis-à-vis de cette critique, par référence précisément à l'article *TARANTULA*⁴⁵ – qui lui paraissait donc apporter de quoi éclairer l'énigme du tarantisme. Dans l'*Encyclopédie*, on l'a dit (n. 6), l'entrée correspondante est supprimée malgré un renvoi. Cette suppression pourrait remonter au premier moment de la réunion du matériel et s'éclairer dans la stratégie qui nous paraît être celle de Diderot renvoyant à *TARENTULE* dans *AME*: il y aurait alors à la fois effacement d'une lecture critique possible du cas, et effacement d'une prise de position explicite en faveur d'une lecture médicale (v. comment la dernière phrase de *TARANTISMUS* introduisait *TARANTULA*). Car l'article *TARENTULE*, dans sa forme initiale, n'est que l'agencement de textes rapportés, non pris en charge par les éditeurs et laissant le lecteur libre de tirer ou non quelques conséquences sur les relations entre l'âme et le corps; le retranchement de *TARANTISME* préservait cette liberté.

Du point de vue de D'Alembert, qui se référait également à l'article dans cet état primitif (la forme non engagée du texte le lui permettait), les derniers paragraphes sur la puissance de l'air répondent bien à l'orientation physicaliste qu'il donne à la question des antipathies; on peut penser en revanche que sa critique de la théorie de l'homme-clavecin est comme un effet en retour de cette référence à *TARENTULE*: une façon de marquer clairement qu'il ne prend pas à son compte tout l'article!

On notera aussi que les nombreux renvois maintenus dans la traduction de Chambers, indépendamment des articles français qu'ils viseront, insistaient particulièrement sur la connexion du sujet avec la musique; ils donnent ainsi une indication du type d'intérêt que les éditeurs avaient marqué pour cet article – même si l'un et l'autre ne donnaient sans doute pas tout à fait le même sens à ces renvois!

Il faut revenir toutefois à la suppression de l'entrée *TARANTISME* pour indiquer qu'elle pourrait aussi être plus tardive puisqu'elle s'éclairerait également très bien dans

⁴⁴ Nous renvoyons aux pages concernées la discussion à ce propos: elle inclura l'examen du renvoi à *SON*, qui figurait déjà chez Chambers (v. chap. 6).

⁴⁵ «*TARANTISMUS* [...] Dr. Cornelio in the Philosophical Transactions represents this as an imaginary disease; and tells us, that the Tarantuli, or those who think themselves seized with it (excepting such as for particular ends seign themselves so) are most of them young wanton [dévergondées] girls, such as the Italian writers call *Donne di sale*, who falling, from some particular indisposition, into melancholy, madness, persuade themselves, according to vulgar prejudice, that they have been bitten by a Tarantula.

But the evidence on the other side the question, seems too strong to be thus overturned, as will appear from the following article.»

le cadre de la reprise de cette matière par Jaucourt: il l'aurait supprimée évidemment pour la prise de position de Chambers, mais surtout pour éviter un double emploi avec sa propre critique.

2. «simplifier toutes ces fables»

Il est temps d'en venir aux paragraphes clairement assumés par Jaucourt, qui en effet provoquent, au cours de la lecture de l'article TARENTULE, un brutal recul critique sur la matière jusque-là amplement développée.

Jaucourt procède en trois temps qui forment d'abord une progressive déconstruction du dossier: il s'attaque non seulement aux élaborations théoriques que le tarentisme a suscitées – le rôle médical de la musique est alors sa première cible –, mais encore à la relation même des faits sur lesquels elles s'échafaudent. Il recompose enfin le faisceau vraisemblable de facteurs qui a pu donner lieu à une telle floraison de «fables». Par rapport aux attitudes d'un Diderot ou d'un D'Alembert, il manifeste ainsi une compréhension très différente de ce qu'il conçoit être la tâche d'un encyclopédiste. Il vaut la peine de s'arrêter sur son intervention pour mesurer les contrastes dont l'*Encyclopédie* peut être le lieu. Mais aussi parce que ce texte confère à la musique une position nouvelle: il dénoue en quelque sorte les liens esquissés – rêvés... – par les éditeurs entre l'art des sons et la physiologie humaine, au profit d'une recomposition où la musique joue un rôle plus marginal, quelque chose comme un paramètre culturel.

a) «je ne trouve qu'un roman»

Les conjectures d'un Geoffroy offrent une cible de choix au rationalisme exigeant de Jaucourt: elles lui servent d'*«exemple»* pour illustrer comment démonter les ressorts de théories trop vite avancées en ces matières:

«Je n'ajouterai que quelques réflexions sur ce grand *article*. Il est assez singulier que ce soit dans la musique qu'on ait cru trouver le remède du tarentisme; mais les dépenses d'esprit qu'ont fait[es] quelques physiciens pour expliquer les effets de la musique dans cette maladie me semblent encore plus étranges: si vous en croyez M. Geoffroy, par exemple, la raison de la privation de mouvement et de connaissance vient de ce que le venin de la *tarentule* cause aux nerfs une tension plus grande que celle qui leur est naturelle. Il suppose ensuite, que cette tension, égale à celle de quelques cordes d'instrument met les nerfs à l'unisson d'un certain ton, et les oblige à frémir, dès qu'ils sont ébranlés par les ondulations propres à ce ton particulier; enfin il établit que le mouvement rendu aux nerfs par un certain mode y rappelle les esprits qui les avaient presque entièrement abandonnés, d'où il fait dériver cette cure musicale si surprenante. Pour moi je ne trouve qu'un roman dans toute cette explication.»

(§ 30, 907a-b)

Le jugement, qui ponctue cette reprise très fidèle du texte de l'*Histoire de l'Académie royale des sciences*, est sec et sans appel (mais il est préparé par les expressions de mise à distance énonciative, «Il suppose ensuite... il établit que... il fait dériver...», qui sont la marque différentielle de ce paragraphe par rapport au premier exposé qu'en offre

l'article primitif). Pour le lecteur de l'article entier, qui perçoit d'abord une répétition un peu superflue, ce jugement provoque un brusque effet de recul et de doute sur les exposés théoriques; dans le même mouvement, la première partie de l'article tend à être privée d'un statut énonciatif clair: si les théories complaisamment développées jusque-là relèvent du roman, pourquoi, en effet, l'*Encyclopédie* leur a-t-elle donné une place si importante? L'effet critique de l'intervention de Jaucourt déborde (malgré lui?) sur l'*Encyclopédie* elle-même...

En déclarant de façon directe que les relations construites par Geoffroy en guise d'explication relèvent du romanesque, Jaucourt annonce en fait le premier pas de son travail critique: il va mettre en évidence leur caractère fictif en dévoilant comment elles font supposer des faits connexes qui ne correspondent pas à la réalité – ou plus précisément que ne mentionne pas la relation consacrée qui leur sert de base (ainsi confronté à un récit de référence, le théorique apparaît être un «roman» au second degré!). Tous les aspects de l'élaboration théorique sont abordés: l'anatomique, le musical, et leur relation. (On notera encore que la façon même dont Jaucourt procède montre qu'il paraît avoir travaillé sur le seul texte de l'Académie, et qu'il ne tient pas compte de l'article auquel il accroche ses remarques.)

Par la prise en compte d'une considération d'ordre physiologique, il fait ressortir une première incohérence entre la logique du théorique et le référentiel qu'il se plaît à lui opposer:

«D'abord, elle [cette explication] suppose une tension extraordinaire de nerfs qui les met à l'unisson avec la corde d'un instrument. Si cela est, il faut que les membres du malade soient raides et dans la contraction, selon l'action égale ou inégale des muscles antagonistes: or l'on ne nous représente pas les malades dans un état de raideur pareille.»

(§ 31, début, 907b)

On retrouve ici la question du lien entre nerfs et mouvement musculaire; sans prendre parti sur les débats de l'époque, Jaucourt s'appuie sur le fait admis que «la cause du mouvement musculaire vient des nerfs»⁴⁶. Ce qui frappe, c'est qu'il ne tient aucun compte des réflexions rapportées à ce propos dans la présentation de la théorie de Mead, qui précisément se fondent sur cette relation causale pour expliquer certains phénomènes physiques qui affectent les malades (des sauts, des actions obscènes...). Certes, la théorie anglaise n'est pas celle qu'il discute ici, et parce qu'elle suppose, on l'a vu, un mécanisme physiologique plus complexe elle n'est pas passible de la même critique; cependant – et un lecteur attentif de l'article complet s'en souvient – elle cherche à rendre compte de faits qui sont clairement mentionnés dans ce développement et dont Jaucourt affirme pourtant qu'ils ne sont pas attestés. En se contentant ainsi de démonter le seul rapport de la théorie de Geoffroy aux faits qu'avait retenus l'*Histoire de l'Académie*, il se limite à une critique textuelle qui évite une discussion de fond.

Deuxième incohérence mise en évidence:

⁴⁶ Article MUSCULAIRE, en *Anatomie* (X:891b).

«D'ailleurs, si c'est par l'effet de l'unisson ou de l'accord qu'il y a entre le ton de l'instrument et les nerfs du malade qu'ils reprennent leurs mouvements, il semble qu'il s'agirait de monter l'instrument sur le ton qui le met en accords avec ces nerfs, et c'est néanmoins ce dont le musicien ne se met pas en peine.»

(§ 31, suite)

Par cette remarque, on voit encore plus nettement qu'il ne tient aucun compte des retouches opérées sur le texte académique par Chambers, suivi par le traducteur de la première partie de l'article. Dans la version que Jaucourt reproduit, il peut en effet comprendre ce «*certain ton*» par rapport auquel les nerfs sont à l'unisson comme celui de l'instrument plutôt que celui du morceau musical interprété, et lui donner un sens lié à l'accordage plutôt qu'à l'harmonie — ce que la version encyclopédique, par le pluriel de «*tons*», ne permet pas. Mais plus encore, il fait comme si le récit qui précède la théorie, où l'on voit l'instrumentiste essayer différents airs, n'était pas disponible au lecteur: il est vrai que la version encyclopédique, on l'a vu, efface l'indication qui pouvait démentir son affirmation (à savoir que le musicien cherche l'air «*dont les tons et la modulation conviennent au malade*»). De tels procédés critiques peuvent sembler quelque peu cavaliers, mais ils s'expliquent sans doute d'abord par le fait que Jaucourt, nous allons le constater, n'entend pas perdre trop de temps sur des questions qui lui paraissent proprement secondaires.

Toutefois, il n'en reste pas là. Sa troisième remarque est d'un type différent. Elle pointe plus sur une invraisemblance intrinsèque que sur des incohérences référentielles:

«Il paraît bien étrange que tant de nerfs de différente grosseur et longueur puissent sans dessein se trouver tendus de manière à former des accords; ou ce qui serait encore plus singulier, et même en quelque sorte impossible, à être à l'unisson avec le ton de l'instrument dont on joue.»

(§ 31, suite)

Voilà le nœud de la critique de Jaucourt: il démonte l'analogie fondatrice qui fait du corps humain un instrument à cordes en exhibant le "prix" excessif. Il adopte la logique de l'image (l'homme-clavecin, disons), la précise (notant la grande diversité des nerfs-cordes qui le composent, selon le double paramètre, acoustiquement pertinent, de leur longueur et de leur grosseur), la prolonge (la variation de leur tension correspond à une manière d'accordage) et montre dès lors que la condition à remplir pour qu'elle fonctionne, c'est-à-dire pour qu'une relation de résonance s'établisse entre l'instrument réel et le corps instrumentalisé, réclamerait sur cet ensemble de cordes tant d'opérations différentes et calculées qu'elle échappe à toute probabilité, qu'elle est impensable indépendamment d'un «*dessein*». C'est l'image implicitement suggérée de l'accordeur qui fait éclater l'apparente valeur explicative de l'analogie et en révèle la fallacieuse élégance. L'explication de Geoffroy n'est donc pas seulement un roman dans la mesure où elle prend certaines libertés avec les faits, mais elle apparaît encore comme un mauvais roman, dont la cohérence interne est suspecte!

Après avoir réintroduit la complexité du corps humain dans le jeu même de l'analogie, Jaucourt achève sa critique en revenant à une remarque physiologique, qui met en lumière une seconde incohérence interne:

«Enfin, si les esprits ont presque entièrement abandonné ces nerfs, comme le suppose encore M. Geoffroy, je ne conçois pas comment il peut en même temps supposer que ces nerfs soient tendus au-delà du naturel, puisque suivant l'opinion la plus généralement reçue, ce sont les esprits qui par leur influence tendent les nerfs.»

(§ 31, fin)

Les quatre remarques critiques du chevalier forment une sorte de première leçon, en ce qu'elles illustrent les aspects possibles d'un examen impartial d'une théorie et de son articulation aux faits dont elle est censée rendre compte; on trouve d'ailleurs comme une invitation au lecteur à appliquer cette leçon sur les conjectures de Mead. Mais Jaucourt propose une leçon de critique beaucoup plus radicale, qui porte cette fois sur l'observation elle-même:

«Je pourrais opposer à l'hypothèse de M. Méad de semblables difficultés, mais j'en ai une bien plus grande qui m'arrête, c'est la vérité des faits dont je voudrais m'assurer auparavant que d'en lire l'explication. MM. Geoffroy, Méad, Grube, Schuchzer et autres n'ont parlé de la *tarentule* que sur le témoignage de Baglivi qui n'exerçait pas la médecine à Tarente [47]; par conséquent l'autorité de ce médecin n'est pas d'un grand poids, et ses récits sont fort suspects, pour ne rien dire de plus. D'abord une araignée qui par une petite piqure semblable à celle d'une fourmi cause la mort malgré tous les remèdes excepté celui de la musique est une chose incroyable. Une araignée commune en plusieurs endroits de l'Italie, et qui n'est dangereuse que dans la Pouille, seulement dans les plaines de ce pays, et seulement dans la canicule, saison de son accouplement, où pour lors elle se jette sur tout ce qu'elle rencontre; une telle araignée, dis-je, est un insecte unique dans le monde! on raconte qu'elle transmet son venin par ses cornes, qui sont dans un mouvement continu, nouvelle singularité! on ajoute pour compléter le roman que les personnes qui sont mordues de cette araignée, éprouvent une aversion pour les couleurs noire et bleue, et une affection pour les couleurs blanche, rouge et verte. Il me prend fantaisie de simplifier toutes ces fables, comme on fait en Mythologie; et voici ce que je pense.»

(§ 32, 907b)

Les «romans» théoriques (§ 30) se sont donc échafaudés sur... un «roman» de faits fabuleux. La démarche critique, ici, se résume en fait à un procédé d'accumulation, qui démontre surtout le rationalisme affirmé de Jaucourt, pour qui toute singularité est suspecte. Mais le procédé même, après la première partie de l'article, marque un

⁴⁷ Cette affirmation mettant en doute les observations de Baglivi est tendancieuse: certes, le médecin n'exerça pas à Tarente, mais il se forma dans la pratique à Lecce, avant d'étudier à Naples et de faire carrière dans différentes villes du nord puis à Rome (v. DSB, article de M. D. GRUBE). Les références allemandes signalées par Jaucourt sont assez obscures: nous n'avons reconstitué que la première, qui désigne un *De icu tarantula & vi musices in ejus curatione* d'un certain Hermann GRUBE, médecin (1637-1698) (v. *Allgemeines Gelehrten Lexicon*, éd. Christian Gottlieb JÖCHER, Leipzig, 1750/1).

rapport radicalement sceptique vis-à-vis des "faits" troublants du tarentisme. Pour un lecteur parti des entrées AME ou ANTIPATHIE, ce passage inscrit soudain les éditeurs même de l'*Encyclopédie* parmi la série des auteurs qui se sont laissés capter par l'étrangeté d'une belle histoire... Il est aussi piquant de retrouver, *in fine*, le patronage implicite de Fontenelle pour annoncer un travail de réduction portant sur une fable dont le secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences a précisément été l'un des transmetteurs!

b) «voici ce que je pense»

L'apport positif de Jaucourt à la question se résume au dernier paragraphe de l'article, introduit avec légèreté comme le résultat d'une «fantaisie». Un critique moderne a cru reconnaître cependant dans ces quelques lignes «une intuition extraordinaire» par laquelle Jaucourt «introduit pour la première fois dans l'interprétation du tarentisme la double orientation mythique et culturelle sans laquelle il était impossible d'appréhender le sujet dans toute sa dimension»⁴⁸.

Voyons plutôt. Jaucourt s'intéresse en fait aux acteurs du phénomène, dont il brosse le portrait dans un mélange de traits relevant tout à la fois d'une médecine des humeurs, d'une caractérologie stéréotypée des peuples et d'une sociologie simplifiée⁴⁹:

«La plupart des hommes ont pour les araignées une aversion naturelle; celles de la Pouille peuvent mériter cette aversion, et être réellement venimeuses. Les habitants du pays les craignent beaucoup; ils sont secs, sanguins, voluptueux, ivrognes, impatients, faciles à émouvoir, d'une imagination vive, et ont les nerfs d'une grande irritabilité: le délire les saisit au moindre mal, et dans ce délire, il est bien naturel qu'ils s'imaginent avoir été piqués de la tarentule.»

(§ 33, début: 907b-908a)

Le premier pas consiste ainsi à reconduire le rôle de la tarentule dans la maladie à un processus imaginaire. Les facteurs invoqués pour l'expliquer combinent le phénomène général, admis comme «naturel» et donc ne réclamant pas d'autre explication, de

⁴⁸ J. MARX, 1975: 163.

⁴⁹ Jaucourt suit là encore Baglivi: «*Tarantula nascitur in Apulia, Regione supra coeteras Italiae adustissima, et quoniam climatibus temperiem, hominum temperies sequitur, illi pariter calidissimi sunt temperamentis, impatientes, acutis, et inflammatoriis morbis potissimum obnoxii, unde merito colligi potest ingens illa succorum volatilizatio, in Apulorum sanguine observabilis [...] quod Popularibus illis hypochondriacam, tetram et melancholicam affectionem adeo facile proignit. [...] Nimiam activitatem in sanguine Apulorum, et climate Apulo ulterius confirmant, iam ingens numerus Melancholicorum, et Maniacorum iis in locis frequenter, quàm alibi per Italiam*» (op. cit., chap. XII, pp. 574-575). À rapprocher des notations issues de la même source dans le *Dictionnaire universel de médecine* de JAMES (v. n. 32): «Pour jeter quelque lumière sur la nature étonnante de ce poison, il faut d'abord observer que la Pouille est la contrée la plus chaude de toute l'Italie [...] en conséquence de quoi leur tempérament est sec et aduste, comme on le reconnaît en ce qu'ils sont presque tous maigres, passionnés, impatients, actifs, d'un esprit vif, fort sujets aux maladies inflammatoires, à la phrénésie, la mélancolie et autres semblables; ce qui fait qu'il y a aussi beaucoup plus de fous dans cette province que par tout le reste de l'Italie [...]» (op. cit., col. 138).

l'aversion pour les araignées, l'existence admise comme possible d'araignées venimeuses dans la région concernée, et une propension typique de ses habitants à un «*délire*» amplificateur; c'est dans cet ordre du délire qu'il apparaît «*bien naturel*» (encore une fois) que l'intervention néfaste de la tarentule soit alléguée derrière le «*moindre mal*». On voit que Jaucourt ne se soucie pas du tout de possibles causes physiques des images du cerveau (cf. Mead): il fait du fonctionnement de l'imaginaire une cause et non un effet⁵⁰.

L'échec des remèdes de la médecine ordinaire d'une part, le rôle bénéfique de la musique de l'autre s'expliquent alors aisément dans ce faisceau de considérations:

«Les cordiaux et les sudorifiques leur sont nuisibles, et empirent leur état; on met donc en usage le repos, la fraîcheur, les boissons, ainsi que la musique qui calme leurs sens, et qu'ils aiment avec passion: voilà comme elle guérit la prétendue morsure si dangereuse de la tarentule.»

(§ 33, suite)

Médicalement, Jaucourt réduit la question à un simple tableau sémantique d'opposés: à des tempéraments qui s'enflamment facilement, il ne faut pas prescrire des cordiaux, qui échauffent, mais de la fraîcheur; pour des tempéraments secs, les sudorifiques ne font qu'accentuer le mal, il s'agit au contraire de proposer des boissons. L'intervention rassérénante de la musique, elle, trouve plutôt son efficace sur le plan des énergies passionnelles: l'intensité de l'amour des Tarentins pour elle explique seule qu'elle parvienne à capter leurs sens égarés dans le délire et les fantasmes de l'imagination, dont elle compense en quelque sorte la force par la puissance de son impact. Il faut remarquer que cette explication, très elliptique, paraît articuler effets physiques («*calmer les sens*») et conditionnements psychiques («*aimer avec passion*») dans une logique somme toute assez proche du mécanisme suggéré dans l'article AME autour de l'anecdote du musicien guéri; mais elle se situe sur un niveau très différent – qui n'est plus celui de l'âme d'exception – où jouent des déterminations culturelles de masse.

Jaucourt peut alors conclure:

«Cette explication n'est pas merveilleuse, mais elle est fondée sur le bon sens, la vraisemblance, et la connaissance du caractère des habitants de la Pouille. (D.J)»

(§ 33, fin; 908a)

En un paragraphe, le déplacement est considérable. Même si l'explication proposée reste schématique, elle ouvre, en effet, des perspectives de réflexion qui projettent la question du tarentisme sur un plan tout autre que celui où les premières parties de l'article l'inscrivaient. Elle abandonne toute spéculation sur les fonctionnements physiologiques ainsi que les conjectures sur leurs incidences psychologiques au profit d'une représentation de l'homme en société pris dans des déterminations locales

⁵⁰ La notation sur l'«*irritabilité*» des nerfs paraît plus une référence d'ordre général qu'une indication d'une possible cause physique par référence à Haller (qui n'est pas l'inventeur de la notion).

collectives. La médecine, quant à elle, est ramenée à une médication raisonnée. D'ailleurs le ton adopté dans l'ensemble de ces paragraphes, celui de la raison triomphante, sonne très différemment de celui qu'avaient retenu les éditeurs en se référant à la question.

3. «les principes qui mènent au vrai»

«Je ne suis pas si convaincu de notre ignorance par les choses qui sont, et dont la raison nous est inconnue, que par celles qui ne sont point, et dont nous trouvons la raison»

FONTENELLE

L'étude détaillée de ce premier dossier a révélé, par rapport au tarentisme et à ce qui gravite autour du sujet, autant de positions différentes qu'il y a d'intervenants. Rousseau ne s'en soucie guère, qui le réduit à un phénomène purement physique; Jaucourt lui accorde en revanche assez d'importance pour en proposer une réévaluation critique; Diderot s'en sert comme moyen pour propulser la pensée dans une perspective plutôt subversive; D'Alembert l'évoque comme référence en différenciant le plan des observations de celui de leur prétendue portée théorique. Les divergences rencontrées ne sont toutefois pas si grandes qu'elles excluent les parentés. Nous allons pour conclure parcourir le jeu des écarts et des proximités qui organise l'ensemble textuel réuni.

Nous avons indiqué au début du chapitre précédent que les encyclopédistes n'adoptaient pas les mêmes stratégies devant une matière où les faits paraissent comme figés dans quelques récits d'observation toujours repris et servant de tremplin à des théories. On l'a vérifié. Cependant, du point de vue de la méthode critique, une première parenté se laisse apercevoir. Certes, Jaucourt est le plus radical, et il passe au crible de la raison tous les niveaux constitutifs de cette matière. Mais si son application de la démarche critique est très démonstrative, au contraire de celle plus allusive de D'Alembert à propos des antipathies, les tenants et aboutissants de cette démarche sont bien les mêmes chez l'un comme chez l'autre: elle débusque les *absurdités* et dénonce les *fables*. Rousseau, qui ne prend pas parti sur le même plan puisqu'il remet en question la *pertinence* de cette matière pour son propos et laisse sans doute aux physiciens le soin de faire le tri, marque cependant, on l'a vu, la frontière entre le vérifiable et ce qui ne l'est pas. Diderot serait-il seul naïf? Il va de soi que non! Il suffit de rappeler son célèbre article *AGNUS SCYTHICUS* (*Hist. nat. bot.*) où, à propos d'une matière analogue, il énonce de façon détaillée les règles d'une critique des témoignages jusqu'à remettre en cause le principe d'autorité; les paragraphes de Jaucourt sur le tarentisme pourraient très bien servir d'illustration à ce programme⁵¹.

⁵¹ On citera entre autres: «Il faut considérer les témoignages en eux-mêmes, puis les comparer entre eux : les considérer en eux-mêmes pour voir s'ils n'impliquent aucune contradiction, et s'ils sont de gens éclairés et instruits : les comparer entre eux pour découvrir s'ils ne sont point calqués les uns sur les autres [...] Il faut considérer si les témoins sont oculaires ou non...» (I:180a).

Il n'empêche que, dans ce cas particulier, la séduction du sujet semble l'avoir emporté sur le recul critique.

Pour comprendre ces différences d'attitude à l'égard du tarentisme, il vaut mieux prendre en compte les résonances propres à la matière. Des parentés plus subtiles apparaîtront aussi. Il faut remonter d'abord à l'arrière-plan idéologique sur lequel s'enlèvent non seulement cette question, et partant celle des pouvoirs de la musique sur le corps et sur les passions, mais encore la foule des "observations" héritées de l'ancienne théorie des sympathies et des antipathies⁵². L'article AME DES BÊTES (*Métaph.*), qui fait directement suite à l'addition de Diderot (I:343b-353b), nous en fournit l'occasion. L'abbé Yvon, qui en est l'auteur, s'applique à réfuter la thèse cartésienne que les animaux n'ont pas d'âme; le danger de ce «système des automates» est clair: «si Dieu peut faire une machine qui par la seule disposition de ses ressorts exécute toutes les actions surprenantes que l'on admire dans un chien ou dans un singe, il peut former d'autres machines qui imiteront parfaitement toutes les actions des hommes» (345b-346a). Avant d'opposer ses arguments aux tenants du «fameux système», l'abbé en donne un exposé pour lequel il promet «de représenter en raccourci toutes les raisons directes qui peuvent [l'] établir» (344a): pour les partisans de l'animal-machine, il s'agit avant tout de prouver que «le corps animal a déjà en lui-même, indépendamment de l'âme, le principe de sa vie et de son mouvement», et «c'est de quoi, poursuit Yvon, l'expérience nous fournit des preuves incontestables» (*ibid.*). Or, des quatre ensembles de «preuves» qu'il résume trois font directement écho aux faits rencontrés dans notre dossier. Parmi les actions machinales de l'homme, qui offrent un premier faisceau d'observations, apparaissent des exemples musicaux qui ne vont pas sans rappeler la «longue et continuelle habitude» du musicien guéri⁵³; «les goûts et les antipathies» forment un autre ensemble de preuves⁵⁴; enfin, l'interdépendance des passions et du corps apporte un dernier argument important, où l'on retrouve les ressorts de bon nombre de raisonnements construits à propos du tarentisme⁵⁵; il n'est pas jusqu'aux comparaisons dont se servent les cartésiens, parmi

⁵² Dans laquelle le tarentisme trouvait d'ailleurs une bonne place. V. p. ex., dans *Magnes sive de Arte Magnetica* (Rome, 1641) d'Athanasius KIRCHER, son chapitre «De tarantismo sive Tarantula Apulo Phalangio eiusque magnetismo ac miracum musica sympathia» (III, 8, 2) (v. J. MARX, 1975:157).

⁵³ «...De ce nombre sont les habitudes corporelles, qui viennent de la répétition fréquente de certaines actions à la présence de certains objets; ou de l'union des traces que diverses sensations ont laissées dans le cerveau; ou de la liaison d'une longue suite de mouvements, qu'on aura répétée souvent dans le même ordre, soit fortuitement, soit à dessein. À cela se rapportent toutes les dispositions acquises par l'art. Un musicien, un joueur de luth, un danseur, exécutent les mouvements les plus variés et les plus ordonnés tout ensemble d'une manière très exacte sans faire la moindre attention à chacun de ces mouvements en particulier: il n'intervient qu'un seul acte de la volonté, par où il se détermine à chanter ou jouer un tel air, et donne le premier branle aux esprits animaux; tout le reste suit régulièrement, sans qu'il y pense» (344a).

⁵⁴ «Les goûts et les antipathies naturelles pour certains objets, qui dans les enfants précèdent le discernement et la connaissance, et qui quelquefois dans les personnes formées surmontent tous les efforts de la raison, ont leur fondement dans le mécanisme, et sont autant de preuves de l'influence des objets sur les mouvements du corps humain» (344b).

⁵⁵ «On sait combien les passions dépendent du degré de mouvement du sang et des impressions réciproques que produisent les esprits animaux sur le cœur et sur le cerveau, dont l'union par l'entremise des nerfs est

lesquelles celle de la machine animale avec un orgue hydraulique, qui ne rappellent l'une des rêveries théoriques de notre dossier (v. 344b). Ainsi, toutes les pièces que nous avons réunies par le jeu des renvois encyclopédiques autour de TARENTULE apparaissent chargées d'une valeur matérialiste potentielle⁵⁶. C'est là certainement la raison première des attitudes différenciées que les encyclopédistes adoptent à leur propos: on l'a indiqué en son lieu pour Diderot (qui disperse les éléments de réflexion), D'Alembert (qui se place en retrait) et Rousseau (qui annule ce potentiel en réaffirmant l'opposition du physique et du moral). Jaucourt, lui, parce qu'il déplace la question dans le champ du collectif, n'a pas à se positionner de ce point de vue.

D'autres résonances du tarentisme sont perceptibles si l'on considère les références convoquées pour penser la question. Sur ce plan, il est encore possible de mesurer les rapports respectifs entre nos encyclopédistes. Jaucourt, ici, se rapproche de Diderot. Derrière les phénomènes prétendus du tarentisme, il croit débusquer entre autres le jeu du délire et l'exercice d'une sensibilité particulière au musical. On l'a noté, ce réseau référentiel est voisin d'un de ceux qui parcourent les textes de Diderot reliés à la question: même point de vue médical, même rôle des affections nerveuses. Il y a là un intérêt commun pour l'homme considéré dans des situations limites. Mais ils sont plus proches encore par leur façon d'exploiter *plusieurs* réseaux référentiels. En effet, même si sa méthode est assertive et non hypothétique, Jaucourt, au moment de dépasser la déconstruction critique, partage avec Diderot le souci de construire (pour ne pas dire "bricoler") un cadre explicatif par regroupement de nombreux paramètres relevant de registres divers. Sur ce plan et par comparaison, D'Alembert comme Rousseau paraissent plus spécialisés, l'un dans la physique et l'autre dans la musique, et semblent plus soucieux de marquer des limites dans les rapprochements que de multiplier des connexions.

Cette dernière remarque laisse entrevoir à quel point chaque collaborateur pouvait interpréter à sa façon la systématique encyclopédique dans laquelle il inscrivait ses interventions. Les quelques observations réunies dans ce premier dossier font déjà apparaître différentes définitions implicites de l'*Encyclopédie*, allant d'une machine à dénoncer les faux systèmes et autres supercheries (Jaucourt) jusqu'à un instrument privilégié pour suggérer des analogies (Diderot), en passant par un observatoire épistémologique de l'état d'unification des savoirs (D'Alembert), ou simplement un dictionnaire qui, par une redéfinition claire des termes, permet de repérer des mouvements de pensée indus (Rousseau). Cet éclatement n'est que le témoignage de la situation problématique dans laquelle l'*Encyclopédie* se trouve étant donné le rôle qu'elle s'assigne par rapport à l'histoire des connaissances. On l'a dit, elle dépasse, dans son projet d'ensemble, l'étape élémentaire définie pour l'Académie des sciences

si étroite. [...] [Descartes et Malebranche expliquent] comment, sans le secours d'aucune pensée, par la correspondance et la sympathie merveilleuse des nerfs et des muscles, chacune de ces passions, considérée comme une émotion toute corporelle, répand sur le visage un certain air qui lui est propre, est accompagnée du geste et du maintien naturel qui la caractérise, et produit dans tout le corps des mouvements convenables à ses besoins et proportionnés aux objets» (344b).

⁵⁶ Ce qui suggère l'hypothèse, soumise aux historiens de la philosophie, que la pensée matérialiste des Lumières aurait exploité à sa manière les débris de la pensée magique renaissante!

par son secrétaire perpétuel au début du siècle; mais par conséquent elle est exactement prise dans le chiasme piégé que le même Fontenelle avait ciselé dans un écrit personnel pour donner à apercevoir les risques de la connaissance: «*Je ne suis pas si convaincu de notre ignorance par les choses qui sont, et dont la raison nous est inconnue, que par celles qui ne sont point, et dont nous trouvons la raison*»; «*cela veut dire, poursuivait-il en explicitant le problème, que non seulement nous n'avons pas les principes qui mènent au vrai, mais que nous en avons d'autres qui s'accommodent très bien avec le faux*»⁵⁷. C'est bien à ce niveau des «*principes*» qui motivent et dirigent les connaissances que se jouent les différentes définitions de l'*Encyclopédie* que nous avons repérées. Si la masse des connaissances qu'elle entend parcourir est un labyrinthe, c'est aussi parce que les règles par lesquelles il serait possible de le débrouiller ne présentent aucune certitude.

L'*Encyclopédie*, dans ce qu'il faut bien appeler sa *polyphonie*, propose ainsi, d'une façon qui n'est que partiellement concertée, au moins quatre positions différenciées vis-à-vis de la question du tarentisme. Et partant – ce qui a motivé ici notre intérêt pour ce dossier –, quatre façons particulières d'envisager le rôle du musical dans sa guérison. Diderot y voit un médium privilégié où s'échangent, s'interpénètrent, voire s'indifférencient les mouvements du corps et les émotions de l'âme. D'Alembert favorise un point de vue physico-acoustique sur le phénomène. Jaucourt réduit la musique à un simple adjuvant dans un processus essentiellement imaginaire. Rousseau enfin, qui construit sa propre pensée du musical à *partir de* et *contre* la position physicaliste qu'il trouvait dans les textes de Chambers, dissocie musique et tarentisme: on aperçoit là l'exigence d'une réflexion sur la musique qui tienne compte de l'*art* musical lui-même et se débarrasse des prestiges d'une pensée qui se référait à la musique sans la questionner.

⁵⁷ *Histoire des oracles*, I, IV (in *Œuvres complètes*, II, Fayard, 1992, p. 162).

CHAPITRE 6

« LE SON MODIFIÉ »

ANALYSE DE L'ARTICLE SON

La question du son – matériau qu'élabore l'art musical – offre un point de départ évident pour lancer la série d'investigations expressément centrée sur l'articulation entre musique et physique dans l'*Encyclopédie*. D'autant plus que l'article SON s'y présente selon un dispositif très significatif pour notre propos: une première entrée, rangée sous «(Phys.)», est en effet immédiatement suivie d'une entrée SON, en *Musique*¹. Ce doublet suggère quelques questions qui invitent à l'analyse: jusqu'à quel point le second texte se distingue-t-il d'une démarche proprement acoustique? Peut-on y reconnaître une tentative de penser le rôle de la matière dans la musique? Confère-t-il à la musique un statut de savoir doué d'une autonomie par rapport aux connaissances fondamentales de la physique du son?

Il s'agit d'abord de comprendre l'articulation entre les deux articles. Evidemment, la "fabrique de l'*Encyclopédie*" complique le problème – et, pourrait-on penser, le parasite – dans la mesure où les deux volets ont été traités de façon autonome et où leur rapprochement semble avoir été opéré sans contrôle particulier. Nous commencerons par évoquer cet aspect.

La conception d'un article double remonte en fait à la *Cyclopædia* de Chambers dont l'entrée SOUND, développée sur deux colonnes et demie, est augmentée d'une entrée SOUND, in music, qui occupe à son tour près de deux colonnes. Le lien entre ces deux parties était assuré d'une part, dans le premier texte, par une allusion explicite au traitement musical du son; par le fait d'autre part que, rédigé par le même auteur, le second se présentait comme un complément du premier.

Étant donnée la division du travail qui a présidé à la confection de l'*Encyclopédie*, les traductions de ces deux textes ont très vraisemblablement été distribuées à des rédacteurs différents. De fait, l'article de *Physique* est la reprise de l'entrée correspondante de Chambers, avec quelques retouches, suppressions de paragraphes, et un complément signé D'Alembert². L'article de *Musique*, qui porte la marque de Rousseau, ne présente en revanche aucune parenté textuelle avec l'article anglais. Comme il n'y a aucune raison d'imaginer que, dans le cas présent, Rousseau n'ait pas disposé au départ de la traduction de cet article, on peut considérer qu'il a choisi de

¹ XV: 343b-345a; 345a-347a.

² Sur les variantes par rapport à Chambers, v. n. 6. La façon dont ce premier article se présente dans l'*Encyclopédie* prête à confusion: la signature de D'Alembert figure à la fin du paragraphe 21 (344b) et paraît valoir pour tout ce qui la précède; les deux paragraphes suivants ne sont pas signés. Seule la confrontation avec la *Cyclopædia* révèle l'exacte portée de la signature intercalée, qui se limite en fait aux §§ 18-21. Signalons encore que SCHWAB (Inv.) n'a pas repéré l'entrée SON, en *Musique*, de sorte qu'il décrit l'article SON (Phys.) comme une simple addition d'un texte de D'Alembert et d'un texte de Rousseau.

retravailler à neuf la question du «son, en musique»³. Ce faisant, l'équilibre des deux volets réunis dans le volume XV s'est trouvé notablement modifié par rapport au doublet primitif.

Nous partirons des entrées liées de la *Cyclopædia*, qui laissent apercevoir une détermination simple de la relation entre acoustique et musique. Les deux articles de Chambers nous serviront de révélateurs pour mesurer, par contraste, comment cette relation s'est complexifiée entre les deux articles français (section 1). La contribution personnelle de Rousseau retiendra ensuite toute notre attention puisque c'est elle qui creuse l'écart de l'acoustique à la musique (sections 2 à 4).

1. «the art of applying sounds»

L'article de tête *SOUND* (sans spécification) de Chambers a pour objet le son en général, phénomène physique à décrire et à comprendre. Il est conçu en deux parties. L'encyclopédiste anglais s'attache d'abord à reconstituer la chaîne causale, rapidement retracée dès le début (§ 2), qui donne à comprendre la nature vibratoire des phénomènes sonores; il en détaille ensuite les étapes: l'origine du son dans la mise en branle des «corps sonores», par choc ou frottement (§ 3), la généralisation de ce mouvement dans lesdits corps (§§ 4-10⁴), enfin la transmission de ces vibrations par l'air (§§ 11-13). L'absence de tout développement à propos du dernier maillon de la chaîne évoqué au paragraphe 2, la communication des vibrations sonores à l'organe de l'ouïe, est significative d'un découpage implicite de la matière traitée. Dans une seconde partie de l'article, Chambers examine divers aspects du phénomène: les variations du son en fonction des moyens de production (§ 14); sa vitesse (§ 15); le rôle du milieu de transmission (air ou eau, §§ 16-17). Rapportant les mesures de la vitesse du son, qui diffèrent selon les auteurs, il résume l'explication de ces différences selon Derham (§ 18), un physicien anglais dont il expose enfin une dizaine de questions («queries») sur les lois du son, ses expériences et ses réponses⁵ (suite de courts §§, 19-28). Quelques renvois complètent l'article pour les phénomènes de réflexion et de réfraction du son⁶.

³ On verra d'ailleurs des indices qui font penser qu'il a travaillé en réaction à l'article de Chambers. Rousseau disposait de plus d'une autre source: le premier des *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (1748) de Diderot, intitulé «Principes généraux d'acoustique» [dorénavant: *PGA*]. À la fin de la première partie de l'article SON, il signale d'ailleurs qu'«il faut recourir aux principes d'acoustique de M. Diderot, si l'on veut approfondir cette matière» (§20, fin; XV:346b). La typographie, qui lie cette proposition directement à un développement sur le timbre, pourrait faire croire que la référence ne vaut que pour cette seule question; mais on ne trouve rien dans le *Mémoire* de Diderot sur la question du timbre. En revanche, Rousseau s'appuie sur ce texte dans de nombreux autres passages de son article, allant parfois jusqu'à le recopier directement, (v. ici n. 14, 27 et 36).

⁴ Qui contiennent le rappel d'une théorie corpusculaire de la matière: §§ 5-6.

⁵ William DERHAM (1657 - 1735) est le premier à découvrir l'influence du vent sur la vitesse du son (1705). Le texte sur lequel Chambers s'appuie est un article latin paru dans les *Philosophical Transactions* de janv.-fév. 1708: «*Experimenta & Observationes de Soni Motu...*», pp. 2-35.

⁶ La version française de l'article présente des modifications, qui résultent d'abord d'une mise à jour des sources. Chambers consacrait deux paragraphes à des réflexions de Claude Perrault (1613-1688), qui attribuait le son non aux vibrations du corps sonore entier mais au mouvement invisible de ses parties (§§ 9-10): ils disparaissent dans l'*Encyclopédie* (sans doute parce que dénués de pertinence et liés à une théorie dépassée). Sont également supprimés, peut-être comme trop détaillés, les paragraphes consacrés aux questions de

L'article *SOUND in music* est moins simple à résumer. Ce n'est pas que l'orientation d'ensemble en soit difficile à repérer mais le détail de ses développements ne va pas sans présenter quelque confusion. Chambers procède non plus selon une perspective causale mais selon une logique classificatoire. Il exploite une allusion qu'il avait faite au paragraphe 14 de l'article de tête:

«The most notable distinction of sounds [...] are into loud and low (or strong and weak) into grave and acute (or sharp and flat, or high and low) and into long and short. The management whereof, makes the office of music. See SOUND in music» [«Les distinctions les plus remarquables des sons [...] sont entre le fort et le doux (ou le puissant et le faible), entre le grave et l'aigu (ou l'élevé et le baissé, ou le haut et le bas) et entre le long et le bref. L'exploitation (management) de cela est l'affaire de la musique. Voir *SOUND, in music.*»]

Suivant cette dernière idée, l'entrée *in music* passe en revue quatre paramètres selon lesquels le son peut varier (hauteur; durée; nature simple ou composée; degré de pureté) et Chambers signale leur rôle pour la musique. Cependant, il examine aussi les causes physiques de chacune de ces variables; souvent, même, ce second aspect prend le devant dans son discours (ce qui rattache d'ailleurs, d'une manière inverse, cet article au précédent). Les paramètres analysés posent chaque fois des problèmes spécifiques, mais surtout leur relation au musical procède de points de vue sans grandes relations entre eux. C'est ce que nous allons voir de plus près.

La variation de hauteur constitue selon Chambers la propriété («*affection*») principale des sons que la musique exploite; sa cause physique – les différentes vitesses («*velocities*») de vibration – permet, toujours selon lui, d'accéder au principe explicatif des accords, la consonance résultant de la coïncidence fréquente des vibrations, la dissonance, à l'inverse, d'une coïncidence trop peu fréquente (§§ 3-7; v. cit. n. 9). Abordant les autres paramètres (qu'il désigne comme «*distinction[s] of SOUNDS*»), Chambers est obligé d'introduire des distinctions conceptuelles afin de cerner ce qui est pertinent pour la musique. Ainsi, concernant la durée d'où procède la «doctrine de la mesure», il précise que ce qui est en question n'est pas la durée propre de la vibration d'un corps sonore mais la continuation, selon un temps déterminé, de l'impulsion qui cause cette vibration. Cette distinction fait intervenir un facteur artificiel (l'exécutant); mais Chambers se limite à mentionner que, d'un point de vue acoustique, la continuité apparente du son est en fait le résultat d'une succession de plusieurs sons (§§ 8-9). Se référant ensuite au couple simple / composé («*simple*» / «*compound*»), qu'il présente comme polysémique, il introduit l'opposition entre une voix et plusieurs voix simultanées, distinguant encore une composition, qu'il nomme «naturelle», d'un son avec lui-même par phénomène de réflexion (écho, etc.), d'une composition artificielle à plusieurs voix ou instruments – la seule qui, au terme de son analyse, relève du domaine

Derham, juste mentionnées dans l'*Encyclopédie*. En revanche, fin du § 17 et §§ 18-19 (*Enc.* XV:344b), apparaissent des références à des travaux récents de l'abbé Nollet (1700-1770), de l'Académie des sciences de Paris, sur la transmission des sons dans l'eau, et aux apports de Newton, Jean Bernoulli le fils, Leonhard Euler et «un auteur qui a écrit depuis sur cette matière» (en qui il faut reconnaître D'Alembert lui-même), sur la vitesse du son et sa détermination mathématique. Le § 20, nouveau, décrit le dispositif expérimental permettant la mesure de la vitesse du son: cet ajout, sans renvoi à une source particulière, procède de ce qu'on pourrait appeler la «pédagogie scientifique» de l'*Encyclopédie*. Signalons enfin que la suppression des §§12-13 de Chambers et l'adjonction du § 21 sont liées et concernent le mécanisme de transmission du son: l'abandon d'une description par mouvements corpusculaires se fait au profit d'une référence au comportement des fluides; cette modification du cadre général de représentation des phénomènes sonores porte la marque de D'Alembert: son *Traité de l'équilibre et du mouvement des fluides*, de 1744, contient en effet une petite section «De la vitesse du son» [pp. 199-203 de l'édition de 1770] – dont s'inspirent d'ailleurs directement les §§ 18-19 du même article).

musical (§§ 10-14). Le dernier ensemble de distinctions qu'il envisage procède encore d'un point de vue différent. Chambers n'offre aucun terme générique pour recouvrir les oppositions entre «smooth» et «rough» (lisse, égal vs rugueux, inégal) et entre «clear» et «hoarse» (clair vs rauque) qu'il examine successivement (elles relèvent de ce qu'on pourrait appeler "le grain" des sons); il s'attache principalement à éclairer les conditions acoustiques qui déterminent ce type de variations: qualité du corps résonant dans le premier cas, circonstances accidentelles liées au milieu de transmission dans le second (§§ 15-20). Il conclut cette section en précisant que les sons musicaux doivent être à la fois unis et clairs («smooth and clear»), une qualité nécessaire pour qu'ils soient comparables entre eux (§ 21). Il rejoint ainsi la définition du «son harmonique ou musical» selon Malcolm⁷, par laquelle il termine l'article: étant clair et égal, ce type de son est agréable à l'oreille et offre un ton défini et appréciable⁸.

On le vérifie, les trois derniers paramètres donnent lieu à des relations entre acoustique et musique de nature très différente. La définition du «son harmonique ou musical» désigne une condition générale que présuppose tout travail musical sur le sonore. Au contraire, les sons composés que Chambers a évoqués auparavant renvoient à des relations conçues par un compositeur. Enfin la «doctrine de la mesure», rattachée à la durée du son, constitue un système de rapports proprement musical mais antérieur au compositionnel; rappelons encore qu'à propos du paramètre de la durée Chambers se réfère à un niveau technique d'exécution. Certes, dans chaque cas l'encyclopédiste a fait intervenir une opposition similaire – entre naturel (ou brut) et artificiel (ou travaillé) – qui laisse transparaître l'idée que, de la matière sonore telle que l'acoustique l'étudie aux sons tels que la musique les met en œuvre, des opérations de sélection ont lieu. Mais la succession des quatre paramètres retenus par Chambers ne dessine pas un examen ordonné de ces opérations. Autrement dit, les questions abordées l'ont conduit à évoquer des problématiques musicales de niveaux chaque fois différents, qui se trouvent simplement juxtaposées au gré des aspects physiques analysés. D'ailleurs les quatre aspects pris en compte ne prétendent pas recouvrir l'ensemble des paramètres pertinents pour la musique puisqu'on aura noté que Chambers n'envisage pas l'opposition fort / doux qu'il avait signalée comme importante dans l'article de tête (cf. cit. page précédente).

Bref, l'article *SOUND, in music* n'est pas un article "de musique": il apparaît avant tout comme une addition à l'article de physique qui permet à son auteur d'aborder quelques aspects du son qu'il n'avait pas encore évoqués. Des angles d'attaque disparates sur le musical et la prégnance des questions purement physiennes trahissent le fait que Chambers ne considère pas la musique comme un mode de saisie spécifique du son dont il aurait à envisager l'articulation générale avec l'acoustique: la musique, chez lui, ne paraît pas donner accès à une intelligibilité particulière du sonore dont la relation avec le savoir physicien serait à penser. C'est dire que pour lui cette relation ne doit rien avoir de problématique.

De fait, l'articulation de la musique sur l'acoustique se présente bien chez l'encyclopédiste anglais sous le jour de l'évidence. On l'a vu, c'est au niveau de la hauteur des sons qu'elle est explicitée. Il est tout à fait affirmatif sur ce point: la physique, qui met en lumière la cause des différences de hauteur, fournit du coup le principe explicatif du jeu consonance/dissonance⁹ sur

⁷ L'Écossais Alexander MALCOLM (1685-1763), entre autres mathématicien et enseignant, est l'auteur d'un *Treatise of musick speculative, practical, and historical* (Edinburgh, 1721; 2ème édition: London, 1730) qui a établi sa réputation musicale.

⁸ «an harmonic or musical sound, [...] being clear and even, is agreeable to the ear, and gives a certain and discernible tune».

⁹ «From the same principle, arise what we call concords, etc. which are nothing but the result of frequent unions and coincidences of the vibrations of two sonorous bodies, and consequently of the waves and

lequel se construit la dimension harmonique de la musique. Or, Chambers tend à établir une équivalence entre musique et harmonie en général. D'entrée de jeu il avait affirmé: «*SOUND, in music, denotes a quality in the several agitations of the air, considered as their disposition, measure, etc. may make music or harmony. See MUSIC and HARMONY*» (§ 1); ce lien est renforcé par la définition de la musique qu'il rappelle également au début de l'article (§ 2)¹⁰:

«*Sound is the object of music; which is nothing but the art of applying sounds, under such circumstances of tone and time, as to raise agreeable sensations.*» [«Le son est l'objet de la musique, qui n'est rien d'autre que l'art d'utiliser des sons selon des déterminations de hauteur et de durée propres à provoquer des sensations agréables.»]

Dès que la finalité de la musique se réduit à celle d'un art d'agrément, on comprend bien qu'elle se confonde avec la seule recherche d'une harmonie¹¹ – ce qui confère un rôle privilégié à la mise en œuvre des consonances¹². Or, si l'acoustique dévoile la cause du phénomène des consonances, elle tend très naturellement à se présenter comme une science qui explique la musique ainsi conçue. C'est d'ailleurs ce que cette définition énonce clairement à travers le terme «*applying*». La musique est une pratique («*art*») qui consiste en un usage concerté, en une sorte d'application des propriétés physiques des sons. L'acoustique en constitue donc la théorie; plus précisément, c'est la science qui fournit à cet art ses principes théoriques. (Le contenu de la *Cyclopædia* est donc cohérent avec son programme: cf. le tableau de sa «*Preface*» commenté ici chap. 2, p. 63.)

On se trouve là devant une détermination caractéristique et évidemment réductrice des relations entre musique et acoustique, qui tend en fait à limiter la part pensable de l'art musical à une simple mise en œuvre des lois de la théorie acoustique. Il est tout à fait significatif que la majeure partie des grands articles musicaux de la *Cyclopædia* dépende de cette perspective. On remarque en effet que Chambers réserve une place importante à la théorie des intervalles, de la consonance et de la dissonance, des accords, bref à la dimension harmonique de la musique, dans la mesure précisément où il peut la placer sous le patronage de la physique des vibrations (ces articles renvoient régulièrement à *SOUND*, *CHORD* ou *VIBRATION*; nos investigations nous permettront plus d'une fois de vérifier cette dépendance qui constitue comme une donnée de base des articles musicaux de la *Cyclopædia*). Les autres dimensions de l'art musical, à l'image des autres paramètres du son envisagés sans ordre dans l'article *SOUND, in music*, ne sont pas oubliés dans

undulating motions of the air, occasioned thereby. See CONCORD.

On the contrary, the result of less frequent coincidences of those vibrations, is what we call a discord. See DISCORD.» (SOUND, in music; §§ 6-7).

¹⁰ Elle résume la définition qu'il donne d'après Malcolm au début de l'article *MUSIC* (§ 3) (dont le texte est reproduit dans l'Annexe n° 13).

¹¹ Cf. la définition initiale de l'article *HARMONY*: «*the agreeable result of an union of several musical sounds, heard at one and the same time; or, the mixture of divers sounds, which together have an effect agreeable to the ear. See SOUND.*»

¹² La dimension temporelle n'est pas oubliée («*tone and time*») et donne sans doute lieu à une "harmonie" des durées; mais la «*doctrine de la mesure*» qui la sous-tend ne trouve pas, chez Chambers, un fondement explicatif dans l'acoustique (il serait plutôt du côté de la physiologie, à suivre cette remarque de l'article *MEASURE*: «*The ordinary, or common Measure is one second, or sixtieth part of a minute, which is nearly the space between the beats of the pulse or heart.*»).

les deux volumes encyclopédiques anglais mais se présentent dans des entrées souvent moins développées, peu articulées entre elles et plutôt lexicales que théoriques¹³.

Si Rousseau a repris à neuf l'article SON, *en Musique*, on peut penser que c'est parce qu'il reconnaissait à la musique un autre statut. Le contraste des deux articles est très parlant à ce propos. C'est pourquoi nous allons mener une première analyse d'ensemble du texte de Rousseau dans une perspective comparative; elle mettra surtout en valeur le plan original conçu par le Genevois. Une analyse plus minutieuse de son article sera proposée ensuite (sections 3 et 4).

2. «une espèce de bruit permanent et appréciable»

Ce sont à la fois le cadre général simple déterminant les relations entre musique et acoustique et le traitement confus des aspects détaillés abordés par Chambers que Rousseau a profondément retravaillés dans son article SON, *en Musique*. Ce qui, chez lui, tient lieu de la définition initiale de l'Anglais donne d'emblée la clé de lecture de son texte:

«La nature du son est l'objet des recherches du physicien; le musicien l'examine seulement par ses modifications, et c'est selon cette dernière idée que nous l'envisageons dans cet article.»

(§ 2; XV:345a)

La distinction entre physique et musique ne passe pas ici par l'opposition entre science et art mais elle concerne seulement le niveau de saisie de l'objet. Si la démarche de l'acoustique vise l'ensemble des caractères et des propriétés qui constituent le son en général, la musique se donne pour objet le son en tant qu'il est modifiable – dans une démarche que Rousseau ne désigne pas de façon contrastée par rapport à une approche d'ordre scientifique («examiner»). C'est dire aussi qu'il ne retient pas comme pertinente «dans cet article» la fin esthétique de la musique (son lien à l'«agrément»): nous verrons d'ailleurs que ce rejet fait système avec une remise en cause de l'explication physique des consonances.

La notion cardinale qu'il avance est celle de *modification*. Elle a d'abord un sens acoustique strict, qui apparaît clairement dès que l'on compare ce qu'elle recouvre dans son article avec les quatre paramètres que Chambers avait réunis dans le sien sous les vocables anglais d'«*affection*» et de «*distinction*».

¹³ Avouons cependant que notre jugement procède d'un examen rapide des articles musicaux de la *Cyclopædia* (nous verrons par exemple, au chapitre suivant [p. 258], qu'il arrive à Chambers de discuter du bien-fondé des explications physiques de la musique...). Une étude systématique du corpus serait souhaitable, qui devrait établir entre autres jusqu'où va la dette de l'encyclopédiste anglais envers Malcolm, une référence omniprésente; elle apporterait une lumière précieuse sur la place de la musique au départ de l'encyclopédisme, et aussi, plus particulièrement, sur les lignes de force du canevas à partir duquel Rousseau a élaboré sa propre contribution. Mais ce sont les études sur la *Cyclopædia* en général qui font défaut...

Rousseau procède en effet de manière analogue: il envisage successivement différentes dimensions selon lesquelles les sons varient et il donne à voir comment elles sont en relation avec certains aspects de la "connaissance" musicale. Mais par rapport à la *Cyclopædia*, il a procédé, dans le choix des paramètres et dans le traitement de la question, à une profonde redistribution qui marque une intelligence très déliée des articulations par lesquelles passent les relations entre la musique et sa matière sonore. Il donne au début une sorte de table d'orientation de son article:

«Il y a trois choses à considérer dans le son: 1, le degré d'élévation entre le grave et l'aigu; 2, celui de véhémence entre le fort et le faible; 3, et la qualité du timbre qui est encore susceptible de comparaison du sourd à l'éclatant, ou de l'aigu au doux.»

(§3; XV:345a)

Rousseau maintient évidemment en première place la hauteur du son; il réintroduit ce qu'il appelle, suivant Diderot¹⁴, la «véhémence»; il subsume sous la catégorie du «timbre» des oppositions proches de celles envisagées en dernier lieu par l'encyclopédiste anglais (cependant, les développements qu'il consacre à ces trois dimensions sonores compléteront encore l'examen par la prise en compte des harmoniques pour la première et de la couleur instrumentale pour la troisième, que Chambers n'évoquait pas). L'aspect temporel de la durée des sons, au contraire, est rejeté, ainsi que la notion de son composé. Ce tri révèle en fait une application stricte de la notion de modification. Rousseau n'envisage ici que les modifications du son qui se rattachent à une des grandeurs physiques, ou matérielles du son¹⁵: la fréquence de la vibration pour la

¹⁴ PGA: le terme de «véhémence» apparaît chap. 6, § 5 (DPV, II, 255; Lew. II, 39).

¹⁵ L'exclusion de la durée peut surprendre. Deux remarques à ce propos. a). Cette exclusion relève d'abord d'une détermination historique qui dépasse Rousseau. La définition du son comme vibration tend à privilégier une représentation pour ainsi dire a-temporelle du phénomène (la sinusoïde régulière et prolongeable à l'infini par laquelle on figure habituellement l'onde sonore ne représente qu'une hauteur et une intensité données: informations instantanées supposées constantes pour un son soutenu; une telle courbe ne rend pas compte de la durée physique d'un son donné: des phénomènes de variation d'intensité, voire de hauteur, — sans parler de ce qui concerne le timbre: v. n. 16 — qui affectent un son réel du début à la fin de son émission). De fait, l'acoustique, en étudiant des sons supposés permanents, a longtemps réduit leur dimension temporelle à un temps mathématique, ou métrique — en parfait accord, d'ailleurs, avec toute notre tradition musicale (v. le solfège!). C'est pourquoi sur ce point la rupture conceptuelle qu'amena sur les autres plans l'émergence d'une physique des sons n'a pas eu lieu, et la pensée musicale est encore restée longtemps tributaire de l'ancienne représentation mathématique de la musique. (C'est la rupture introduite par la musique expérimentale contemporaine qui a permis la mise en évidence de cette simplification. V. à ce propos, dans le domaine francophone, quelques pages éclairantes de Pierre SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, 1966, pp. 244-246 et 256.) b). Rousseau s'inscrit parfaitement dans le cadre culturel que nous venons de rappeler, mais nous allons voir qu'il a conscience de la position de pré-supposé qu'y tient l'idée que la musique requiert des sons permanents. De sorte que des variations modifiant l'homogénéité d'un son dans sa durée physique relèveront chez lui d'une problématique pour ainsi dire infra-musicale. Dès lors qu'il est question de sons permanents, la durée du son lui apparaît moins un paramètre physique qu'une dimension mathématique, ou du moins une dimension d'emblée disponible à l'élaboration de rythmes, de rapports de durées numériquement mesurées. Cette "transparence" du substrat physique qui ne détermine en rien le jeu pour ainsi dire "pur" des rapports métriques contribue sans doute au fait que Rousseau, ailleurs, valorise le temps comme «l'âme de la musique» (article TEMS, en *Musique*; § 3, XVI:121a; v. ci-après p. 243-244).

hauteur, l'amplitude pour la force, et ce qu'il pressent comme une troisième grandeur spécifique pour le timbre:

«[...] personne que je sache n'a encore examiné cette partie [le timbre], qui peut-être, aussi bien que les autres, se trouvera avoir ses difficultés: car la qualité de timbre ne peut dépendre, ni du nombre de vibrations qui font le degré du grave à l'aigu, ni de la grandeur ou de la force de ces mêmes vibrations qui fait le degré du fort au faible. Il faudra donc trouver dans les corps sonores une troisième modification différente de ces deux, pour expliquer cette dernière propriété; ce qui ne me paraît pas une chose trop aisée [...]»

(extr. § 20, XV:346b)

Paragraphe remarquable, où l'on voit l'intelligence musicienne de Rousseau, qui donne toute son importance au timbre, enrichir comme en retour un questionnement proprement acoustique des phénomènes sonores¹⁶.

Sur la question plus générale de la définition même du son musical, Rousseau dissocie encore ce que Chambers avait rapproché (qui, on l'a vu, la dérivait de ses diverses considérations sur le "grain" des sons). Il en fait surtout le préalable à tout son article:

«SON, en Musique; quand l'agitation communiquée à l'air par un corps violemment frappé parvient jusqu'à notre oreille, elle y produit une sensation qu'on appelle *bruit*. Mais il y a une espèce de bruit permanent et appréciable qu'on appelle *son*.»

(§ 1; XV:345a)

On notera d'abord l'écart que cette définition crée avec l'article SON (*Phys.*): alors que celui-ci traite du son en un sens extensif (les exemples y mettent en scène aussi bien le canon que la cloche ou les cordes d'instrument), Rousseau introduit d'emblée une distinction qui, à l'intérieur du champ phénoménal recouvert par l'acoustique (désigné par le terme générique «*bruit*»¹⁷), délimite le canton spécifique dans lequel la musique trouve sa matière.

Ce geste inaugural est en fait étroitement relié à ce qui définit la perspective propre développée par Rousseau dans son article. En formulant d'entrée de jeu le double critère de *permanence* et d'*appréciabilité*, il met en valeur la condition de possibilité de l'exercice même de la musique – ce qui, on va le voir, a partie liée à la notion cardinale de *modification* et engage la façon dont se profile chez lui l'articulation entre musique et acoustique. Relevons pour commencer que les deux qualificatifs qui

¹⁶ Précisons pour information que l'acoustique moderne relie les phénomènes de timbre d'une part au nombre et à la force des harmoniques présents dans un son donné, d'autre part au phénomène transitoire de l'attaque du son.

¹⁷ Cet usage du mot retrouve la dénomination par laquelle, à la fin du XVII^e siècle, Claude Perrault, l'un des fondateurs des recherches sur le son à l'Académie des sciences de Paris, désignait l'objet même de son travail (v. «*Traité du Bruit*» publié dans ses *Essais de Physique*, Paris, 1680 et 1688; consulter COHEN, 1981:9). Un usage qui paraît s'être perdu dans la physique du XVIII^e siècle: en tous les cas, l'*Encyclopédie* ne réserve aucune entrée particulière au mot *bruit*. Nous verrons par ailleurs que Rameau est un relais clé pour l'introduction d'une distinction entre son et bruit.

différencient le son parmi l'ensemble des bruits ne renvoient pas à deux qualités parallèles mais à deux aspects d'une même qualité: la permanence est une caractéristique acoustique (stabilité des paramètres physiques dans la durée); l'appréciabilité en est la conséquence au niveau perceptif (possibilité d'identifier chaque «son» comme ayant une valeur déterminée, fixe: de hauteur, d'intensité, de timbre)¹⁸. Les «modifications» sonores, qu'«examine» le musicien ou sur quoi il travaille, renvoient par conséquent à l'ensemble des différences qui permettent d'identifier les sons comme autant de termes distincts relativement aux trois paramètres acoustiques recensés. Ce qui donne à penser que cet «examen» consiste avant tout en un travail de comparaison et de mise en relation. On aperçoit déjà que Rousseau conçoit ici la musique comme un jeu de modifications réglées, comme un art des rapports. C'est bien cette perspective qui explique qu'il ne peut envisager l'articulation de la musique à l'acoustique dans les termes simples de Chambers: chez lui, l'art musical ne procède pas à la mise en œuvre, à l'*application*, des *propriétés* physiques des sons puisqu'elle exploite leurs *différences*, puisque le travail du musicien ne porte pas sur des qualités mais sur des rapports. Autrement dit, la musique déploierait un niveau spécifique de "saisie" du sonore, dont l'articulation à la "saisie" physicienne de l'acoustique serait à comprendre pour ainsi dire terme à terme.

Au total, ce premier repérage de l'apport de Rousseau par contraste avec Chambers laisse apercevoir – dans le tri des paramètres pertinents et dans la dénivellation attentive des ordres de problème auxquels il a procédé – une conscience aiguisée de la complexité des relations entre musique et acoustique. Une analyse attentive de l'article s'impose!

Mais avant de l'entreprendre, il convient de conclure ce premier volet du chapitre en considérant le couple que forment, dans l'*Encyclopédie*, les deux articles SON travaillés séparément. La double comparaison avec la *Cyclopædia* fait apparaître une véritable dissociation entre les deux volets du diptyque qu'avait conçu Chambers. On a déjà noté que l'opposition entre bruit et son introduite par Rousseau, qui remplace celle entre son et son musical de l'Anglais, donne au mot *son* une acception différente de celle qu'il recouvre dans l'article de tête (le physicien nomme *son* en général tout phénomène acoustique; Rousseau réserve le terme à un domaine phénoménal plus limité, seul pertinent pour la musique). Mais d'autres traits sont encore à relever. On remarquera par exemple que quelques développements acoustiques de Rousseau redoublent¹⁹, et

¹⁸ Ce doublet annonce déjà l'importance d'une prise en compte des mécanismes perceptifs dans la façon dont Rousseau cherche à cerner l'objet de la musique. Il faut relever d'ailleurs l'accent qu'il a d'emblée placé sur la «sensation» dans sa définition générale des phénomènes acoustiques: il n'y a «*bruit*» (et donc aussi «*son*») que perçu. Cf. par contraste l'article de *Physique* qui, lui, laisse ouvertes deux perspectives: «SON, s. m. (*Phys.*) est une perception de l'âme qui lui est communiquée par le secours de l'oreille: ou bien c'est un mouvement de vibration dans l'air, qui est porté jusqu'à l'organe de l'ouïe. [...]» (§ 1; XV:343b). Cette différence signale, nous le vérifierons, la spécificité d'une approche musicale du sonore telle que Rousseau tente de la circonscrire.

¹⁹ Cf. premier article, § 16 (344a), et second, § 4 (345a): sur l'air comme milieu de transmission et l'expérience qui le démontre; ou encore § 12 (344a) et § 5 (345a): le trémoussement sensible d'une cloche.

même répètent²⁰, des informations déjà fournies dans l'article de tête (recoupements involontaires qui signalent le fait que Rousseau a très probablement travaillé sans connaître le contenu – ni même l'existence? – de l'article de *Physique*). À l'inverse, d'autres développements de Rousseau sur l'acoustique témoignent de modes d'approche différents: il se donne notamment une perspective historique beaucoup plus large; puisqu'il retrace, rapidement, l'évolution des moyens de mesure des hauteurs sonores chez les anciens (§§ 6-8); on a déjà parlé des questions qu'il pose aux physiciens sur le timbre (§ 20); dans le même esprit problématisant, il discute les théories existantes qui tentent d'expliquer «comment deux ou plusieurs sons peuvent être entendus à la fois», dont nous verrons qu'il se plaît à dénoncer les difficultés, approximations ou incohérences, laissant la question ouverte (§ 15). Enfin, signalons que, dans l'article de *Physique*, la fameuse articulation qui, chez Chambers, annonçait l'article *SOUND, in music* (citée p. 223) a été purement et simplement supprimée dans la version française – ce qui est un indice que du côté de la physique également l'articulation avec la musique n'était plus perçue aussi simplement.

Bref, au lieu d'être devant un article et une addition qui le complète, comme dans la *Cyclopædia*, le lecteur de l'*Encyclopédie* trouve deux articles SON autonomes, conçus selon des logiques distinctes: si le premier présente le caractère d'un parcours informatif balayant la plupart des connaissances acquises ou discutées dans le domaine, le second développe un parcours original qui, s'appuyant à la fois sur le savoir de l'acoustique et sur celui de la musique, donne à lire une réflexion sur leurs relations.

La structure même de l'article de Rousseau permet d'apercevoir à quel point il a "dénivelé" la question de ces relations. Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la première partie de son texte, construit sur l'examen successif des trois dimensions acoustiques du son (§§ 6-20); mais l'article se prolonge, en une seconde section, par une réflexion sur les niveaux de sélection, d'abord matériels (limites des instruments, limites de la perception), puis proprement musicaux (les systèmes de sons), qui séparent encore le donné acoustique de ce qui constitue véritablement la matière sonore que modèle le musicien.

Pour analyser précisément la façon dont se présentent les relations entre physique et musique dans SON, *en Musique*, il conviendra donc de repérer d'une part comment, dans la première partie, les jonctions avec des aspects musicaux sont établies à partir des questions acoustiques envisagées; d'autre part, comment dans la seconde partie sont retracées les articulations intermédiaires qui font passer du domaine pensé par l'acoustique à celui où la musique exerce son art.

3. vers «l'objet de la musique»

Dans la première partie de l'article, les données de l'acoustique sont dominantes, et les articulations à des problématiques d'ordre musical ne sont souvent assurées que par des mentions plus ou moins marginales ou de simples renvois.

²⁰ Sur la question de la vitesse du son: cf. premier article, § 22 (344b-345a), et second article, § 18 (346a).

« 1. C'est dans le développement consacré au «*rapport des sons du grave à l'aigu*» qu'on relève les principales. Il y en a trois.

La question de la mesure des différences de hauteur conduit évidemment à la notion musicale d'intervalle. Rousseau l'introduit dans la foulée de sa présentation du monocorde:

«On sait encore, par des expériences non moins certaines, que les vibrations des cordes, toutes choses d'ailleurs égales, sont toujours réciproques aux longueurs. Ainsi, une corde double d'une autre, ne fera dans le même temps que la moitié du nombre de vibrations de celle-ci, et le rapport des sons qu'elles rendront s'appelle *octave*. Si les cordes sont comme 2 et 3, les vibrations seront comme 3 et 2, et le rapport des sons s'appellera *quinte*, etc. Voyez au mot INTERVALLES.

On voit par là, qu'il est aisé avec des chevalets mobiles, de former sur une seule corde des divisions qui donnent des sons dans tous les rapports possibles entre eux, et avec la corde entière; c'est le monocorde, dont je viens de parler. Voyez son article.»

(§§ 10-11; XV:345b)

D'un paragraphe à l'autre, on passe des intervalles musicaux à l'idée de «*tous les rapports possibles*» entre les sons que permet d'envisager l'appareil de mesure qu'est le monocorde. De là, naît une tension implicite entre ce que l'acoustique donne à entendre (aux deux sens du terme!) et ce dont la musique est faite. L'articulation entre ces deux niveaux suppose un filtrage que l'article INTERVALLE, ici simplement désigné, expose d'emblée:

«INTERVALLE, en Musique, est la distance qu'il y a d'un son à un autre, du grave à l'aigu: c'est tout l'espace que l'un des deux aurait à parcourir pour arriver à l'unisson de l'autre. À prendre ce mot en son sens le plus étendu, il est évident qu'il y a une infinité d'*intervalles*: mais comme en Musique, on borne le nombre des sons à ceux qui composent un certain système, on borne aussi par là le nombre des *intervalles* à ceux que ces sons peuvent former entre eux. De sorte qu'en combinant deux à deux tous les sons d'un système quelconque, on aura précisément tous les *intervalles* possibles dans ce même système: sur quoi il restera à réduire sous la même espèce tous ceux qui se trouveront égaux.»

(§ 1; VIII: 838a-b)

Ce que Rousseau nomme ici «*système*» assure le filtrage en question et marque donc le passage d'une perspective acoustique à l'ordre de la musique²¹. Or, nous le verrons, c'est précisément cette notion de *système* que la seconde partie de l'article SON, en *Musique*, mettra en évidence.

Une deuxième jonction, développée celle-là, met en relation les considérations sur les paramètres physiques qui déterminent la hauteur des sons avec le domaine de la lutherie:

²¹ Rousseau a souligné que ce passage modifie l'acception d'un mot comme «*intervalle*», dont le sens acoustique est beaucoup plus «*étendu*» que celui qu'il prend en musique. Il est intéressant de noter qu'il se montre par là attentif, en tant qu'encyclopédiste, à préciser les distinctions lexicales que requiert l'articulation de deux domaines partageant une terminologie partiellement commune.

«On peut rendre des sons graves ou aigus par d'autres moyens [que la modification de la longueur d'une corde]. Deux cordes de longueur égales [sic] ne forment pas toujours l'unisson; car si l'une est plus grosse ou moins tendue que l'autre, elle fera moins de vibrations en temps égaux, et conséquemment le son en sera plus grave. Voyez CORDES. [22]

C'est sur ces deux règles combinées que sont fondés, la construction des instruments à corde tels que le clavessin [sic], et le jeu des violons et basses, qui, par un perpétuel et différent accourcissement des cordes sous les doigts, produit cette prodigieuse diversité de sons qu'on admire dans ces instruments. Il faut raisonner de même pour les instruments à vent. Les plus longs forment des sons plus graves, si le vent est égal. Les trous, comme dans les flûtes et haubois [sic], servent à les raccourcir pour faire des sons plus aigus. En donnant plus de vent on les fait octavier, et les sons deviennent plus aigus encore. Voyez les mots ORGUE, FLUTE, OCTAVIER, etc.»

(§§ 12-13; XV:345b)

Pour ce qui est de l'art de la lutherie mais aussi du jeu instrumental, Rousseau reconnaît ici clairement une dépendance aux «règles» physiques que l'acoustique permet de formuler. Il admet donc qu'il y a des domaines musicaux dont l'articulation avec la physique ne passe pas par des "filtrages" mais s'inscrit dans ce rapport direct d'application que Chambers, lui, avait généralisé à toute la musique. C'est que la construction des instruments d'une part et l'exécution instrumentale de l'autre entretiennent un rapport direct avec la matière. Ces deux domaines techniques forment d'ailleurs deux champs de pratiques auxiliaires à l'art musical proprement dit, pour ainsi dire en amont et en aval du fait compositionnel. Chez Rousseau, c'est dans les marges du domaine musical, là où les pratiques manipulent les corps sonores, que la physique est admise sans discussion comme un savoir théorique fondateur.

La troisième jonction, qui recouvre deux articulations différentes, intervient au terme du paragraphe que Rousseau, après ses considérations sur la lutherie, consacre aux sons harmoniques, «ces sons accessoires [qui] accompagnent toujours un son principal quelconque»²³:

²² Sur le problème des renvois que les articles musicaux font fréquemment à une entrée CORDES et auxquels les textes qui figurent dans l'*Encyclopédie* sous ce terme ne répondent pas, v. chap. 10, p. 369-370 et n. 19. Sur les renvois du paragraphe suivant, v. même chapitre, n. 20.

²³ Et au sujet desquels il a d'abord expliqué l'expérience qui permet de les percevoir. À ne pas confondre avec les «SONS HARMONIQUES, ou SONS FLUTÉS», qui «sont une qualité singulière de sons qu'on tire de certains instruments à corde, tels que le violon et le violoncelle, par un mouvement particulier de l'archet, et en appuyant très peu le doigt sur certaines divisions de la corde», type de sons qui fait l'objet d'un article développé de Rousseau immédiatement consécutif à l'article SON, en Musique (XV:347a-348a). Ces sons-là relèvent d'abord d'une technique de jeu instrumental (Rousseau, d'ailleurs, mentionne le violoniste Mondonville et le violoncelliste Bertaud, § 2). Il ne manque pas, d'après Sauveur, d'en expliquer le «principe», et la «loi» qui en résulte; il note encore: «Au moyen de cette loi [...] tout le merveilleux disparaît: avec un calcul très simple, on assigne pour chaque degré le son harmonique qui lui répand» (§ 3). Il achève enfin son article par «une table de ces sons qui peut en faciliter la recherche à ceux qui désirent de les pratiquer» (§§ 4ss.). On retrouve dans ce cas le rapport de fondation qui relie technique instrumentale et acoustique.

«On appelle ces sons les harmoniques du son principal; c'est par eux que M. Rameau prétend que tout son est appréciable, et c'est en eux qu'il a cherché le principe physique de toute l'harmonie. Voyez HARMONIE.»

(extr. § 14; XV:345b-346a)

Cette double référence à Rameau renvoie à sa *Génération harmonique*.

«Le son... est composé». – Dans la *Génération harmonique* (1737), Rameau, s'appuyant sur un certain nombre d'expériences et de théories acoustiques développées au sein de l'Académie des sciences de Paris, avait tenté de déduire toute la théorie musicale qu'il avait déjà conçue indépendamment de cette base physique dans son *Traité de l'harmonie* (1722). Dans un chapitre premier, «Origine de l'Harmonie», il accumulait douze propositions d'acoustique et présentait sept expériences au terme de quoi il déduisait une série de «Conclusions»; parmi celles-ci, on peut lire: «Il reste une conséquence à tirer de toutes ces Expériences bien plus essentielle encore qu'aucune autre; savoir, qu'un Son ne peut être appréciable sans le secours de la résonnance d'un certain nombre fixé de ses parties aliquotes» (*Gén.* I, p. 24). Rameau achevait d'ailleurs ce chapitre par une suggestion dont on a vu ce que Rousseau a fait: «La cause de la différence du Son appréciable avec celui qui ne l'est pas étant connue, celle de la différence de ces Sons avec le Son qu'on appelle Bruit, le sera bientôt; mais nous laisserons aux Physiciens [sic] le soin d'approfondir davantage cette question» (*ibid.*, pp. 29-30). Diderot, dans son *Mémoire* de 1748 consacré aux «Principes généraux d'acoustique» – source explicite, on l'a dit, de l'article SON de Rousseau – avait déjà répercuté cette idée:

«Le bruit est un; le son au contraire est composé : un son ne frappe jamais seul nos oreilles; on entend avec lui d'autres sons concomitants, qu'on appelle ses harmoniques. C'est de là que M. Rameau est parti, dans sa *Génération harmonique*; voilà l'expérience qui sert de base à son admirable système de composition, qu'il serait à souhaiter que quelqu'un tirât des obscurités qui l'enveloppent, et mît à la portée de tout le monde, moins pour la gloire de son inventeur, que pour les progrès de la science des sons.»

(PGA, 8.; DPV, II, 265; Lew. II, 51-52).

On voit, en passant, que pour Diderot en 1748 «science des sons» et théorie musicale vont de pair... (nous y reviendrons de façon détaillée au chapitre 8).

La distance de Rousseau par rapport aux travaux du musicien théoricien est plus grande: pour lui, on l'a lu, Rameau «prétend» trouver dans les harmoniques la raison de l'appréciabilité des sons et ne fait que «chercher» en eux un fondement physique à l'harmonie. Le renvoi à HARMONIE est d'ailleurs riche de toute une critique à l'encontre de la seconde prétention (v. notre chap. 16); la première, en revanche, reste simplement frappée de ce seul indice de suspicion.

Cette troisième jonction est centrale puisqu'elle remet directement en question une relation entre musique et physique pensée comme un rapport de *fondation*, un rapport que Rousseau venait au contraire de faire ressortir pour la lutherie; elle indique dans le même temps la portée exacte de la référence à Rameau chez l'encyclopédiste. Nous aurons à suivre, dans le présent chapitre et au-delà, les différents aspects que prend cette remise en question dans l'*Encyclopédie*, non seulement sous la plume de Rousseau mais aussi sous celle de D'Alembert.

La succession des matières dans un article de Rousseau peut être porteuse d'une argumentation critique implicite. Il n'est pas indifférent que, juste après la référence à Rameau, l'encyclopédiste soulève une «difficulté qui resterait à expliquer [qui] est de savoir comment deux ou plusieurs sons peuvent être entendus à la fois», et qu'il s'empare pour exemple précisément de la quinte («la plus parfaite des consonances» selon Rameau²⁴, intervalle qui joue un rôle central dans son système):

«Lorsqu'on entend, par exemple, les deux sons de la quinte, dont l'un fait deux vibrations, pendant que l'autre en fait trois; on ne conçoit pas comment la même masse d'air peut fournir dans un même tems ces différents nombres de vibrations, et bien moins encore, quand il se trouve plus de deux sons ensemble.»

(extr. § 15; XV:346a)

C'est surtout en s'en prenant à la solution «philosophique» que Dortous de Mairan avait donnée de cette difficulté devant l'Académie des sciences²⁵ que Rousseau vise indirectement le Rameau de la *Génération harmonique*, qui s'appuyait explicitement sur cette théorie pour construire son système²⁶. Lecture du passage à ce niveau polémique implicite: si la physique est loin d'expliquer un des phénomènes à la fois les plus fondamentaux et les plus élémentaires qui soient à la base de la musique – la simultanéité des impressions sonores – n'est-il pas d'autant plus suspect d'imaginer trouver par elle le principe «de toute l'harmonie»...

²⁴ Gén. p. 57.

²⁵ «L'air, selon lui, est divisé en particules de diverses grandeurs, dont chacune est capable d'un ton particulier, et n'est susceptible d'aucun autre. De sorte qu'à chaque son qui se forme, les particules qui y sont analogues s'ébranlent seules, elles et leurs harmoniques, tandis que toutes les autres restent tranquilles jusqu'à ce qu'elles soient émuës à leur tour par les sons qui leur correspondent. Ce système paraît très ingénieux; mais l'imagination a quelque peine à se prêter à l'infinité de particules d'air différentes en grandeur et en mobilité, qui devraient être répandues dans chaque point de l'espace, pour être toujours prêtes au besoin à rendre en tout lieu l'infinité de tous les sons possibles. Quand elles sont une fois arrivées au tympan de l'oreille, on conçoit encore moins comment, en les [sic: pour le, selon la leçon du Dictionnaire de musique] frappant plusieurs ensemble, elles peuvent y produire un ébranlement capable d'envoyer au cerveau la sensation de chacune d'elles en particulier. Il semble qu'on éloigne la difficulté plutôt qu'on ne la surmonte» (§ 15, extr.; XV:346a). Sur Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771) et ses travaux d'acoustique, v. COHEN (1981: 30-31 et passim); v. aussi Thomas CHRISTENSEN, *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, 1993, pp. 139-141.

²⁶ V. Gén. I, «III. Proposition», pp. 2-4. Rousseau travaillait visiblement avec l'ouvrage du musicien sous les yeux: cf. «Nous devons supposer l'Air divisé en une infinité de particules, dont chacune est capable d'un Ton particulier; lorsque par exemple, on entend à la fois les deux Sons de la Quinte, dont l'un fait deux vibrations pendant que l'autre en fait trois, on ne conçoit pas comment la même masse d'Air peut fournir dans un même tems ce différent nombre de vibrations; à plus forte raison encore s'il se trouve un plus grand nombre de Sons ensemble, au lieu qu'il est bien plus plausible d'imaginer en ce cas que chacun de ces Sons naît d'une masse d'Air particulière, dont le nombre des vibrations occasionne le degré du Ton qui nous affecte pour lors» (Gén. pp. 2-3; nous soulignons). Sur l'importance de cette théorie acoustique comme soubassement de l'architecture raisonnée de la *Génération*, v. chap. 16, p. 543, n. 6.

1. L'ensemble des trois jonctions que Rousseau, à partir de la seule question de la hauteur des sons, établit entre les lois acoustiques et divers domaines relevant de la musique dessine en filigrane une première position du problème. Rousseau semble suggérer que si les arts liés aux instruments trouvent dans la physique du son l'explication de leurs savoir-faire, l'art musical proprement dit, lui, serait loin d'y découvrir ses fondements aussi directement et gagnerait à être décrit d'abord par ce qui différencie ses constituants du domaine physique à partir duquel il s'élabore. Luthiers et instrumentistes sont directement aux prises avec la matière sonore, dans un rapport technique; le compositeur, en revanche, ne la travaille que médiatement – de sorte que les propriétés physiques du son ne peuvent pas prétendre en gouverner nécessairement la pratique. Nous aurons de nombreuses occasions de vérifier l'importance et de mesurer les conséquences de cette opposition que Rousseau a ici implicitement aménagée dans le fil de son développement.

2. La mise en relation de questions acoustiques avec tel ou tel aspect musical se présente différemment dans les développements que Rousseau consacre aux autres dimensions du son. Pour ce qui concerne son intensité, il en vient à relier des phénomènes relevant de l'exécution musicale à un aspect physique constitutif du son, l'isochronisme des vibrations²⁷. Dès lors il n'est plus guère question de la «*véhémen*ce» du son au sens physique mais des conditions techniques de production de sons musicaux:

«Quand la corde est assez tendue et qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones, et par conséquent le ton demeure le même, soit qu'on renfle ou qu'on adoucisse le son : mais en raclant trop fort la corde, en soufflant ou en criant trop on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du ton; [...]»
(§ 17, début; XV:346a)

À la condition acoustique qui rend la musique possible (qu'énonçait la définition initiale du son comme type de bruit particulier, § 1), répondent des conditions pratiques, qui en offrent comme le redoublement sur le versant de la musique effective. La même détermination acoustique, présentée théoriquement là, est évoquée ici dans l'un de ses aspects concrets.

Rousseau s'autorise alors, à partir de ces remarques, une dérive à la fois comique et polémique:

«[...] et c'est peut-être la raison pourquoi, dans la musique française, où c'est un grand mérite de bien crier; on est plus sujet à chanter faux que dans l'italienne, où la voix se modère plus sagement.»

(§ 17, fin; XV:346a)

²⁷ Il suit alors d'assez près un paragraphe des *Principes généraux d'acoustique*, compris dans le chapitre 6 que la table des matières du mémoire de Diderot intitule précisément «Du son considéré comme fort ou faible» (cf. DPV, II, 255, ou Lew. II, 39; § 6 du chap.). Rousseau ajoute ce qui concerne la voix.

Cette charge contre le style d'exécution de la musique française vaut encore, dans le contexte de l'article, comme une pointe indirecte mieux ciblée: la physique expliquerait plus facilement ce qui caractérise les aspects extérieurs de cette musique qu'elle ne parvient à fonder la musique en général... Remarquons de plus que le couple *crier / chanter* reproduit sur le plan de l'exécution le couple *bruit / son*, de sorte que Rousseau laisse déjà entendre à ses lecteurs français que leur musique se meut en dehors du domaine propre de la musique!²⁸

Pour ce qui est du timbre, l'exemplification emprunte d'abord à l'instrumental, ce qui oblige Rousseau à une intéressante tentative de formulation des caractéristiques propres du son de la flûte et du hautbois²⁹, avant une simple mention de la «*variété prodigieuse*» des timbres de voix. La façon dont cette dimension du son est exploitée par le musicien, Rousseau ne l'évoquera qu'après l'articulation centrale de l'article qui fait précisément passer d'une perspective acoustique à un point de vue proprement musical.

Au contraire du paramètre de la hauteur, intensité et timbres n'occasionnent donc pas de jonctions avec l'une ou l'autre des grandes problématiques musicales traitées dans l'*Encyclopédie* et ne paraissent pouvoir se rattacher qu'à l'"enveloppe" pratique de cet art. Mais c'est sans doute raisonner trop vite, nous allons le voir. Il n'en reste pas moins que, dès après l'articulation textuelle mentionnée, ils ne seront que rapidement évoqués pour commencer, avant que, dans une composition en miroir, la dimension de la hauteur des sons ne fasse à nouveau l'objet d'un développement important.

4. «des sons praticables»

L'article SON, en *Musique*, bascule autour d'un petit paragraphe qui énonce de façon ramassée la relation du musical avec les déterminations acoustiques jusque-là envisagées:

«Les trois qualités principales dont je viens de parler, entrent toutes, quoiqu'en différentes proportions, dans l'objet de la musique, qui est en général le son modifié.»

(§ 21; XV:346b)

²⁸ Cf. *Lettre sur la musique française* (1753) et sa célèbre *cauda* (qui ne fait que concentrer au maximum le "venin" répandu dans tout l'ouvrage): «D'où je conclus que 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 eux!» Notre rapprochement n'est pas gratuit puisque l'un des considérants qui motivent cette conclusion se réfère précisément au style d'exécution («...le chant français n'est qu'un aboiement continu, insupportable à toute oreille non prévenue», OC V, 328). Cependant, dans la *Lettre*, les remarques sur l'exécution du chant sont articulées à toute une réflexion consacrée aux langues et à leurs prédispositions à la musique, et aussi, complémentaiement, à leur influence sur elle. Nous verrons, dans le second volet d'analyses (en partic. chap. 17), comment cette orientation de la pensée musicale de Rousseau après l'*Encyclopédie* trouve ses fondements dans certains articles de 1749.

²⁹ «Un hautbois aura beau se mettre exactement à l'unisson d'une flûte, il aura beau radoucir le son au même degré, le son de la flûte aura toujours je ne sais quoi de doux et de moelleux, celui du hautbois je ne sais quoi de sec et d'aigre, qui empêchera qu'on ne puisse jamais les confondre» (exr. § 20; XV:346b). L'article TYMBRE, en *Musique* montre le petit système d'oppositions croisées à travers lequel Rousseau pense la variété des sons instrumentaux: aigre vs doux, et éclatant vs sourd: le hautbois y est présenté avec la vielle comme cumulant l'aigre et l'éclatant (A+E) et la flûte, inversement, le doux et le sourd (D+S). Le violon (E+D) et le clavecin (A+S) présentent les positions complémentaires (XVI:775b).

Il convient d'analyser de très près ces quelques lignes décisives.

Les «modifications» du son (§ 2) sont devenues autant de «qualités», et c'est en tant que telles que la musique les traite. La hauteur des sons et leur force sont d'abord des dimensions constituées en continuums; elles sont par là susceptibles d'une approche quantitative qui est précisément celle de l'acoustique telle que Diderot l'avait définie dans son «Explication détaillée du système des connaissances humaines»³⁰. Mais, par l'attention qu'il a accordée au timbre, Rousseau introduisait déjà une saisie qualitative dans l'examen des caractères physiques du son³¹ – une saisie sur quoi, d'ailleurs, on l'a vu s'appuyer pour esquisser à destination de l'acoustique un champ de recherche problématique. Dans notre paragraphe, le passage à un point de vue musical se marque d'emblée par le mouvement en quelque sorte symétrique qui consiste à considérer maintenant les trois paramètres envisagés comme autant de qualités, comme autant de dimensions distinctives qui doivent permettre une caractérisation d'éléments sonores, la définition d'unités individuées, reconnaissables et combinables.

Tel est sans doute le sens de cette expression, qui n'est simple qu'en apparence, de «son modifié»³². L'«objet de la musique», ce qu'elle «examine», mais aussi ce sur quoi elle travaille, ce qu'elle manipule, ce n'est pas le son *en général* mais le son *modifié*; autrement dit, le donné qu'élabore l'art musical n'est pas la matière sonore mais déjà le résultat d'une opération, préalable à toute composition, à travers laquelle cette matière se présente selon des dispositions particulières, particularisantes, bref, selon des *modifications* que l'on doit bien présumer réglées d'une façon ou d'une autre. L'acoustique montre le son modifiable selon trois paramètres; mais pour concevoir le passage du modifiable au *modifié*, il faut supposer l'existence d'un niveau de mise en forme spécifique où un ensemble de relations construites entre des sons les font précisément apparaître comme modifiés³³. Si le musicien *part* du son *modifié*, il faut croire que cette modification a une sorte de pertinence intrinsèque qui constitue précisément le son en objet musical parce qu'elle l'inscrit dans des systèmes de rapports.

Mais l'ensemble des significations que nous dégagons des formules mêmes de Rousseau y sont impliquées sans former le thème (au sens logique et discursif) directeur de ce paragraphe. Ce qui est affirmé d'abord par Rousseau, que le paragraphe suivant justifiera, c'est que la musique ne se limite pas à combiner les sons selon leur hauteur, mais recouvre bien un travail sur les trois dimensions physiques du son (le «*quoique*» introduit une concession destinée à contrer une objection que, Rousseau l'imagine sans peine, son assertion peut soulever). En soutenant une telle conception globale de l'objet musical, il remet en cause la position hégémonique des seules considérations de hauteur

³⁰ «La quantité considérée dans le son, dans sa véhémence, son mouvement, ses degrés, ses réflexions, sa vitesse, etc. donne l'acoustique» (DPV, V, 114; DP 165).

³¹ «Quant à la différence qui se trouve encore entre les sons par la qualité du timbre, il est évident qu'elle ne tient ni au degré de gravité, ni même à celui de force» (§ 20, début; XV:346b).

³² Rousseau, retravaillant son texte pour le *Dictionnaire de musique*, ne maintiendra d'ailleurs pas l'expression.

³³ Dans ce paragraphe, Rousseau reste trop général pour qu'on puisse préciser où, dans le passage d'un niveau à l'autre, commence le musical; mais la suite de son article apportera toutes les indications nécessaires.

auxquelles les théories musicales se limitaient souvent. Bien que Rousseau ne nie pas la place essentielle de cette dimension, il y a dans son article comme un manifeste pour une réflexion sur la musique qui ne néglige aucun de ses aspects constitutifs. Il s'agit simplement de pondérer leur importance relative selon les «*différentes proportions*» qui définissent empiriquement leur part dans l'objet musical.

Dé ces «*proportions*», le paragraphe explicatif qui développe la thèse formulée dans le précédent donne une idée:

«En effet, le compositeur ne considère pas seulement si les *sons* qu'il emploie doivent être hauts ou bas, graves ou aigus, mais s'ils doivent être forts ou faibles, aigres ou doux; et il les distribue à différents instruments, en récits ou en chœurs, aux extrémités ou dans le médium des voix, avec des doux ou des forts, selon les convenances de tout cela. Mais il est certain que c'est uniquement dans la comparaison des *sons* de l'aigu au grave que consiste toute la science harmonique.»

(§ 22, sauf la fin; XV:346b)

Ce paragraphe donne de l'art musical une vision tout à fait étonnante. Rousseau éclaire l'atelier du compositeur dans la perspective du seul maniement des sons: n'importe quel aspect d'une composition répondrait toujours aussi, voire d'abord, à un choix en termes de distribution sonore. La mention de la répartition «*en récits ou en chœurs*» peut apparaître, dans ce contexte-là, proprement incroyable! Si la perspective adoptée ne surprend guère à propos de la sélection de timbres instrumentaux ou de tessitures vocales, elle est en effet nettement dépayssante appliquée aux types de composition vocale. C'est bien sûr le texte, liturgique ou profane, qui commande un traitement musical en récitatif ou en écriture chorale. Mais en donnant à voir le compositeur distribuer les *sons* en récits ou en chœurs, Rousseau fait apparaître que les formes convenues de l'opéra ou de l'oratorio sont aussi des agencements particuliers d'effets sonores (singularité vs masse). On aperçoit dans le même temps que l'ensemble des instruments disponibles, l'éventail des tessitures, les modes de composition peuvent être considérés comme autant de structurations préalables qui servent de base aux inventions du musicien; ce sont des modes d'organisation du sonore, qui expliquent précisément que l'objet de la musique n'est pas le son en général mais le «*son modifié*». La façon qu'a Rousseau ici de s'appliquer à envisager la composition en termes uniquement sonores procède de cette méthode de pensée qui consiste à ce que nous avons appelé "déniveler" une question.

Rousseau laisse bien entendre que cette perspective sur la composition reste partielle puisqu'il précise que l'art de distribuer les éléments sonores s'opère «*selon les convenances de tout cela*»: bien que la formule demeure ambiguë – désigne-t-elle une convenance des divers choix entre eux, ou une convenance avec le texte mis en musique? –, elle suppose un plan de composition spécifique où puisse se mesurer de telles convenances, plan qui, de toute manière, ne relève plus du strict travail sur les sons que Rousseau envisage seul ici³⁴.

³⁴ Sur cet aspect-là de la contribution encyclopédique de Rousseau, v. la dernière partie du chap. 16.

Dans le jeu de distribution des sons qu'est l'art de la composition, Rousseau avait laissé entendre au paragraphe précédent que les paramètres traités entraînent «*en différentes proportions*». La façon dont il introduit la dimension de la hauteur à la fin du passage cité marque clairement ce qui détermine l'importance de ce dernier paramètre. Avec timbre et force, Rousseau a évoqué la pratique compositionnelle. Dès qu'il est question de hauteur des sons, l'encyclopédiste parle de «*science harmonique*»; les choix du compositeur, dans ce domaine, relèveraient en conséquence de règles beaucoup plus strictes que n'apparaissent les «*convenances*» régissant les autres aspects. Ainsi, le souci marqué de rééquilibrer la compréhension du travail musical revient pour Rousseau à attaquer le monopole de cette «*science harmonique*»; son article COMPOSITION est éloquent sur ce point: «*La connoissance de l'harmonie et de ses règles, est le fondement de la composition; mais elle ne suffit pas pour y réussir: il faut outre cela bien connaître la portée et le caractère des voix et des instruments; [...]*» (suit un long paragraphe qui déploie tous les types de savoirs spécifiques nécessaires au compositeur)³⁵. Il n'empêche que l'axe des hauteurs reste primordial pour la musique: Rousseau n'en disconvient pas. Et c'est aussi cet aspect-là qui retient son attention dans toute la dernière partie de l'article SON.

On quitte alors les questions liées au travail du compositeur, dont la mention n'a servi que d'illustration à une thèse, pour revenir au nœud conceptuel de ce texte. La façon même dont Rousseau a formulé le contenu de la «*science harmonique*» (comparer les sons de l'aigu au grave) marquait déjà le retour à une perspective centrée sur l'articulation entre acoustique et musique. Mais il adopte dès après un curieux artifice de mise en scène, par lequel il fait ressortir une série de facteurs de sélection qui assurent cette articulation:

«Mais il est certain que c'est uniquement dans la comparaison des sons de l'aigu au grave que consiste toute la science harmonique. De sorte que, comme le nombre des sons est infini, on pourrait dire en ce sens que cette même science est infinie dans son objet.

On ne conçoit point de bornes nécessaires à l'étendue des sons du grave à l'aigu; et quelque petit que puisse être l'intervalle qui est entre deux sons, on le concevra toujours divisible par un troisième son. Mais la nature et l'art ont également concouru à limiter cette infinité prétendue par rapport à la pratique de la musique.»

(§§ 22, fin et 23, début; XV:346b)

Cette dernière phrase est la seconde articulation-clé de l'article. À la dérive intellectuelle (v. le qualificatif: «*prétendue*») à quoi conduit une approche acoustique quantitative du sonore – qui permettrait de concevoir un double infini, d'extension et de divisibilité –, Rousseau oppose une perspective réaliste qui rappelle clairement que la musique, même quand elle se veut spéculative (la «*science*» harmonique), n'a de sens qu'en tant qu'elle existe comme *pratique*. L'opposition – c'est essentiel à souligner – ne passe pas entre l'art musical et une science de la nature puisque «*la nature et l'art*» participent «*également*» aux limitations dont dépend la possibilité d'une pratique

³⁵ Passage cité chap. 16, p. 570-571.

musicale. La suite de l'article va faire la part de ce qui revient à l'une et à l'autre. La nature vient en premier:

«D'abord, il est certain qu'on trouve bientôt dans les instruments les bornes des *sons*, tant au grave qu'à l'aigu; allongez ou raccourcissez à un certain point une corde sonore, elle ne rendra plus de *son*: on ne peut pas non plus augmenter ou diminuer à discrétion la capacité d'une flûte ni sa longueur; il y a des limites au-delà desquelles elle ne résonne plus. L'inspiration a aussi ses lois; trop faible, la flûte ne rend point de *son*; trop forte à un certain point, elle ne fait plus, de même que la corde trop courte, qu'un cri perçant qu'il n'est pas possible d'apprécier.»

(§ 23, suite; XV:346b)

Appliqué aux corps sonores, le projet de pousser toujours plus loin les frontières du grave ou de l'aigu révèle vite des limites matérielles au-delà desquelles soit les phénomènes de résonance cessent, soit le son redevient bruit. Ces limites naturelles, qui se manifestent aussi bien dans la lutherie que dans l'exécution instrumentale, tracent en quelque sorte horizontalement dans le champ des phénomènes vibratoires un premier découpage du domaine propre du son. Ce domaine est encore circonscrit par un second type de limites naturelles, non plus du côté de la matière sonore mais du côté de la perception:

«Enfin, c'est une chose incontestable par l'expérience, que tous les *sons* sensibles sont renfermés dans des limites au-delà desquelles, ou trop graves ou trop aigus, ils ne sont plus aperçus, ou deviennent inappréciables.» [Rousseau rapporte encore, d'après Diderot, les mesures faites à ce propos par Euler.]³⁶

(§ 23, suite; XV:346b)

Cette double délimitation naturelle, physique et physiologique, détermine, comme une condition préalable, le domaine matériel qui est pertinent pour la pratique musicale; mais elle ne détermine pas celle-ci. Elle dessine le champ des possibles. Elle n'a fait qu'assigner des bornes extérieures à ce domaine, montrant qu'il n'est pas extensible à l'infini.

Contre l'infini de divisibilité, un autre type de limites doit intervenir, qui cette fois relève de *l'art* et trace un découpage pour ainsi dire vertical: un filtrage qui, dans la matière sonore indivise, sépare un matériau musical:

«D'un autre côté, on voit par la génération harmonique des *sons*, que parmi tous les *sons* possibles il n'y en a qu'un très petit nombre qui puissent être admis dans un bon système de musique; car tous ceux qui ne forment pas des consonances avec les *sons* fondamentaux, ou qui ne naissent pas médiatement ou immédiatement des différences de ces consonances, doivent être proscrits du système; voilà pourquoi quelque parfait que puisse être aujourd'hui notre système de musique, il est pourtant borné à 12 *sons* seulement dans l'étendue d'une

³⁶ Tout le passage sur les limites de la perception suit fidèlement le § 7 du chapitre 5 des *PGA* de Diderot (DPV, II, 251-252; Lew. II, 34).

octave, desquels douze toutes les autres octaves ne contiennent que des répliques. Que si l'on veut compter toutes ces répliques pour autant de *sons* différents, en les multipliant par le nombre d'octaves auquel est bornée l'étendue des *sons* sensibles, on trouvera 96 en tout pour le plus grand nombre de *sons* praticables dans notre musique sur un même *son* fondamental.» (§ 24; XV:346b-347a)

Cette fois, le passage du côté de la musique est opéré, marqué par une brusque solution de continuité. Le langage de ce nouveau paragraphe est en effet tout autre. Si la nature départageait le possible et l'impossible, il s'agit ici d'«*admettre*» ou de «*proscrire*». Si la nature assignait des *bornes*, l'art introduit des critères de *sélection*, à partir de la notion de consonance. Ce qui suppose un «*système*»³⁷. On entre par définition dans l'ordre des conventions ou du relatif: le système adopté peut être «*bon*» ou non. Cependant — et c'est là le point crucial concernant la question des relations entre musique et physique —, intervient encore une discipline théorique à fondement naturel dont le rôle est précisément de permettre de décider quel système est le bon (c'est-à-dire adéquat à l'ordre naturel: la *perfection* qu'aurait atteinte le système moderne). Rousseau se réfère explicitement à une «*génération harmonique*» qui définit comme une hiérarchie des sons, depuis les «*fondamentaux*» et leurs consonants, jusqu'aux dérivés de ces consonants et, au-delà, aux «*proscrits*». Cette terminologie fait directement allusion à la théorie harmonique de Rameau dont nous verrons l'encyclopédiste se plaire, *ailleurs*, à souligner toutes les difficultés qui en entachent les prétendus fondements naturels³⁸. Ce n'est cependant pas le rôle de l'article SON, *en Musique*, d'instruire ce procès. Aussi l'encyclopédiste a-t-il pris soin ici de ne rien laisser paraître sur ce point. Il préfère consacrer la fin de son texte à la présentation d'un autre système de musique, celui des anciens Grecs:

³⁷ Le mot a d'ailleurs un sens musical technique et fait l'objet d'un article amplement développé de Rousseau (XV:779b-781a): «*SYSTEME, en Musique, est tout intervalle composé, ou que l'on conçoit composé d'autres intervalles plus petits; et ces intervalles premiers, qui sont les éléments du système s'appellent par les Grecs diastèmes. Voyez ce mot. Il y a une infinité d'intervalles différents; il y a, par conséquent, autant de systèmes possibles. Pour nous borner ici à quelque chose de réel, nous parlerons seulement des systèmes harmoniques; c'est-à-dire, de ceux dont les éléments sont, ou des consonances, ou des intervalles engendrés médiatement ou immédiatement par des consonances. Voyez INTERVALLES. [...]*». Toute la suite de l'article est consacrée aux systèmes des anciens. Dans le passage cité (§§1-2), Rousseau suit d'assez près Chambers: cf. «*SYSTEM, in music, denotes a compound interval; or an interval composed, or conceived to be composed of several lesser intervals. — Such as is the octave, etc. The word is borrowed from the ancients; who call a simple interval, diastem, and a compound one system. See DIASTEM. As there is not any interval in the nature of things; so we can conceive any given interval, as composed of, or equal to, the sum of several others. This division of intervals, therefore, only relates to practice; so that a system is properly an interval which is actually divided in practice, and where along with the extremes, we conceive always some intermediate terms.*»

³⁸ Il n'est pas étonnant que ce soit l'article CONSONNANCE qui joue de ce point de vue un rôle primordial. Le même article (§§ 5-7) montre que ce que Rousseau appelle «*génération harmonique*» ne recouvre qu'imparfaitement la théorie de Rameau. Pour tout cela, v. chap. suivant.

«On ne pourrait pas évaluer avec la même précision le nombre des sons praticables dans l'ancienne musique: car les Grecs formaient, pour ainsi dire, autant de système [sic] de musique qu'ils avaient de manière différentes d'accorder leurs tétracordes.»

(§ 25, début; XV:347a)

Et Rousseau de détailler, en quatre paragraphes développés, tous les facteurs qui déterminaient ces différences, ainsi que la complexe typologie des sons qui en résultait. Le contraste voulu avec la présentation rapide du «*bon système*» des modernes ne fait pas que mettre en valeur celui-ci: il introduit aussi, dans l'esprit de ce que nous pourrions lire dans l'article MUSIQUE (v. chap. 17), une sorte de mise à distance historique qui montre que la pratique musicienne peut s'appuyer sur des systèmes très différents, même mauvais, mais du moins qu'elle en implique toujours un.

Pour être «*praticables*», les sons «*en Musique*» doivent donc être inscrits dans des systèmes déjà musicaux qui tissent entre eux des relations (en premier lieu de consonance)³⁹. Le son «*modifié*» est un son *codifié* – même si le code prétend à être naturel!

Tel est sans doute l'apport majeur de la réflexion de Rousseau dans cet article SON sur les médiations qui interviennent à la frontière entre acoustique et musique. Si les procédés de fabrication de la lutherie ou les techniques du jeu instrumental trouvent leur explication dans les lois de l'acoustique, il mesure bien en revanche que la pratique musicale proprement dite repose d'abord sur un matériau préélabré qui introduit un palier intermédiaire entre le donné physique et l'art compositionnel. On serait tenté de reconnaître ici une césure radicale entre nature et art ou code culturel, mais ce serait procéder sans doute à une lecture anachronique. La problématique des relations entre nature et art au XVIII^e siècle se présente, on le sait, sur des bases très différentes. Nous avons d'ailleurs noté que Rousseau, en un premier temps, considérait la nature comme un acteur déterminant dans le bornage qui définit la frontière entre l'acoustique et la musique. L'aspect de codification n'est intervenu qu'avec la question des hauteurs relatives des sons. Cependant, on l'a vu, la rupture de langage est alors totale. Mais on a aussi compris que la théorie ramiste consistait précisément à supprimer cette césure en cherchant à fonder en nature un système harmonique. Dans l'article SON, Rousseau ne discute pas cette prétention (et dans une certaine mesure – mais nous aurons à préciser laquelle – il en partage certains des réquisits); il a procédé plutôt à une sorte de balayage préalable de la question, au repérage très différencié d'une frontière problématique.

Le passage de la nature au code est apparu ici à propos des hauteurs; on peut se demander comment elle se présente pour les autres paramètres sonores, envisagés dans la première partie de l'article. Rousseau leur consacre des entrées spécifiques dans lesquelles la question du son «*modifié*» est modulée de manière très variable.

³⁹ Mais même l'opposition grave / aigu, qui est en physique susceptible d'une mesure, prend dans la musique une signification relative: ce que Rousseau rappelle à la fin de l'article GRAVITÉ, *en Musique*: «il n'y a point de gravité absolue, et aucun son n'est grave ou aigu que par comparaison» (VII:876b).

Bien sûr, l'équation selon quoi un son modifié est un son codifié s'applique également à la force (dont les degrés sont échelonnés dans la musique selon un système que marque leur notation) et au timbre (dont la palette instrumentale d'une époque donnée détermine et structure à la fois les variables). Mais Rousseau ne présente pas la question dans cette perspective – d'abord sans doute parce qu'à l'époque ces domaines ne semblaient guère appartenir au domaine théorisable de la musique; c'est que, en particulier, l'aspect de la codification n'y est pas saillant dans la mesure où les deux paramètres dépendent très étroitement de déterminations physiques contingentes: la lutherie d'une part, les modalités de l'exécution d'autre part⁴⁰.

Au contraire, il est une autre modification du son qui est apparue à Rousseau probablement trop du côté de la codification pour être évoquée dans l'article SON: celle qui affecte sa durée. La durée des sons musicaux est déterminée par une série de systèmes: de division des notes, de structuration en mesures, de vitesse enfin. Les articles correspondants mettent tous en valeur, d'une façon ou d'une autre, leur aspect codé. VALEUR DES NOTES, *en Musique*, part d'emblée des systèmes de notation, dont il retrace l'histoire⁴¹; MESURE, *en Musique*⁴², évoque la question de la mesure chez les Grecs anciens, étroitement rattachée à la métrique poétique, puis détaille l'évolution de cette partie de la musique depuis Guy d'Arezzo, en montrant comment les conventions se modifièrent⁴³, et surtout à quel point l'arbitraire des notations a entraîné une complexité factice du domaine dans la musique moderne; les articles sur les indications de vitesse d'exécution, enfin, se réfèrent explicitement à un système codifié de division: ainsi ADAGIO, *terme de Musique*, est-il défini comme désignant «le premier et le plus lent des quatre principaux degrés de mouvement établis dans la Musique Italienne»⁴⁴.

Pourtant l'article de base TEMS, *en Musique* se présente de prime abord tout à fait parallèlement à l'article GRAVITÉ, *en Musique* – ce qui aurait paru justifier l'insertion de la dimension temporelle des sons dans l'examen de l'article SON, du moins dans sa seconde partie:

«GRAVITÉ, *en Musique*, est cette modification du son, par laquelle on le considère comme grave, ou bas par rapport à d'autres sons qu'on appelle hauts ou aigus [...]» (VII:876b)

⁴⁰ C'est ce qui apparaît bien à l'article FORT, *en Musique* (VII:190b), où Rousseau relie directement la notation convenue à des caractéristiques physiques d'exécution: «s'écrit dans les parties pour marquer qu'il faut forcer le son avec véhémence, mais sans le hausser; chanter à pleine voix, tirer beaucoup de son de l'instrument; ou bien, pour détruire le mot doux sur les notes où l'on veut faire cesser de chanter ou jouer doux. Voyez DOUX.» Le système de graduation des indications d'intensité dépend des modes d'exécution; cette dépendance est encore marquée dans le second paragraphe, sous un jour polémique: «Les Italiens ont encore le superlatif fortissimo, dont on n'a guère besoin dans la Musique française: car on y chante ordinairement très fort.» La remarque souligne cependant l'écart qu'il peut y avoir entre une indication et sa réalisation, donc le caractère codé du système de notation.

⁴¹ XVI:818b-819a.

⁴² X: 410b-411b, et renvoi à RYTHME (XIV: 267a-268b) pour le développement sur la musique grecque.

⁴³ P. ex.: «Jusque-là la proportion triple avait passé pour la plus parfaite; mais la double prit l'ascendant, et le C ou la mesure à quatre tems, fut prise pour la base de toutes les autres» (extr. § 9; X:411a).

⁴⁴ I:125b.

«TEMS, en *Musique*, est en général toute modification du son par rapport à la durée.»
(XVI:121a)

Mais outre que, comme on l'a vu, la durée d'un son n'est pas rattachée à une grandeur physique déterminée de l'onde sonore (comme la fréquence ou l'amplitude), il est un autre attribut que Rousseau assigne immédiatement à cet aspect du son musical qui le place directement du côté de l'art:

«On sait ce que peut une succession de sons bien dirigée eu égard au ton ou aux divers degrés du grave à l'aigu et de l'aigu au grave. Mais c'est aux proportions de ces mêmes sons, par rapport à leurs diverses durées du lent au vite et du vite au lent, que la musique doit une grande partie de son énergie.

Le *tems* est l'âme de la musique; les airs dont la mesure est lente, nous attristent naturellement; mais un air gai, vif et bien cadencé nous excite à la joie, et à peine nos piés peuvent-ils se retenir de danser. Otez la mesure, détruisez la proportion des *tems*, les mêmes airs resteront sans charmes et sans force, et deviendront incapables de nous émouvoir, et même de nous plaire: mais le *tems* a sa force en lui-même, qui ne dépend que de lui, et qui peut subsister sans la diversité des sons. Le tambour nous en offre un exemple, quoique grossier et très imparfait, vu que le son ne s'y peut soutenir. [...]»

(§§ 2-3; XVI:121a)

On le voit, le temps musical n'existe que comme système de rapports: l'anéantissement des «airs» dès la «proportion des tems» détruite en est le révélateur. L'efficace expressive se voit ainsi corrélée à un art des relations où les constituants physiques sont de simples supports. L'«énergie» musicale ne tire rien de la matière sonore elle-même mais relèverait de la seule mise en forme de cette matière. L'«âme de la musique» serait toute de relations⁴⁵. On pourrait dire, métaphoriquement, que l'article SON en *Musique*, lui, était réservé au "corps" de la musique!

On comprend sans doute mieux que Rousseau refuse, par rapport à Chambers, de rappeler au début de l'article la dimension esthétique de l'art musical. Cette sélection des sujets pertinents selon le niveau de réflexion adopté, Rousseau l'a également accomplie sur le texte qui lui a servi de référence, les *Principes généraux d'acoustique*. On le verra, Diderot dans ce Mémoire esquissait à partir des données de l'acoustique une explication du plaisir musical; Rousseau a réservé la discussion des hypothèses de son ami à d'autres articles de l'*Encyclopédie* qui, par rapport à l'article SON en *Musique*, se situent précisément sur un plan de réflexion distinct – déjà de part en part musical, selon la lecture que nous venons de proposer, puisqu'il s'agit des articles CONSONNANCE et UNISSON. C'est là que Rousseau va discuter d'une façon approfondie la prétention d'instituer entre physique et musique un rapport de théorie à pratique.

⁴⁵ Ce qui n'empêche pas que ses effets soient *naturels* (v. «nous aurissent naturellement»). C'est que Rousseau tend à *essentialiser* cette dimension que nous analysons comme purement relationnelle (v. «le tems a sa force en lui-même»): ce "geste", qui déporte soudain les fondements d'une esthétique (ici, de l'énergie musicale) du côté d'une sorte de métaphysique des données sensorielles et émotives, nous le retrouverons dans le chapitre suivant à propos de la consonance. La lecture que nous avons privilégiée ici n'a donc mis en évidence qu'une direction de sens possible des articles de Rousseau. On peut déjà soupçonner qu'il y en a plusieurs, et pas forcément cohérentes entre elles...

CHAPITRE 7

« LES CONSONNANCES... AGRÉABLES PAR ELLES-MÊMES »

ANALYSE DE L'ARTICLE CONSONNANCE

« Mais entrons dans le détail des phénomènes, c'est lui qui ruine ou soutient une hypothèse. »

DIDEROT¹

Le balayage de la frontière entre acoustique et musique auquel Rousseau procède dans l'article SON a fait apparaître une rupture entre nature et art dès qu'intervient la notion de système musical (notion qui désigne une sélection ordonnée d'intervalles définissant les sons *praticables* en musique); on a vu aussi que cette notion repose sur la consonance dont on s'apercevait alors qu'elle était le lieu crucial par où passe l'articulation entre physique et musique. De fait – et logiquement –, dans l'article qu'il consacre à la consonance, Rousseau procède à un nouvel examen de cette articulation. Par ailleurs, nous avons noté dans l'article SON qu'il évitait toute prise en compte de l'agrément. Avec la consonance au contraire, la question du plaisir en musique est centrale. Nous verrons Rousseau l'aborder de front dans CONSONNANCE; dès la définition d'ouverture, l'accent est d'ailleurs placé sur cette dimension².

En conséquence, la question des relations entre physique et musique se présentera dans cet article sous deux aspects: celui du passage, à travers le concept de *génération*, du donné naturel à l'ensemble des intervalles consonants; celui de l'explication du plaisir propre à la consonance.

1. « de caractère physique des consonnances »

Dans CONSONNANCE³, Rousseau focalise son attention sur ce qui demeurerait un hiatus dans l'article SON: le saut entre les limitations en quelque sorte négatives que la nature introduisait dans le champ acoustique et la sélection proprement dite de sons qui dépendait d'emblée d'un système. On retrouve en effet la même représentation de ce seuil pensé comme passage d'un continuum sonore permettant une infinité d'intervalles à un matériau musical discret. Mais cette fois, dans le "filtrage" de la matière sonore

¹ *Principes généraux d'acoustique*, chap. 9 (OPV, II, 267; Lew. II, 54).

² « CONSONNANCE, en Musique, est, selon le sens propre du mot, l'effet de deux ou plusieurs sons entendus à la fois: mais on restreint ordinairement la signification de ce terme aux intervalles formés par deux sons dont l'accord plaît à l'oreille, et c'est en ce sens que nous en parlerons dans cet article. » (§ 1; IV:50a)

³ Comme pour l'article SON, la comparaison avec la *Cyclopadia* montre que si Rousseau a développé une réflexion originale dans CONSONNANCE le texte anglais traduit a pu lui servir de référence. Nous indiquerons en cours d'analyse les rapprochements les plus significatifs, non seulement avec CONSONNANCE mais surtout avec CONCORD auquel il renvoie. (*Concord* désigne chez Chambers un intervalle consonant conçu comme rapport sonore indépendamment de sa réalisation en succession ou en simultanéité; *consonance* ne correspond qu'à ce dernier cas.)

indivise, la nature joue un rôle positif: l'oreille n'est plus simplement mentionnée par ses limites perceptives mais elle devient une instance discriminante, lieu d'un processus de sélection:

«De cette infinité d'intervalles dont les sons sont susceptibles, il n'y en a qu'un très petit nombre qui forment des *consonances*, tous les autres choquent l'oreille et sont appelés pour cela *dissonances*;»

(§ 2 début; IV:50a)

Rousseau réinterprète ainsi un processus qui n'était présenté dans l'article SON qu'en fonction de son résultat final proprement musical, le «*bon système*» des intervalles⁴. On peut se demander pourquoi l'article SON n'avait pas mis en valeur ce rôle de l'oreille dans la sélection des sons musicaux. Peut-être est-ce d'abord que, la consonance étant définie comme un phénomène lié à l'audition *simultanée* «*de deux ou plusieurs sons*» (v. n. 1), cette dimension harmonique situait la réflexion à un niveau de complexité d'un cran plus élevé que celui auquel Rousseau voulait visiblement se limiter dans l'article SON. Mais il réservait aussi, de cette manière, la question délicate du plaisir de l'audition et de son origine pour un article dans lequel il n'est déjà plus question du son en lui-même mais du rapport entre au moins deux sons.

L'introduction de la notion complémentaire de *dissonance* oblige l'encyclopédiste à une précision qui, par l'éclairage prospectif qu'elle jette sur la pratique de l'harmonie, situe aussi la fonction fondatrice de la consonance:

«ce n'est pas que plusieurs de celles-ci [des dissonances] ne soient employées dans l'harmonie, mais c'est toujours avec des précautions dont les *consonances*, étant agréables par elles-mêmes, n'ont pas également besoin.»

(§ 2, fin)

Il y aurait deux types de dissonances, celles que le processus de sélection exclut totalement de la musique et celles (ce qu'on appelle proprement dissonance en musique) qui peuvent néanmoins y avoir cours moyennant certaines «*précautions*». D'où l'on voit déjà que l'articulation entre le champ sonore que l'acoustique rend pensable et l'ensemble des intervalles effectivement pratiqués en musique est loin de pouvoir être pensée par le seul filtre naturel présenté ici. La question du rapport entre acoustique et musique resurgira donc à d'autres moments de la réflexion de Rousseau.

Le contraste avec cet emploi des dissonances en musique permet à Rousseau de formuler exactement la valeur des consonances dans la constitution même de cet art: elles représentent des relations sonores «*agréables par elles-mêmes*». Si la mise en œuvre des consonances dans la musique ne requiert pas de précautions comparables à celle des dissonances, c'est que la musique, présumée viser l'agrément, trouve en elles son matériau premier: elles apportent en quelque sorte une base naturelle au plaisir

⁴ Mais il y a encore loin de la "sélection naturelle" ici exposée à la formation d'un système (Rousseau détaillera les étapes plus loin et dans d'autres articles).

musical. La consonance apparaît ainsi comme le moment inaugural de la constitution du musical. Insistons cependant – la remarque prendra toute son importance dans les étapes ultérieures de la réflexion de Rousseau –, cet agrément naturel est donné dans la simultanéité; la mention de l'usage possible des dissonances laisse d'ailleurs bien entendre qu'il doit y avoir des plaisirs dans la musique qui ne relèvent pas de cette dimension.

Les premiers paragraphes de l'article CONSONNANCE, comme souvent chez Rousseau encyclopédiste, ne forment pas un développement continu mais apportent chacun des précisions qui contribuent à nourrir ou à compléter la définition initiale.

Après le paragraphe qui oppose consonance et dissonance, Rousseau énumère les intervalles consonants. Cependant, il en présente deux listes:

«Les Grecs n'admettaient que cinq *consonnances*; savoir, la quarte, l'onzième qui est la réplique [⁵], la quinte, la réplique de la quinte, et l'octave. Nous y ajoutons les tierces et les sixtes majeures et mineures, les octaves doubles et triples, et en un mot les diverses répliques de tout cela, sans exception, selon toute l'étendue du système.»

(§ 3; IV:50a)

Entre ces deux listes, Rousseau n'avoue qu'une différence de systématisme dans l'application de ce qu'on pourrait appeler la "réplication"; il situe donc leur différence au niveau d'une théorisation plus ou moins achevée du musical. Il n'empêche qu'après la définition donnée de la consonance ce paragraphe pose implicitement une question sur la valeur universelle du jugement de l'oreille. Si les Grecs «*n'admettaient que cinq consonnances*», c'est aussi qu'ils excluaient de cette classe les intervalles comme la tierce ou la sixte. Les percevaient-ils comme dissonants? Mais peut-être n'est-ce pas l'universalité du référent physiologique qui est discrètement visé⁶; en tous les cas, nous verrons, plus bas dans l'article CONSONNANCE, que même s'il présente deux classements différents des consonances Rousseau n'en admet pas moins qu'un seul comme valide.

Un quatrième paragraphe mentionne enfin la distinction terminologique entre consonances parfaites et imparfaites⁷.

⁵ «*RÉPLIQUE*, en Musique, signifie la même chose qu'*octave* [...]» (XIV:136b). C'est que deux sons à intervalle d'octave paraissent se répéter l'un l'autre à hauteur différente. L'article OCTAVE (XI:340a) s'étend d'ailleurs sur les «*propriétés singulières*» de cette consonance et sur le rôle déterminant qu'elles lui confèrent dans «*la génération de tous les intervalles*» (340b). Concernant le passage cité de CONSONNANCE, l'intervalle d'onzième est une réplique de la quarte dans la mesure où les deux sons (p. ex. ré₁ - sol₂) reproduisent une quarte à une octave de distance.

⁶ Pour comprendre exactement la valeur de la question ainsi suggérée pour Rousseau, il faut attendre le moment où nous analyserons l'importance qu'il donne à la référence aux anciens (v. analyse de l'article MUSIQUE, chap. 17). Indiquons simplement que ce n'est pas le référent physiologique qui est mis en cause, ni le fait qu'il permette de définir un «*bon système*», meilleur que le leur, mais la pertinence de ces références mêmes pour penser véritablement la musique.

⁷ «*On distingue les consonances en parfaites ou justes, dont l'intervalle ne varie point; et en imparfaites, qui peuvent être majeures ou mineures. Les consonances parfaites sont la quarte, la quinte, et l'octave. Les imparfaites sont les tierces et les sixtes.*» (§ 4; IV:50a)

Le premier développement proprement dit de l'article vient ensuite. Il nous intéresse particulièrement puisqu'il traite du «*caractère physique*» des consonances. Rousseau expose en deux paragraphes ce qu'il désignera conclusivement comme «*la génération de toutes les consonances*». Insistons d'emblée sur le fait, qui aura une grande portée, qu'il dissocie de cette présentation initiale de la génération physique des consonances la question du plaisir qu'elles produisent:

«Le caractère physique des *consonances* se tire de leur production par un même son, ou si l'on veut, du frémissement des cordes. De deux cordes bien d'accord, formant entre elles un intervalle d'octave ou de douzième, qui est l'octave de la quinte, ou de dix-septième majeure, qui est la double octave de la tierce majeure, si l'on fait sonner la plus grave, l'autre frémit et rend du son. À l'égard de la sixte majeure et mineure, de la tierce mineure, de la tierce majeure simple, et de la quarte, qui toutes sont des combinaisons ou des renversements des précédentes *consonances*, elles se trouvent entre les diverses cordes qui frémissent au même son.

Si je touche la corde *ut*, les cordes montées à son octave *ut*, à la quinte *sol* de cette même octave, à la tierce majeure *mi* de la double octave, et même aux octaves de tout cela, frémissent toutes en même tems. Voilà donc l'octave, la tierce majeure, et la quinte directes. Les autres *consonances* se trouveront aussi; savoir, la tierce mineure du *mi* au *sol*, la sixte mineure du même *mi* à l'*ut* qui est plus haut, la quarte du *sol* à ce même *ut*, et la sixte majeure du même *sol* au *mi*, qui est au-dessus de lui.

Telle est la génération de toutes les *consonances*: [...]

(§§ 5, 6, et 7 début; IV:50a)

En fait, Rousseau présente ici un dispositif expérimental. Ce dispositif met en évidence un phénomène naturel: certaines cordes, accordées comme il convient, vibrent par sympathie au son de la plus grave d'entre elles. La nature manifesterait par là des relations préférentielles entre certains sons; elle privilégierait en quelque sorte des intervalles – qui se trouvent précisément correspondre à tous les intervalles consonants. La consonance apparaît ainsi comme un donné naturel indépendant de la perception des sons puisque son «*caractère physique*» se démontre sans faire intervenir l'oreille⁸.

Ce donné comprend toutefois une hiérarchie. L'expérience rapportée suppose en effet des manipulations («*combinaisons ou renversements*») qui distinguent deux niveaux. Le phénomène initialement présenté relie un son de base à trois autres, octave, douzième et dix-septième (qui correspondent en fait à ses harmoniques). Pour «*trouver*» les autres intervalles, il faut les chercher entre ces sons et leurs octaves, faire jouer ce qu'on a appelé plus haut le principe de «*réplication*». Rousseau précise cependant, au paragraphe 6, que ces octaves frémissent également. Ce qui signifie que la nature

⁸ Sinon, bien sûr, au niveau méta-expérimental de la préparation du dispositif: il s'agit de mettre les cordes «*bien d'accord*». Il n'y a pas cercle vicieux, cependant: simplement Rousseau fait l'économie de la présentation de la démarche expérimentale complète qui consisterait à tester tous les intervalles possibles pour finir par constater que seules les cordes à intervalles consonants frémissent; en fait, il expose un résultat. Certes, dans l'expérience, les cordes ne font pas que frémir: elles résonnent aussi. Mais cette résonance n'a pas à être interrogée dans un tel dispositif (Rousseau se contente de dire «*rend un son*» sans préciser lequel), elle n'est qu'un indice supplémentaire de l'effet naturel.

manifeste aussi le "privilège" de ces consonances de second rang. C'est d'ailleurs ce qui permet à Rousseau, dans ce paragraphe d'exemplification, de faire apparaître l'accord parfait comme un donné naturel (v. «Voilà donc...»).

On peut se demander pourquoi Rousseau a adopté ce mode de présentation pour expliquer ce qu'il annonce d'abord comme «[la] production [des consonances] par un même son»⁹; cette expression de *production par un même son*, de portée nettement ramiste, semblait appeler plutôt l'expérience de la résonance. Cela revient aussi à se demander ce que recouvre le concept de *génération* pour Rousseau, concept directement lié à la théorie de Rameau.

Génération et résonance chez Rameau. – Il convient d'abord de rappeler que Rameau parlait déjà de *génération* dans son *Traité de l'harmonie* de 1722, soit avant qu'il cherche les fondements de son système dans des phénomènes physiques; on y lit par exemple: «*Les Sons qui forment les Tierces et les Sixtes sont tous contenus dans les divisions de la corde entière, et par conséquent sont engendrés du Son fondamental*»¹⁰. Le terme change de sens au moment où l'expression «*son fondamental*» ne désigne plus la corde de référence dont les divisions simples correspondent à des intervalles consonants (dans une optique qui est toujours monocordiste, et donc seulement mathématique), mais un corps sonore dont les vibrations font entendre, outre le son principal, des résonances harmoniques, résonances dont on peut dire que les intervalles qu'elles rendent audibles sont véritablement *produits* par le fondamental. Si cette reconversion physicienne de Rameau date de 1726¹¹, le maître ouvrage, au titre révélateur, dans lequel le musicien réorganise toute la présentation de sa théorie harmonique en fonction du nouveau fondement naturel est la *Génération harmonique* de 1737. Or, dans la partie initiale de ce livre qui expose une série de propositions théoriques et de récits d'expériences relevant de la physique, *le phénomène des harmoniques n'a pas de statut particulier* – sa présentation est même précédée par l'exposé de l'expérience des frémissements de corps sonores accordés¹².

Rousseau, à qui cet ouvrage sert de référence, avait donc à disposition des expériences dont la valeur théorique pouvait paraître équivalente. Ainsi ne faudrait-il pas interpréter l'explication particulière qu'il donne de la «*génération de toutes les consonances*» comme un refus affiché de la théorie ramiste.

⁹ Dont le frémissement des cordes n'offre à vrai dire qu'un équivalent: v. «ou si l'on veut...».

¹⁰ TH, p. 12. C'est le début de l'article cinquième du chapitre trois («*De l'origine des consonances et de leur rapport*») du Livre premier («*Du rapport des Raisons et Proportions Harmoniques*»).

¹¹ Avec le *Nouveau système de musique théorique*.

¹² «II. Expérience», pp. 8-10, pour le frémissement; «III. Expérience», pp. 10-13, pour les harmoniques. Remarquons toutefois que, dans le corps de l'ouvrage, «*la résonance du Corps sonore*» occupe clairement la place fondatrice (v. p. ex. pp. 53 ou 74). C'est dans la *Démonstration du principe de l'harmonie* de 1750 que Rameau donnera explicitement et d'entrée de jeu au phénomène des harmoniques la place fondatrice. Ce que consacrera encore l'exposé ordonné de la théorie conçu par D'Alembert dans ses *Eléments de musique* de 1752 (le phénomène est présenté comme la «*Première expérience*» des «*Expériences préliminaires et fondamentales*» dont la relation constitue le chapitre inaugural de la partie théorique du livre); D'Alembert discutera cependant de la manière dont on peut dire que cette expérience est fondamentale pour l'art musical dans l'article FONDAMENTAL, que nous analyserons au chapitre 9.

Pour s'en persuader, il reste à rapprocher les deux paragraphes de Rousseau avec le début du chapitre 5 de la *Génération harmonique*, précisément consacré à l'«*Origine des Consonnances et Dissonnances...*»: «*L'Harmonie d'un Corps sonore donne toutes les Consonnances, en y comparant réciproquement entre eux tous les Sons qui la composent*» (Gén. 50). Que «*l'Harmonie d'un Corps sonore*» (l'accord parfait) soit révélée par ses harmoniques ou par les frémissements qu'il occasionne ne change rien au fait qu'il faut bien ensuite combiner ses constituants pour trouver tous les intervalles consonnants. De ce point de vue, l'expérience mise en valeur par Rousseau présente un avantage didactique par rapport à celle des harmoniques: la manifestation de la nature physique des consonnances y est plus tangible puisque la "réplication" des intervalles primitifs (douzième et dix-septième majeure) ne reste pas abstraite mais conduit au montage de nouvelles cordes qui vibrent à leur tour.

Le choix de l'expérience des frémissements paraît répondre aussi, de la part de l'encyclopédiste, à des impératifs relevant de cette "dénivellation" des questions dont nous cherchons à montrer dans nos analyses qu'elle a constitué une des méthodes de réflexion qui ont présidé à la conception de ses différents articles théoriques. 1. Par rapport à l'article SON, où Rousseau s'astreignait à considérer la matière sonore de la musique à partir de l'unité que représente le «son modifié», l'article CONSONNANCE, on l'a dit, porte la réflexion sur un premier *rapport* entre deux ou plusieurs de ces unités. L'expérience des harmoniques concerne d'abord le son en tant que tel (d'ailleurs Rousseau présente le phénomène dans l'article SON), les intervalles y apparaissent comme enveloppés dans l'unité; au contraire, l'expérience des vibrations par sympathie a l'avantage de manifester d'emblée un rapport entre des corps sonores différents. 2. D'autre part, cette expérience, on l'a dit, ne fait pas intervenir la perception auditive alors que le repérage des harmoniques d'un son requiert, lui, une oreille exercée. Cela ne signifie pas qu'il n'était pas déjà question de perception dans l'article SON, mais il s'agit là encore de distinguer deux niveaux. La notion de «son modifié» est étroitement liée à des différences acoustiques perceptibles (hauteur, intensité, timbre), mais on a vu que ce qui se perçoit alors se rattache immédiatement à des paramètres physiques de l'onde sonore. Avec la consonance – et c'est un point essentiel –, ce qui est perçu (qui inclut un *agrément*) ne se laissera plus relier sans problèmes à des déterminations acoustiques¹³ et relève donc d'un ordre de phénomènes nouveau. En privilégiant l'expérience de frémissement sur celle des harmoniques pour sa présentation de la génération des consonnances, Rousseau suspend pour ainsi dire la mise en rapport de l'objet sonore avec un sujet musicien et confère ainsi à ce moment-clé dans la construction d'une théorie de la musique un statut très particulier, qui insinue une distance critique par rapport au modèle ramiste. Pour Rousseau, la génération *physique* des consonnances ne marque ni le niveau d'analyse le plus profond (c'est la notion de «son modifié» qui le représente), ni le moment proprement donateur de la musique¹⁴.

¹³ C'est ce que Rousseau va montrer dans la suite de l'article.

¹⁴ Cette seconde conséquence, qui paraît contredire la portée de la fin du § 2 analysée plus haut (les consonnances comme «*agréables par elles-mêmes*»; cf. commentaire p. 246-247) provient précisément de la dissociation opérée par Rousseau dans la partie analytique de son article entre le moment physique de produc-

Ce faisant, l'encyclopédiste sape la valeur théorique fondatrice, mais aussi hégémonique, que les expériences de physique prennent chez Rameau – pour qui la nature est d'emblée harmonie et dicte les lois de la musique au musicien-théoricien qui sait l'entendre¹⁵. Opération discrète (aucune marque polémique n'apparaît), mais lourde de conséquences: nous aurons à le mesurer dans d'autres articles de théorie musicale de Rousseau.

La génération des consonances chez l'encyclopédiste représenterait donc le dernier stade pré-musical qu'il repère dans sa réflexion à la charnière de l'acoustique et de l'art musical (nous allons le vérifier). C'est pourquoi, dans ce premier développement de CONSONNANCE, les rapports entre physique et musique n'ont pas été problématisés. Mais tout le reste de l'article s'y applique!

2. «rendre raison des phénomènes»

C'est que Rousseau entend passer maintenant de la simple présentation des faits naturels à la question de leur explication. Il marque clairement le seuil de ce tour de pensée supplémentaire:

«Telle est la génération de toutes les *consonances*: il s'agirait maintenant de rendre raison des phénomènes.»

(§ 7; IV:50a)

Rousseau énumère trois axes de réflexion, qui correspondent à trois mises en rapport différentes à partir du phénomène de frémissement: avec les connaissances acoustiques, avec le phénomène des harmoniques, enfin avec l'effet de plaisir des consonances:

«Premièrement, le frémissement des cordes s'explique par l'action de l'air et le concours des vibrations. Voyez UNISSON. 2°. Que le son d'une seule corde soit toujours accompagné de ses harmoniques (*voyez ce mot*), cela paraît une propriété du son qui en est inséparable, et qu'on ne saurait expliquer qu'avec des hypothèses qui ont leurs difficultés. 3° À l'égard du plaisir que les *consonances* font à l'oreille, on en voit clairement la source dans leur génération [...]

(§ 8, début; IV:50a)

tion et la question de l'émergence du plaisir. C'est un tour fréquent dans l'écriture encyclopédique de Rousseau que les développements d'un article travaillent les définitions initiales, au point parfois de les déconstruire complètement.

¹⁵ La théorie ramiste, surtout dans la façon dont Rameau l'expose depuis la *Génération harmonique*, est en effet toute empreinte d'un rapport de destination dont on peut légitimement reconnaître la source dans l'expérience des harmoniques, qu'il présente comme un «trait de lumière» au début de sa *Démonstration* (p. 12). La nature ne cesse de s'adresser au musicien-théoricien pour lui «indiquer» les «routes à suivre». Voir des formules telles que: «la nature [a] pris soin de rassembler [...] dans un tout Harmonique, et de communiquer par ce moyen à l'Oreille...» (Gén. 75); «la nature n'a pas introduit cette différence sans raison» (Gén. 47); le principe naturel est un «guide certain» (Gén. 67); etc. Voir aussi ce que nous disons du sujet théorique ramiste comme interprète de la nature, chapitre 16, p. 544.

Pour le premier point, la relation explicative est présentée comme ne posant pas de problème. L'article UNISSON auquel Rousseau renvoie comprend en effet une explication acoustique du phénomène de frémissement: si certaines cordes sont disposées à vibrer au son émis par une corde donnée, c'est qu'elles entretiennent avec celle-ci un rapport de commensurabilité (égalité de longueur ou rapport simple) qui les rend réceptives à la fréquence vibratoire de base¹⁶. L'explication joue bien sur les deux éléments fondateurs du savoir acoustique que Rousseau rappelle ici: le son conçu comme vibration et l'air compris comme milieu de transmission.

Le phénomène de frémissement, qui manifeste le caractère physique des consonances, relève ainsi sans difficulté de la sphère explicative de l'acoustique. Ce n'est pas le cas du phénomène des harmoniques, Rousseau le souligne dans son deuxième point. On peut noter d'abord l'effet de surprise que provoque la mention de ce phénomène alors que Rousseau ne s'y était pas référé jusqu'ici dans l'article. Elle prouve à quel point, pour lui comme pour ses contemporains, le phénomène des harmoniques était étroitement lié à la question de l'origine naturelle des consonances – et conséquemment que l'encyclopédiste l'avait en tête aussi bien que celui du frémissement au moment de rédiger son article. La différence de point de vue adopté entre l'un et l'autre est significative; elle nous permettra d'avancer d'un pas encore dans la compréhension du choix de Rousseau. Au contraire de l'article SON où il mentionnait également les harmoniques et renvoyait alors à HARMONIE, aucun renvoi direct ne conduit ici à l'exposé des «difficultés» qui en entacheraient l'explication physique puisque la référence à HARMONIQUE ne mène qu'à une courte notice descriptive (VIII:54b). Cet

¹⁶ V. UNISSON, §§ 7-II, soit toute la fin de l'article (XVII:387ab). L'attaque du passage est intéressante: «C'est une observation célèbre en musique que celle du frémissement et de la résonnance d'une corde au son d'une autre qui sera montée à son unisson, ou même à son octave, au à l'octave de sa quinte, etc. Voici comment nos philosophes expliquent ce phénomène. Le son d'une corde A met l'air en mouvement; si une autre corde B se trouve dans la sphère du mouvement de cet air, il agira sur elle. Chaque corde n'est susceptible que d'un certain nombre déterminé de vibrations en un tems donné. [...]» (§§ 7, 8 et 9 début; XVII:387a). Le passage de l'observation d'un phénomène à son explication correspond à un déplacement d'instance énonciative du musicien au philosophe, partant à une prise de distance de l'encyclopédiste qui ne fait que rapporter le discours explicatif physique. Alors que son article diffère notablement de la source anglaise, Rousseau, dans ce passage, s'est contenté en fait de reproduire la traduction d'un extrait de l'article UNISON, in *music* de Chambers; la prise de distance vis-à-vis des philosophes physiciens, qui provient donc de la *Cyclopædia*, lui convenait visiblement!

Rousseau précise *in fine* (§ 11, qui ne vient pas directement de Chambers) que la règle de commensurabilité trouve sa limite dans le seuil de sensibilité des effets produits. Plus la corde ébranlée entretient un rapport éloigné avec la corde de base, moins cet ébranlement est fort; «n'étant plus sensible au-delà des quatre accords précédents, il est compté pour rien dans tout le reste» (XVII:387b). Il renvoie alors à CONSONNANCE, renvoi qui ne manque pas d'induire un effet de complexification. Nous avons vu que, dans cet article, Rousseau était attentif à ne pas faire intervenir l'audition dans la manifestation des consonances: voilà que la fin d'UNISSON l'y réintroduit! Il est toutefois remarquable que la perspective sur le sensible, ici, soit la même que Rousseau adopte dans l'article SON pour montrer que l'oreille introduit une limite naturelle, et par là-même pré-musicale, dans l'infini des sons (v. ici chap. 6, p. 240). Ainsi UNISSON ne remet-il pas en question la dissociation observée dans CONSONNANCE entre le phénomène physique et sa perception; au contraire, cette dissociation est accentuée par le déplacement dans un autre article de la remarque sur le rôle des limites sensibles.

article, cependant, renvoie à son tour à l'article SON – ce qui nous met sur la piste des références implicites de Rousseau lorsqu'il mentionne ici des «*hypothèses*» explicatives critiquables. L'article SON en *Musique* contient en effet, on l'a vu, une discussion sévère de la théorie acoustique de Mairan, épinglée à propos de la question de la simultanéité possible des impressions sonores dont elle prétendait rendre compte; nous avons également noté que cette théorie était adoptée par Rameau au début de sa *Génération harmonique*¹⁷. Or, dans cet ouvrage, le musicien-théoricien relie explicitement le phénomène de la résonance à la théorie de Mairan¹⁸. Ainsi peut-on affirmer que les «*hypothèses qui ont leurs difficultés*» auxquelles Rousseau fait allusion dans le passage de CONSONNANCE que nous commentons visent le système de Mairan; partant, il apparaît que sa référence principale pour toutes ces questions est restée la seule *Génération harmonique* de Rameau.

Du coup, s'éclaire sous un nouveau jour son choix du phénomène des frémissements par sympathie pour mettre en évidence la production naturelle des consonances: il a privilégié l'«*observation*» susceptible d'une explication physique pleinement satisfaisante. Aussi peut-on affirmer que, dans une certaine mesure (nous aurons à préciser plus loin jusqu'où elle va), Rousseau dans l'*Encyclopédie* a entrepris de mieux fonder l'harmonie que ne le faisait son théoricien reconnu! Il a cherché à asseoir l'étape-clé de sa constitution sur un phénomène qui ne pose pas de difficultés à la raison physicienne: il fait ainsi de la génération naturelle des consonances un moment non problématique de la théorie musicale – ou, plus exactement, de ce à partir de quoi une théorie musicale pourra s'élaborer (répétons en effet que la génération des consonances ainsi présentée, parce qu'elle ne fait pas intervenir l'écoute, n'appartient pas encore à proprement parler à l'ordre de la musique: ce qui, précisément, la rend non problématique¹⁹).

Inversement, dès que la question du plaisir que produisent les consonances intervient, les difficultés de l'articulation entre physique et musique se présentent. C'est le troisième point abordé par Rousseau, dont la problématique va occuper le reste de l'article CONSONNANCE.

¹⁷ V. ici chap. 6, p. 233 et notes 25 et 26.

¹⁸ «*Cette Expérience, dit-il, répond aux Propositions V, VII et X*» (Gén. 12); or, la Proposition V est celle-ci: «*Un Corps sonore mis en mouvement, communique ses vibrations, non seulement aux particules de l'Air capables des mêmes vibrations, mais encore à toutes les autres particules commensurables aux premières; et ces différentes particules réagissant à leur tour sur ce même Corps, aussi bien que sur tous ceux qui l'environnent, tirent non seulement différents Sons des différentes parties aliquotes de ce premier Corps; et par là lui font rendre des Sons plus aigus que celui de sa totalité* [voilà les harmoniques "expliqués"]; mais elles agissent encore tous ceux d'alentour, qui sont capables des mêmes vibrations, et les font quelquefois, même, résonner [ce qui revient à "expliquer" du même coup le phénomène de frémissement]» (Gén. 4-5). Rousseau, dans l'article UNISSON, a donc substitué une autre explication pour ce dernier phénomène, le seul, pour finir, qui soit susceptible à ses yeux d'une explication physique satisfaisante.

¹⁹ Mais aussi en limite la valeur théorique, nous le vérifierons! V. déjà l'indication de l'article SON par laquelle Rousseau marque ses distances avec la recherche ramiste d'un «*principe physique de toute l'harmonie*» (XV:346a), citée et commentée chap. 6, pp. 233-234.

La réflexion de Rousseau suit alors deux moments successifs, qui mènent de l'évidence à son contraire: d'un point de vue comme surplombant sur la question du plaisir d'où l'on «voit clair» (§ 8, fin) à une attitude plus inquisitrice où les tentatives d'explications – qui sont celles des «Physiciens» – ne vont pas sans embarras (il expose les hypothèses explicatives §§ 10-11, puis les démonte §§ 12-15). Il s'agira de comprendre, en dernière analyse, comment l'encyclopédiste se situe entre ces deux positions: question aussi bien épistémologique qu'idéologique, nous le verrons.

Rousseau donne donc pour commencer une explication globale du plaisir occasionné par l'audition des consonances, explication qu'il présente comme certaine. Mais son raisonnement est étrangement articulé – comme s'il avait buté sur une difficulté. L'affirmation d'un lien évident entre le plaisir et la génération physique des consonances n'est d'abord étayée que par un rappel du processus de génération d'où Rousseau, ensuite, déduit («donc») la nature harmonieuse des intervalles consonants, se fondant sur des présupposés qu'il ne formule que dans un troisième temps («Or»).

Suivons d'abord pas à pas le premier ensemble propositionnel, dont nous croyons devoir proposer une analyse fouillée dans la mesure où l'encyclopédiste y expose une relation non problématique entre physique et musique:

«3°. A l'égard du plaisir que les *consonances* font à l'oreille à l'exclusion de tout autre intervalle, on en voit clairement la source dans leur génération. Les *consonances* naissent toutes de l'accord parfait produit par un son unique; et réciproquement l'accord parfait se forme de l'assemblage des *consonances*. Il est donc naturel que l'harmonie de cet accord se communique à ses parties, que chacune d'elles y participe, et que tout autre intervalle qui ne fait pas partie de cet accord n'y participe pas.»

(§ 8, suite; IV:50a)

Il faut d'abord noter que l'explication ne remonte pas d'un effet à une cause mais d'un phénomène à sa «source»: c'est l'origine du plaisir qui s'aperçoit «clairement», son site; un site dynamique puisqu'il n'est autre qu'un processus naturel. Le plaisir découlerait comme de soi de la génération des consonances, du phénomène physique de leur production.

Rousseau résume alors ce processus naturel en une phrase. Il recourt à deux verbes (*produire* et *naître de*) qui nouent une chaîne générative allant d'un «son unique» aux consonances en passant par le relais de «l'accord parfait». L'apparition de ce moyen terme pourrait surprendre (Rousseau utilise l'expression pour la première fois dans l'article) si nous n'avions noté qu'il en avait donné la description, sans le nommer, au paragraphe 6²⁰. L'expression permet de condenser la présentation des deux phases de la génération que nous avons analysées plus haut. Ce qui est intéressant, c'est que la seconde phase qui, à notre sens, fait intervenir une combinatoire (la «réplication») est

²⁰ «Voilà donc l'octave, la tierce majeure, et la quinte directes». Mais il s'agit déjà, dans ce cas, d'une réduction à l'intérieur d'une octave de l'émanation première d'un son unique, octave, douzième et dix-septième, dont il est d'abord question au début du paragraphe 5. «Accord parfait» est donc susceptible d'un double sens. Ici, on peut hésiter: l'expression désigne-t-elle la forme primitive ou la forme réduite? – hésitation qui, on va le voir, permet une double lecture du passage.

ici présentée comme la suite du même processus naturel: si toutes les consonances ne sont pas produites immédiatement par un son primitif, elles n'en proviennent pas moins médiatement puisqu'elles «naissent» de son produit direct. L'aspect combinatoire n'est cependant pas masqué pour autant: il apparaît, dans la seconde partie de la phrase de Rousseau, à travers un mouvement *réciroque* où il est question d'«*assemblage*». Deux lectures, d'ailleurs non exclusives l'une de l'autre, peuvent être avancées de cette seconde proposition construite autour du verbe «*se former de*». 1. Ce verbe peut simplement marquer l'analyse de ce qui constitue l'accord parfait comme émanation d'un son unique: dans ce cas, la proposition ne fait que reformuler le sens du «*naître de*». 2. Mais on peut aussi comprendre qu'elle désigne un second processus: les consonances une fois données, il est possible de reconstruire l'accord parfait (c'est le sens actif du mot *assemblage* qui affecte alors la valeur du verbe *se former*). Dans ce sens-là, l'accord parfait n'est plus le produit naturel donné par un son fondamental, il en est l'artefact musical. En additionnant les deux lectures – ce que permet le double sens de l'expression d'«accord parfait» (produit physique d'un son ou accord musical particulier) – on pourrait reconnaître dans le mouvement *réciroque* exposé par Rousseau une sorte de rencontre réussie entre art et nature, dont la coïncidence exacte manifestée par l'accord parfait marquerait le point d'articulation principal²¹.

Mais il n'est toujours pas question du plaisir des consonances! Remarquons toutefois que l'idée de *perfection* introduite par l'expression «accord parfait» prépare le terrain: le produit naturel est muni d'un attribut superlatif²² annonçant des qualités particulières qui doivent conduire à l'agrément en question. Pourtant, la déduction que Rousseau tire de son résumé de la génération des consonances («*Il est donc naturel...*») ne le fait pas apparaître nommément. Simplement, la perfection de l'accord est alors pensée comme «*harmonie*», terme qui n'est pas interrogé mais qui se présente sous la plume de Rousseau comme une qualité intrinsèque allant de soi. Il est clair que c'est ce terme qui porte tout le poids de la démonstration. On retrouve dans la phrase en question les deux plans distingués dans la précédente, d'une part le processus génératif où l'harmonie «*se communique*» du tout à ses constituants, d'autre part le point de vue analytique selon lequel les parties «*participent*» de l'harmonie de l'ensemble qu'elles constituent. Les consonances sont donc, maintenant, munies de cette qualification d'harmonieuses, dont elles sont porteuses naturellement. Le mouvement démonstratif

²¹ «ACCORD, en Musique, est l'union de deux ou plusieurs sons entendus à la fois, formant ensemble une harmonie régulière.

L'harmonie naturelle produite par la résonante [sic] d'un corps sonore, est composée de trois sons différents, sans compter leurs octaves, lesquels forment entre eux l'accord le plus agréable et le plus parfait que l'on puisse entendre, d'où on l'appelle par excellence accord parfait. [...]» (I:78a) Ce début de l'article ACCORD de Rousseau montre bien que l'accord parfait marque la rencontre entre «harmonie naturelle» et «harmonie régulière», entre nature et art.

²² Attribut qui va de soi au XVIII^e siècle: «Il n'y a rien d'imparfait dans la nature; tout ce qui est nécessaire dans toutes ses parties est parfait». Corollaire: «Il n'y a rien de parfait dans l'art [...] L'impossibilité d'atteindre à la perfection, ne nous dispense pas d'y viser» (Enc., article PARFAIT, XI:940a; article non signé qui est une notice lexicale placée en tête de toutes les entrées particulières qui en partagent l'intitulé).

du passage fait de cet attribut des consonances la source du plaisir auditif qu'elles occasionnent.

On vérifie bien que Rousseau ne reconstitue pas un mécanisme causal qui expliquerait le plaisir produit mais qu'il met à jour les implications du fait que les consonances sont pensables comme données par la nature: leur origine détermine leur mode d'être (ou d'apparaître), les font ambassadrices des attributs qui caractérisent ce dont elles sont issues. On mesure bien, aussi, le double implicite: la nature est parfaite et harmonieuse dans ses productions; l'harmonie est source de plaisir.

3. «la Nature a voulu...»

Le mouvement démonstratif ne peut être complet que par la mise à jour de ces présupposés. C'est précisément ce par quoi Rousseau termine son raisonnement:

«Or la Nature qui a mis dans les objets de chaque sens, des qualités propres à le flatter, a voulu qu'un son quelconque fût toujours accompagné d'autres sons agréables, comme elle a voulu qu'un rayon de lumière fût toujours formé de l'assemblage des plus belles couleurs.»

(§ 8, suite; IV:50a-b)

Les formulations adoptées dans cette phrase font comprendre dans quel sens ce type de justification du plaisir des consonances se distingue des explications des «*Physiciens*» auxquelles Rousseau va bientôt s'attacher. Certes, – et l'analogie avec l'analyse spectrale de la lumière le confirme – les référents relèvent des recherches physiennes; mais la nature dévoilée en deçà de ces phénomènes et qui permet de les interpréter est une nature intentionnée, un principe qui assigne à ses productions une destination précise. Si les consonances sont «*agréables par elles-mêmes*», selon la formule du deuxième paragraphe, c'est selon une prédisposition qui remonte à cette nature bienveillante. La beauté, l'agrément, dans cette perspective qu'il faut bien appeler métaphysique²³, sont des données comme pré-inscrites au cœur de la relation entre les sens de l'homme et leurs «*objets*».

Remarquons qu'une telle conception n'explique pas en quoi les sons qui accompagnent naturellement un son de base sont «*propres à flatter*» l'ouïe. Le saut métaphysique passe en quelque sorte par dessus cette question. Il est dans l'ordre de «*la Nature*» (parfaite, harmonieuse) qu'elle agisse en général selon le bien – soit, au niveau particulier des sensations, par le don de l'agréable. Rousseau termine son paragraphe en soulignant la tension qu'il y a entre cette compréhension métaphysique et un questionnement physicien:

«Que si l'on presse la question, et qu'on demande encore d'où naît ce plaisir que cause l'accord parfait à l'oreille, tandis qu'elle est choquée du concours de tout autre son; que pourrait-on répondre à cela, si ce n'est de demander à son tour pourquoi le vert plutôt que

²³ Dans un sens que nous allons préciser.

le gris me réjouit la vue, ou pourquoi le parfum du jasmin m'enchanté, tandis que l'odeur du pavot me fait peine.»

(§ 8, fin; IV:50b)

L'inquisition physicienne marquerait un tour de pensée de trop! Ce que Rousseau semble vouloir mettre à jour, ici, ce sont des données élémentaires de la sensation, données qui incluent l'agrément et qui constituent un socle présenté comme inanalysable²⁴. L'esthétique qui pourrait s'élaborer à partir d'un tel socle fondateur n'aurait rien à attendre de la physique...

À considérer l'ensemble du mouvement explicatif développé sous le point «3°» de ce paragraphe, un rapprochement de méthode s'impose avec le Condillac de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), qui nomme précisément sa démarche: «métaphysique». Rappelons que l'abbé n'ambitionnait pas de découvrir les causes les plus cachées mais voulait limiter ses investigations métaphysiques dans les bornes qui sont celles de l'esprit humain; refusant de manipuler des notions générales et vagues pour échafauder des systèmes totalisants, il part des phénomènes offerts pour reconstituer des processus de génération, pour remonter à l'origine, pour accéder aux éléments simples, au matériau premier (qui est justement de l'ordre de la sensation)²⁵. Évidemment, Rousseau n'analyse pas la genèse de «nos idées» en général; c'est la méthode d'approche qui est, ici, similaire²⁶. Aussi Rousseau n'oppose-t-il pas non plus sa métaphysique sensualiste à l'ambition de la métaphysique traditionnelle. Le champ restreint d'analyse qui est le sien, la musique et ses fondements naturels, le confronte à d'autres prétentions explicatives, celles des physiciens.

Sur ce point, il faut encore noter sa dette possible envers Chambers qui, en contradiction avec ses affirmations péremptoires de *SOUND, in music*²⁷, manifeste aussi au début de son article *CONCORD* une distance certaine vis-à-vis d'une explication physique générale du plaisir des consonances:

«It is not easy to assign the reason or foundation of concordance [sic]: the differences of tune, we have elsewhere observed, take their rise from the different proportions of the vibrations of the sonorous body, i. e. of the velocity of those vibrations in their recourses; the frequenter those recourses are, the more acute will be the tune, and vice versa.

²⁴ Il est intéressant de noter que, contrairement aux esthétiques de la première moitié du siècle, Rousseau place ici sur un même plan l'ouïe, la vue et l'odorat – ce qui est loin d'être innocent! La hiérarchisation des sens, qu'on retrouve chez Diderot (art. BEAU, § 73; II:176a), distingue le plaisir lié aux beaux-arts d'un simple plaisir sensuel. En l'y ramenant, à cette étape élémentaire de son investigation, Rousseau prépare-t-il à *convario* une sortie, dans un deuxième temps, hors d'une juridiction physico-physiologique?

²⁵ Cf. l'«Introduction» de l'*EOCH* (éd. Le Roy, 1948, I, pp. 3-5) ainsi que le commentaire de J. Derrida, au début de *L'archéologie du frivole* (Paris, Galilée, 1973).

²⁶ Mais nous reviendrons sur la valeur du modèle condillacien pour la contribution musicale de Rousseau en 1749, qui va bien au-delà de ce rapprochement perçu au niveau de la méthode (v. chap. 16, partic. pp. 550-551).

²⁷ § 7; v. chap. 6, pp. 223-226.

But the essential difference between concord and discord lies deeper: there does not appear any natural aptitude in the two sounds of a concord, to determine it to give us a pleasing sensation, more than in the two sounds of a discord: these different effects are merely arbitrary, and must be resolved into the divine good pleasure.»

[«Il n'est pas facile d'assigner la raison ou le fondement de l'accord (de la consonance): les différences de ton, nous l'avons observé ailleurs, naissent des différentes proportions des vibrations du corps sonore, c'est-à-dire de la périodicité relative de ces vibrations²⁸; plus la fréquence vibratoire est élevée, plus le ton est aigu, et vice versa. Mais la différence essentielle entre consonance et dissonance est plus profonde (*c'est-à-dire*: est plus profondément cachée). Aucune disposition naturelle dans deux sons n'apparaît déterminer le fait qu'ils nous procurent une sensation de plaisir dans une consonance et non dans une dissonance²⁹. Ces effets différents sont purement arbitraires et doivent être résolus (*c'est-à-dire*: ne trouvent leur explication que) dans le bon plaisir divin.»]

(§§ 6-7)

De telles affirmations – si apparemment radicales (la différence entre la consonance et la dissonance relèverait de l'arbitraire) – n'empêcheront pas Chambers de proposer dans la suite de son article une doctrine explicative de la cause du plaisir des consonances, qu'il présentera certes comme partielle mais qu'il considérera cependant être confirmée par l'expérience (v. ci-après, p. 262)...

Ce qui est intéressant, à ce point de l'analyse, c'est d'apprécier la différence des positionnements qui autorisent chez Chambers et chez Rousseau une distance critique à l'encontre des systèmes explicatifs de la physique. L'anglais adopte une attitude extrémiste (l'arbitraire) dont il se dégage (qu'il *résout*, selon ses termes) par la référence surplombante au bon plaisir divin. C'est cette place, précisément métaphysique, qui est occupée chez Rousseau par la nature génératrice! D'où l'on aperçoit déjà que le modèle condillacien n'a pas qu'une valeur méthodologique mais qu'il apporte aussi, dans la pensée de Rousseau encyclopédiste, un mode d'interprétation de la valeur des phénomènes, ou, précisément, une idéologie.

4. «ces concours de vibrations»

«Ce n'est pas que les Physiciens n'aient expliqué tout cela; et que n'expliquent-ils point? mais que toutes ces explications sont conjecturales, et qu'on leur trouve peu de solidité quand on les examine de près! Je ne m'attache ici qu'au sentiment le plus général pour en rendre compte au lecteur.»

(§ 9; IV:50b)

Rousseau s'attaque donc aux explications physiciennes du plaisir des consonances. Avant son examen critique, il s'attache d'abord à présenter la théorie explicative en question, qui exploite bien sûr la nature vibratoire du phénomène sonore. Mais la façon même dont Rousseau conçoit cette présentation est faite pour conduire le lecteur à

²⁸ Mot à mot: *vitesse... dans leur répétition.*

²⁹ La syntaxe anglaise de cette phrase n'a pu être restituée.

prendre déjà ses distances. En exposant deux explications au lieu d'une seule, il montre en effet comment un même principe a pu être convoqué pour soutenir des positions divergentes:

«Ils disent donc que la sensation du son étant produite par les vibrations du corps sonore, propagées jusqu'au tympan par celles que l'air reçoit de ce même corps, lorsque deux sons se font entendre ensemble, l'organe de l'ouïe est affecté à la fois de leurs diverses vibrations. Si ces vibrations sont de même durée, qu'elles s'accordent à commencer et finir ensemble, ce concours forme l'unisson, et l'oreille, qui saisit l'accord de ses retours égaux et bien concordants, en est affectée très agréablement. Si les vibrations de l'un des sons sont doubles en durée de celle de l'autre, durant chaque vibration du plus grave l'aigu en fera justement deux, et à la troisième ils partiront ensemble; ainsi, de deux en deux, chaque vibration impaire de l'aigu concourra avec chacune des vibrations du grave, et cette fréquente concordance qui constitue l'octave, selon eux moins douce à l'oreille que l'unisson [³⁰], le sera plus qu'aucune autre *consonance*. Après vient la quinte, dont l'un des sons fait deux vibrations tandis que l'autre en fait trois, de sorte qu'ils ne s'accordent qu'à chaque troisième vibration de l'aigu; ensuite la double octave, dont l'un des sons fait quatre vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, s'accordant seulement à chaque quatrième vibration de l'aigu: pour la quarte, les vibrations se répondent de quatre en quatre de l'aigu et de trois en trois du grave. Celles de la tierce majeure sont comme 4 et 5, de la sixte majeure comme 3 et 5, de la tierce mineure comme 5 et 6; et de la sixte mineure comme 5 et 8. Au-delà de ces nombres il n'y a plus que leurs multiples qui produisent des *consonances*, c'est-à-dire des octaves de celles-ci, tout le reste est dissonant.

D'autres trouvant l'octave plus agréable que l'unisson, et la quinte plus agréable que l'octave, en donnent pour raison, que les retours égaux des vibrations dans l'unisson, et leur concours trop fréquent dans l'octave, confondent, identifient les sons au point d'empêcher que l'oreille n'en aperçoive la diversité: pour qu'elle puisse avec plaisir comparer les sons, il faut bien, disent-ils, que les vibrations s'accordent par intervalles, mais non pas qu'elles se confondent absolument, autrement au lieu de deux sons on croirait n'en entendre qu'un. C'est ainsi que du même principe on tire à son gré le pour et le contre, selon qu'on juge que les expériences l'exigent.»

(§§ 10 et 11, sauf la fin; IV:50b)

La leçon que Rousseau tire de la confrontation des deux explications consiste d'abord à laisser entendre que le soi-disant principe n'est pas si éclairant qu'il permettrait de fonder une seule explication, qu'il est au contraire assez flou pour s'adapter à des démonstrations contradictoires; bref, qu'il n'est pas, selon l'"épistémologie" du temps, un vrai principe³¹. D'autre part, Rousseau se plaît à faire ressortir, entre les deux groupes de physiciens en question, une divergence de jugement qui remonte à l'expérience même de l'agrément des consonances. Il faut remarquer que cette opposition, qui a lieu dans l'évaluation comparée du plaisir provoqué par les intervalles

³⁰ Il y a, dans cette incise, la suggestion d'une réticence, qui prépare d'ailleurs le paragraphe suivant de notre citation. Mais c'est dans l'article UNISSON que Rousseau démontre quel présupposé entache ce classement des premières consonances (v. ci-après).

³¹ V. D'Alembert, «Discours préliminaire» (I:vj / DP, 33-34): cité dans le Préambule II aux analyses, p. 163.

consonants, est ainsi reliée à la nécessité d'un *classement* précisément induit par la démarche explicative: rendre compte des consonances en termes de rapports vibratoires calculables introduit en effet dans les phénomènes un principe d'ordre. Alors que la perspective "métaphysique" sur le plaisir était globale et éclairait son origine en général; le mode d'explication que promeut la logique physicienne conduit en revanche à poser la question d'une hiérarchisation des consonances en *plus ou moins* agréables. Peut-on vraiment quantifier l'agréable? : telle serait la question générale que Rousseau suggère par la mise en opposition des deux classements.

Si l'on considère que la divergence se situe au niveau des «*expériences*», c'est-à-dire de la perception même des différences de degré dans le plaisir occasionné par les consonances, doit-on croire que Rousseau laisse entendre que ces différences sont subjectives, arbitraires? L'origine naturelle du plaisir qu'il a mise en évidence plus haut laisse déjà bien penser que non. Mais on sait surtout que, par ailleurs, l'encyclopédiste admet la validité du second classement des consonances. Un passage de l'article UNISSON permet de le comprendre, qui fait un écho assez direct à la problématique qui nous occupe. On y lit en effet:

«Une question plus importante ^[32] est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille de l'*unisson*, ou d'un intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte. A suivre le système de nos philosophes, il ne doit pas y avoir le moindre doute sur cela; et l'*unisson* étant en rapport plus simple, sera sans contredit le plus agréable. Malheureusement, l'expérience ne confirme point cette hypothèse; nos oreilles se plaisent plus à entendre une octave, une quinte, et même une tierce bien juste, que le plus parfait *unisson*.»

(art. UNISSON, § 6, début; XVII:387a)

(Les deux classements ici confrontés sont les mêmes que dans les paragraphes 10 et 11 de CONSONNANCE, mais l'opposition ne met pas en scène les mêmes antagonistes: les «*philosophes*» visés dans UNISSON ne correspondent pas exactement aux «*physiciens*» de CONSONNANCE³³: il n'est question que de «*rapports*» plus ou moins simples et non de «*concours de vibrations*». La référence à l'esthétique des rapports telle que l'a développée Diderot est évidente; elle nous renvoie ainsi à la toute fin de l'article CONSONNANCE où Rousseau en parle de façon explicite. Nous reviendrons donc sur ce passage de l'article UNISSON en temps voulu: chap. 8, p. 296.) L'extrait cité ne nous intéresse ici que par le fait qu'il montre que, pour Rousseau, «*l'expérience*» auditive justifie un classement des consonances où l'*unisson* n'a pas le premier rang dans l'agré-

³² Référence au paragraphe précédent: «On s'est beaucoup tourmenté pour savoir si l'unisson était une consonance. Aristote prétend que non; Jean de Mur assure que si; et le père Mersenne se range à ce dernier avis. Comme cela dépend de la définition du mot consonance, je ne vois pas quelle dispute il peut y avoir là-dessus.» (art. UNISSON, § 5; XVII:387a)

³³ Bien que, on l'a vu note 16 p. 252, «*philosophes*» peut également désigner des physiciens dans UNISSON. Ici, au contraire du passage cité dans cette note, Rousseau ne reprend pas Chambers; au contraire, il s'y oppose directement (Chambers, qui avait défini l'unisson comme «*equality of the number of vibrations of the two sonorous bodies in equal times*», précisait en effet: «*unisonance, or an equality of tune, makes the most perfect agreement of sounds*»).

ment, et, partant, que l'apparente égale distance affichée dans CONSONNANCE vis-à-vis des deux classements des physiciens recouvre en fait un rapport différencié.

Il faut remarquer de plus que la leçon formulée à la fin des deux paragraphes de CONSONNANCE qui nous occupent, qui renvoie dos à dos les deux explications, repose sur une forte simplification. Rousseau résume: «... du même principe on tire à son gré le pour et le contre». Mais la seconde explication ne se réfère pas au principe en question sans faire intervenir une médiation importante, qui concerne justement les conditions de l'écoute. Dans la première, l'oreille paraît ne réagir que passivement aux différences de rapports qui se présentent à elle immédiatement: elle en est directement «affectée»; les degrés de son agrément reflètent alors fidèlement le tableau des rapports numériques. Au contraire, dans la seconde intervient un facteur de possible confusion (lorsque le concours des vibrations est trop fréquent) qui met en évidence, par contraste, un processus actif de *comparaison* des sons par l'organe dans lequel se jouerait le plaisir de l'écoute. Cette différence porte loin: le parallélisme de surface des deux explications recouvre en effet deux attitudes épistémologiquement différentes par rapport au principe d'intelligibilité que paraît promettre l'acoustique. Dans la première explication, le classement des consonances s'opère mathématiquement, selon un ordre des raisons que l'expérience auditive ne fait, censément, que confirmer; dans la seconde, cette expérience prime puisqu'elle introduit un classement différent qui provoque l'aménagement de la théorie par l'intervention d'un second principe explicatif. Ainsi, derrière la symétrie apparente des deux explications physiennes présentées par Rousseau, on peut déceler un déséquilibre qui paraît renvoyer à une opposition de nature plus profonde, face à laquelle il se situerait de manière distincte.

On aura noté que Rousseau ne précise pas *qui* sont les physiciens qu'il met en concurrence. C'est en reconstituant ses références probables que nous pourrions tenter de comprendre l'asymétrie que nous venons de repérer. Il convient d'avertir que la reconstruction que nous allons proposer du processus par lequel Rousseau aurait composé son article est, et ne peut être – en l'absence des brouillons de l'écrivain – qu'hypothétique. Il s'agit en fait, en s'interrogeant sur l'élaboration de sa réflexion musicale pour l'*Encyclopédie*, de réfléchir sur la genèse possible de la position qu'il adopte.

Le classement des consonances : quelques références. – La source quasi certaine de la première explication est Chambers³⁴. Plus encore que dans le passage de l'article *SOUND*, in

³⁴ Mais mentionnons aussi que Leonhard Euler défendait une perspective très similaire dans son *Tentamen novae theoriae musicae* de 1739 (l'une des sources principales des *Principes généraux d'acoustique* de Diderot) dont Rousseau a peut-être eu connaissance par l'intermédiaire de son ami. Voir en particulier: «...nous avons établi que deux ou plusieurs sons produisent un effet agréable, lorsque l'ouïe distingue le rapport qui existe entre les nombres des vibrations faites dans le même temps; qu'au contraire leur effet est désagréable, lorsque l'ouïe ne distingue pas ce rapport...», d'où le mathématicien établit un classement des intervalles marquant ce qu'il appelle les «vrais degrés d'agrément» dont les premiers termes sont bien sûr successivement l'unisson, l'octave, la quinte, etc. (Préface, dans la traduction de l'édition française des *Œuvres complètes*, Bruxelles, 1839, Tome V, p. iv).

music dont nous avons déjà parlé, l'encyclopédiste anglais donne en effet, dans l'article *CONCORD*³⁵, un exposé détaillé du système explicatif dans lequel la fréquence plus ou moins grande des coïncidences entre les vibrations définit le tableau des consonances selon leur plus ou moins d'agrément; Chambers, nous l'avons déjà précisé (p. 258), présente d'ailleurs ce système comme une règle («rule») et non comme une loi, dans la mesure où elle ne rend pas compte de l'ensemble des faits d'expérience³⁶; il estime cependant que le tableau classant les consonances selon leur degré d'agrément est confirmé par l'oreille³⁷. Il résume dans une définition terminale la doctrine qu'il estime valable (à laquelle il n'attache d'ailleurs pas de nom particulier)³⁸:

«Concord is the result of a frequent union, or coincidence of the vibrations of two sonorous bodies, and, by consequence, of the undulating motions of the air, which, being caused by these vibrations, are like and proportionable to them; which coincidence, the more frequent it is, with regard to the number of vibrations of both bodies, performed in the same time, caeteris paribus, the more perfect is that concord: till the rarity of the coincidence, in respect of one or both the motions, commence discord.» [«La consonance résulte de l'union fréquente ou de la coïncidence des vibrations de deux corps sonores et, par conséquent, des mouvements d'ondulation de l'air qui, étant causés par ces vibrations, sont semblables et proportionnels à elles; plus cette coïncidence est fréquente, eu égard au nombre des vibrations (respectives) des deux corps accomplies dans le même temps, plus cette consonance – toutes choses égales d'ailleurs – est parfaite; jusqu'à ce que la rareté de la coïncidence, du point de vue de l'un ou des deux mouvements, fasse naître la dissonance.»]

D'autres «physiciens», selon Rousseau, affirment que la quinte est la plus agréable des consonances, avant l'octave et l'unisson, et soutiennent cette affirmation en introduisant un critère de «perceptibilité» de la diversité des sons qui complique la prise en compte du facteur premier qu'est la coïncidence plus ou moins fréquente des vibrations. Il n'est fait aucune mention d'une telle explication dans la *Cyclopædia*, à notre connaissance du moins. Par ailleurs, nous n'avons repéré aucune source qui exposerait précisément l'argumentation présentée par Rousseau au paragraphe 11. En revanche, il n'est pas difficile de trouver des références à l'ordre de préférence défendu, qui correspond notamment au classement que donnait Descartes dans son *Compendium musicae* (mais il n'est bien sûr pas question d'explication physique dans ce texte de 1618 qui

³⁵ Il y a aussi un article *CONSONANCE, in musick* (v. note 3 p. 245) dans lequel figure la définition d'un certain «Dr Holder» qui repose sur le même système explicatif [l'ecclésiastique anglais William HOLDER (1614-1697) était entre autre l'auteur d'un *Treatise of the natural grounds and principles of harmony*, London, 1694]; mais Chambers renvoie alors précisément à *CONCORD* pour le détail: «Which notion of a consonance, exactly quadrates with that we have already laid down for a concord».

³⁶ «which rule, however, is in some cases contrary to experience; and yet it is the only rule yet discovered.» Il ne précise pas, cependant, de quels faits il s'agit.

³⁷ Après avoir dressé ce tableau, où figurent le nom des intervalles, le rapport des vibrations des sons qui les constituent et le nombre comparé de coïncidences, Chambers précise en effet: «Though this order be settled by reason, yet it is confirmed by the ear». Rousseau reproduit cet ordre dans son § 10, à l'exception d'une curieuse inversion entre tierce et sixte majeures.

³⁸ Les références à Holder dans *CONSONANCE* et à Malcolm ici (pour certains éléments de discussion) tendent à la présenter comme une théorie communément partagée. On la retrouve aussi chez Sauveur; v. COHEN (1981:28): «[Sauveur] suggested that the relative consonance or dissonance of an interval, while largely a matter of the sensitivity and training of the listener's ear, may be partially explained by the nature and number of beats produced by an interval.»

règle d'une théorie monocordiste de la musique): pour lui, d'une part l'unisson n'est pas une consonance «*parce qu'il n'y a en lui aucune différence des sons dans l'aigu et le grave*»; d'autre part, la quinte est «*la plus agréable et la plus douce à l'oreille de toutes les consonances*»³⁹. Cette première référence est déterminante parce qu'elle nous ramène à Rameau, dont on sait que le *Traité de l'harmonie* devait beaucoup à l'*Abrégé cartésien*. Dans la *Génération harmonique*, où le système ramiste déjà construit est réinscrit dans une perspective physicienne, le primat de la quinte reste de rigueur. Le musicien-théoricien le fonde cependant sur un ensemble de considérants où se mêlent des arguments tirés de l'expérience des harmoniques, d'autres liés à l'architecture mathématisée qui sous-tend sa théorisation, d'autres enfin qui peuvent se rattacher aux deux phénomènes qui nous intéressent – l'un, physique, de vibration et l'autre, perceptif, de confusion (voir la phrase soulignée dans la citation qui suit):

«L'Octave doit d'abord être distinguée des autres intervalles par le titre d'*Æquisonnance*, à cause de la presque égalité entre ses deux termes. [...] Ainsi toutes les Consonances consistent dans la Quinte, la Tierce majeure et la mineure, d'où dérivent [*etc.*...].

Chaque Consonnance, chaque Dissonnance se montre ici avec son degré de perfection, conséquemment à son origine; par exemple, on ne doute pas que la Quinte ne soit la plus parfaite des Consonnances, l'expérience le prouve dans une infinité de rencontres; mais pour une plus grande évidence, on la voit naître immédiatement après l'*Æquisonnance*, j'en veux dire, après l'Octave, {1. ^{Octave} 2. ^{Quinte} 3.} [;] la Tierce ne vient qu'ensuite dans la proportion Harmonique 1. 3. 5. où le rapport d'1. à 3. [⁴⁰] est plus simple que celui d'1. à 5. [⁴¹] de sorte que ce qui se conçoit le mieux est en même tems ce qui flatte le plus nos sens; cette Quinte y est rendue par une plus grande partie aliquote [⁴²] que la Tierce, d'où la résonnance en doit être plus sensible, mais en même tems plus unie à celle du Son fondamental, et par conséquent moins distincte, à cause de son plus de commensurabilité avec lui; c'est elle enfin, qui, comme terme moyen de la proportion, tant Harmonique qu'Arithmétique, s'attache aux deux autres, les lie, les rapproche, pour ainsi dire, l'un de l'autre, comme si elle en était le centre.»

(*Gén.*, chap. V, extr.; pp. 50, 51 et 53-54.)

Dans le passage que nous soulignons, la variation dans la «*commensurabilité*» des vibrations de deux sons est inversement proportionnelle à la variation dans la perceptibilité de leur différence. Il était aisé d'étendre l'application de ce principe aux cas de l'octave et de l'unisson. Ce serait donc par une reconstruction à partir de Rameau que Rousseau aurait établi la seconde explication physique des plaisirs comparés des consonances, qui lui sert de contrepoint critique si commode à la première. Voilà peut-être, du reste, la raison de l'absence de références explicites...

Cette exploitation inventive de l'ouvrage de Rameau, ajoutée au fait repéré par ailleurs que Rousseau reconnaît comme validé par l'expérience le classement que

³⁹ Pp. 64 et 80 de la traduction de Fr. de Buzon, dans son édition bilingue de l'*Abrégé de musique*, PUF, 1987.

⁴⁰ Rapport qui figure une quinte (bien qu'il corresponde plus justement à un intervalle de douzième: quinte à l'octave).

⁴¹ La tierce, ou plutôt: la dix-septième majeure, tierce à la double octave.

⁴² C'est-à-dire *subdivision* (sous-entendu: de la corde sonore fondamentale): d'où un nombre de vibrations moins grand.

cherche à expliquer ce second système, suggère que sa démarche réflexive a suivi deux temps. On peut en effet imaginer qu'il a, dans un premier temps, essayé de vérifier lui-même si le savoir de l'acoustique pouvait donner une explication satisfaisante de la gradation différenciée de l'agrément des intervalles qu'il considère comme exacte. Ayant aperçu ensuite les apories qui ruinent ce type d'explication⁴³, il n'aurait pas abandonné complètement son système mais s'en serait servi, dans une mise en scène postiche, pour l'opposer à la première explication des physiciens, la seule attestée.

Si l'on tient pour exacte cette reconstruction hypothétique des références de Rousseau et de son travail d'élaboration de l'article, le sens qu'enveloppe l'opposition faussement simple entre les deux théories explicatives va assez loin. Les dissymétries décelables seraient les traces d'un face-à-face conflictuel entre physique et musique, dépassé par Rousseau dans un second temps. Car la référence (indirecte et implicite) à Rameau montre que l'expérience auditive que cherche à justifier la seconde explication physicienne est une expérience de musicien; l'épistémologie sous-jacente de ladite explication s'éclaire: le jugement musical sur les degrés d'agrément des intervalles prime précisément parce qu'il est musical, et ce n'est qu'ensuite que la raison doit essayer d'en rendre compte. Par contraste, on voit bien que dans la première explication c'est le tableau numérique qui a dicté la gradation de l'agrément, qui a dicté sa loi à une oreille qui n'est en rien musicienne! Conflit épistémologique, donc, de préséance entre l'ordre des raisons et l'expérience musicale, que Rousseau aurait d'abord résolu au profit de la seconde, en bonne philosophie. Mais la distance affichée dans CONSONNANCE à l'encontre des «*Physiciens*» en général, dans la théorie desquels la seconde explication est alors englobée, marque le déplacement de ce conflit. C'est que, nous l'avons annoncé, Rousseau a repéré les nombreuses difficultés conceptuelles qui entachent tout recours aux phénomènes des vibrations pour expliquer le plaisir musical. *Il n'est plus dès lors question des modalités de l'articulation de la raison physicienne à l'expérience musicale, mais de la possibilité même de cette articulation.* Ce n'est plus un conflit, c'est un seuil critique que Rousseau affronte.

La lecture qui précède définit la question générale qui sous-tendra notre analyse de l'exposé de Rousseau sur ces difficultés conceptuelles: peut-on déceler, dans les paragraphes concernés, des indices de la façon dont il est parvenu à sortir de l'impasse critique pour établir sa propre théorisation du musical?

5. «quelques objections»

Rousseau s'engage en effet, au cours de plusieurs paragraphes développés, dans un examen critique du système explicatif proposé par les physiciens. Sa réflexion épistémologique constitue un modèle du genre – et elle illustre aussi le rôle qu'il pouvait donner à ses articles encyclopédiques, dans une perspective tout à fait similaire à celle que nous avons reconnue chez D'Alembert dans ANTIPATHIE.

Ces paragraphes ne posent pas de grands problèmes de lecture tant Rousseau, qui paraît avoir été stimulé par la question, atteint une précision accrée dans la formulation

⁴³ Voir à ce propos la suite de l'article, que nous commentons dans la section suivante.

de ses remarques. Il est cependant conduit, par l'euphorie critique qui le porte, à une remise en question de la pertinence du lien entre déterminations acoustiques et plaisir de l'oreille – dont nous aurons à évaluer la cohérence ou non avec son affirmation "métaphysicienne" d'un fondement naturel du plaisir, par quoi il avait inauguré la réflexion sur l'origine de l'agrément des consonances.

La discussion critique est en trois points. Rousseau démasque d'abord les présupposés qui supportent l'explication physique du plaisir des consonances (§ 12). Faisant ensuite comme s'ils étaient valides, il montre que le système explicatif conduit cependant à une aporie: ce système échoue en particulier à rendre compte des limites mêmes du phénomène qu'il est censé expliquer (§ 13). Rousseau rapporte enfin quelques faits de musique pratique qui contredisent le principe même de l'explication (§ 14). Le système est donc attaqué selon trois angles différents: dans ses conditions d'«établissement» ou présuppositions, dans sa logique interne et dans son (in)adéquation aux faits.

Rousseau commence par mettre en évidence trois présupposés du système, qui sont soit hypothétiques (le premier et le dernier), soit abusivement généralisant (le deuxième) (nous donnons en note quelques extraits de la *Cyclopædia* dans lesquels il peut avoir repéré la trace de ces présupposés):

«[...] Qu'il me soit permis de faire quelques observations sur [le principe] dont il s'agit ici.

Premièrement, toute cette explication n'est fondée, comme on voit, que sur le plaisir qu'on prétend que l'âme reçoit par l'organe de l'ouïe du concours des vibrations, ce qui dans le fond n'est déjà qu'une pure supposition ^[44] : de plus, il faut encore supposer, pour l'établissement de ce système, que la première vibration de chacun des deux corps sonores commence exactement avec celle de l'autre ^[45], car si l'une précédait un peu, elles ne concourraient plus selon le rapport déterminé ou peut être ne concourraient jamais, et par conséquent l'intervalle devrait changer, la *consonnance* n'existerait plus ou ne serait plus la même. Enfin, il faut supposer que les diverses vibrations des deux sons d'une *consonnance* frappent l'organe sans confusion, et transmettent l'accord au cerveau sans se nuire réciproquement; chose qui me paraît impossible à concevoir, et que j'aurai occasion d'examiner ailleurs. Voyez SON.»

(§ 11, fin et § 12; IV:50b-S1a)

Ces trois «*suppositions*» mises en lumière démasquent plusieurs coups de force qu'opérerait l'explication physique du plaisir des consonances:

— La deuxième supposition concerne le mode même de représentation des phénomènes physiques. Le système dénoncé pêche par le postulat que les rapports numériques rendent compte adéquatement des rapports sonores. Rousseau fait apparaître ce

⁴⁴ «[consonance is] a passage of several tunable sounds through the medium, frequently mixing and uniting in their undulated motions, caused by the well-proportioned commensurate vibrations of the sonorous bodies, and consequently arriving smooth, and sweet, and pleasant to the ear» (article *CONSONANCE*, § 2).

⁴⁵ «if we consider the number of vibrations made in any given time by two chords of equal tune; on the principle laid down, they are equal : and therefore the vibrations of the two chords coincide, or commence together as frequently as possible, i. e. they coincide at every vibration [...]» (article *CONCORD*, § 11).

présupposé en disant que, dans le cas de décalages dans l'impulsion initiale des corps sonore, «l'intervalle devrait changer» (puisque les coïncidences entre vibrations sont modifiées). En soulignant ainsi une confusion abusive entre le phénomène, en fait stable, de l'intervalle et le rapport numérique censé le rendre intelligible, il laisse entendre que la représentation mathématique de l'objet musical n'est qu'un métalangage qui a ses limites. (Cette remarque met en jeu la question des relations entre musique et mathématiques – que nous retrouverons à l'occasion d'autres textes où elle est précisément discutée⁴⁶.)

– La première supposition renvoie, elle, à un a priori rationnel sur ce en quoi consisterait le plaisir. Selon le système en question, il résulterait de «concours» particuliers de vibrations (a priori que Rousseau restituait ainsi, dans le paragraphe de présentation: «l'oreille, qui saisit l'accord de ces retours égaux et bien concordants; en est affectée très agréablement», § 10). Mais ce lien entre le régulier et l'agréable, qui est particulièrement mis en valeur dans l'esthétique des rapports que Diderot a développée (dans ses *Principes d'Acoustique* que Rousseau discutera plus bas), n'est sans doute pas ce qui est d'abord visé ici. L'encyclopédiste stigmatise plutôt une certaine naïveté dans la conception des processus de réception des sons, qui fait de l'âme le simple réceptacle d'un agrément auditif. Ce qui relève d'un troisième angle d'attaque:

– La première et la troisième «suppositions» mettent en évidence, en effet, le circuit même dans lequel a lieu la perception agréable des consonances, et les simplifications qu'opère sur lui le système explicatif discuté. Dans la première, Rousseau introduit l'âme comme terme du processus. Notons qu'il n'avait été question jusqu'ici que de l'oreille, aussi bien pour une réception passive (être affecté, flatté) que pour une réception active (saisir, comparer)⁴⁷. Tout se passe comme si c'était au moment de remonter aux présuppositions du système physique que Rousseau se devait de réintroduire l'âme comme instance finale du plaisir. Ce qui d'ailleurs pose la question de la répartition des opérations de la réception: l'âme comme lieu psychologique pertinent ne doit-elle pas être le siège des processus actifs, l'organe sensible ne jouant dès lors que le rôle d'un transmetteur "agi". Mais, surtout, la mention de l'âme tend à faire apparaître comme une supposition simpliste la représentation mécaniste du plaisir comme effet de vibrations concordantes. Il n'y a là, toutefois, qu'une indication très ténue... – dont il faudra se souvenir cependant au moment où nous verrons Rousseau discuter de faits musicaux plus complexes. La troisième supposition, quant à elle, donne la version physiologique du processus complet de réception; le cerveau prend la place qu'occupait l'âme dans la première. Rousseau problématise ici la transmission nerveuse d'informations vibratoires différentes mais simultanées⁴⁸. Une façon de montrer que

⁴⁶ Voir chap. 8, pp. 289ss et chap. 9, p. 349-350.

⁴⁷ § 2: des intervalles «choquent l'oreille»; § 8: Rousseau parle du «plaisir que les consonnances font à l'oreille» et du «plaisir que cause l'accord parfait à l'oreille»; il fait d'ailleurs mention plus généralement des «qualités propres à flatter [les sens]»; § 10: on vient de le répéter, c'est l'oreille qui «saisit l'accord» des vibrations; § 11: c'est encore elle qui «avec plaisir compar[e] les sons».

⁴⁸ Le passage de l'article SON auquel Rousseau renvoie se trouve dans la critique de la théorie acoustique

même une représentation purement physicaliste de la perception du plaisir se heurte à des difficultés conceptuelles...

En conclusion, il semble que Rousseau sur ce premier niveau des présuppositions ait cherché à saper le système dans toutes ses composantes: du côté du phénomène physique et de sa représentation mathématique; du côté de la physiologie (et, plus discrètement, de la psychologie) de la perception; dans le rapport, enfin, établi entre les deux par le lien entre régularité et agrément.

Par là, il a repéré, comme en filigrane, la carte complexe des "lieux" impliqués dans la question du plaisir des consonances, qui offre une sorte d'inventaire des problèmes posés par l'articulation de l'acoustique et de la musique autour de cette question⁴⁹. Les savoirs en jeu sont, outre la musique et l'acoustique: les mathématiques, la psychologie et la médecine; les notions qui leur sont liées: la consonance, la vibration, le rapport (numérique), les opérations de l'âme, les nerfs. Les tensions repérées par Rousseau entre tout cela ont été décrites dans notre commentaire. Dans la suite de son article, il met en valeur l'une des principales tensions aperçues, mais d'un point de vue nouveau.

6. «le sentiment de plaisir ou de peine»

C'est le deuxième temps de son examen critique. Rousseau admet les présupposés qu'il a d'abord discutés et porte le questionnement sur la logique explicative du système, plus précisément sur l'image que ce système restitue des phénomènes dont il prétend rendre compte:

«Mais sans disputer sur tant de suppositions, voyons ce qui s'ensuit de ce système. Les vibrations ou les sons de la dernière *consonnance*, qui est la tierce mineure, sont comme 5 et 6, et la *consonnance* en est fort agréable. Que doit-il naturellement résulter de deux autres sons dont les vibrations seraient entre elles comme 6 et 7 [⁵⁰]? une *consonnance* un peu moins harmonieuse à la vérité, mais encore assez agréable à cause de la petite différence des raisons; car elles ne diffèrent que d'un 36°. Mais qu'on me dise comment il se peut faire que deux sons, dont l'un fait 5 vibrations pendant que l'autre en fait 6, produisent une *consonnance* agréable, et que deux sons, dont l'un fait 6 vibrations pendant que l'autre en fait 7, produisent une si affreuse dissonnance. Quoi, dans l'un de ces rapports les vibrations s'accordent de six en six, et mon oreille est charmée; dans l'autre elles s'accordent de sept en sept, et mon oreille est écorchée? Il y a plus, et je demande encore comment il se fait qu'après cette première dissonnance la dureté des accords n'augmente pas à mesure que les rapports des vibrations qui les forment deviennent plus composés; pourquoi, par exemple, la dissonnance qui résulte du rapport de 89 à 90, n'est pas plus choquante que celle qui résulte de celui de 12 à 13 [⁵¹]. Si le retour plus ou moins fréquent du concours des vibrations était la cause du sentiment de plaisir ou de peine que me causent les accords,

de Mairan. Se référer au chapitre précédent, note 25, p. 234.

⁴⁹ V. une représentation schématique de cette "carte problématique" explorée par Rousseau dans CONSONNANCE, à la fin de ce chapitre, p. 273.

⁵⁰ Rapport qui ne correspond en fait à aucun intervalle, même dissonnant, admis en musique.

⁵¹ Exemples apparemment pris au hasard, qui ne correspondent à aucun intervalle musical.

L'effet serait proportionné à cette cause, et je n'y vois aucune proportion; donc ce plaisir et cette peine tirent leur origine d'ailleurs.»

(§ 13; IV:51a)

Rousseau soulève ici la difficulté centrale posée par la tentative de quantifier des effets sensibles. On l'a dit, l'explication physicienne de l'agrément des consonances, parce qu'elle relève d'une logique stricte des liens de cause à effet, conduit à une conception graduée du plaisir. Or Rousseau n'a pas de difficulté à montrer, par quelques exemples, que le plaisir n'est pas une grandeur scalaire et que l'ordre du perceptif ne se laisse pas simplement représenter dans l'espace d'un tableau de valeurs numériques. En particulier, l'opposition entre consonance et dissonance est une opposition qualitative que l'échelle des rapports vibratoires échoue à expliquer. On retrouve exactement la critique que D'Alembert énonçait dans l'article ANTIPATHIE contre l'explication des antipathies par le degré de tension des nerfs⁵²: Rousseau met en évidence la solution de continuité qui sépare les phénomènes physiques, dont une visée quantitative rend compte avec pertinence, et les phénomènes humains qui sont de l'ordre du qualitatif. Il est ainsi amené à déclarer, pour conclure le deuxième temps de sa critique, qu'entre les sons comme objets pensables par l'acoustique et les effets d'agréments qu'ils peuvent provoquer intervient un facteur d'un ordre différent: *«donc ce plaisir et cette peine tirent leur origine d'ailleurs»*.

Il n'est pas facile de décider s'il faut voir dans cette conclusion un rappel de l'affirmation "métaphysique" initiale selon laquelle *«on voit clairement la source [du plaisir que les consonances font à l'oreille] dans leur génération»*, ou si cet *«ailleurs»* pointe vers autre chose que des déterminations d'ordre physique (car la génération naturelle dont il était question au début marque, rappelons-le, une origine *physique*).

Remarquons d'abord que l'explication générative, qui ne se préoccupe pas du mécanisme physique de production du plaisir, qui, comme nous l'avons dit, ne cherche pas la cause de ce plaisir mais se contente d'en reconnaître la source, rend parfaitement compte, dans la logique qui est la sienne, de l'opposition tranchée entre consonances et dissonances: les premières sont générées par la nature, les autres ne le sont pas! Pourtant l'acoustique, on l'a vu, parvenait aussi à expliquer cette différence apparue dans l'expérience du frémissement (commensurabilité ou non des cordes). Pourquoi échoue-t-elle maintenant?

C'est que le problème à expliquer est d'une autre complexité. D'abord, le fait initial n'est plus un son mais l'émission simultanée de deux sons: si la représentation mathématisée du son comme vibration est opératoire (elle fournit un cadre explicatif satisfaisant), il ne s'ensuit pas nécessairement que son exploitation pour représenter un intervalle le soit aussi. Ce d'autant que – deuxième facteur de complexité – le phénomène en question ne s'inscrit plus dans le seul champ de la matière inanimée. Alors que, dans le dispositif expérimental qui mettait en évidence le frémissement de corps sonores par sympathie, la chaîne causale était élémentaire et univoque (un seul son initial, produit par une corde, provoque des réactions matérielles sur d'autres cordes),

⁵² V. le passage cité au chap. 4, p. 179, et les commentaires pp. 184-185 et note 42.

la question du plaisir des consonances fait passer la réflexion à un niveau d'analyse dans lequel le fonctionnement perceptif lui-même est interrogé: la chaîne causale doit ainsi sortir du plan matériel et l'articuler au plan humain. Cette double complexité définit d'ailleurs clairement ce qui différencie une *problématique acoustique* (le son comme phénomène matériel) d'une *problématique musicale*, ou plus précisément *harmonique* (un rapport sonore comme phénomène perçu).

Aussi n'est-il pas impossible que l'*«ailleurs»* qui conclut le paragraphe 13 fasse signe dans la même direction que l'allusion à l'âme au début du précédent. L'agrément relevant d'une juridiction psychologique (d'ailleurs, Rousseau parle bien, à ce moment-là, du *«sentiment de plaisir ou de peine»*), ses causes ne sauraient se résumer à des facteurs physiques; du moins Rousseau montre-t-il que les variations de ce sentiment n'obéissent pas aux variables de ces facteurs. Y aurait-il ici, discrètement, une ouverture vers une analyse psychologique du plaisir musical? À l'étape d'analyse où nous en sommes, on ne peut que le supposer, en attendant d'en trouver la confirmation ou non dans d'autres articles.

Il reste à se demander si cette ouverture possible s'accorde avec l'explication génétique initiale. La perspective "métaphysique" établit en fait une concordance entre origine naturelle et agrément qui tient la même "place" théorique que le postulat rationaliste liant régularité et plaisir dans le système des physiciens. Mais cette concordance est-elle passible de la même critique? Il semble que non, pour Rousseau, dans la mesure où elle paraît moins contraignante, où elle ne prédétermine pas toute la conceptualité de la réflexion. C'est bien en ce sens d'ailleurs qu'on peut la dire "métaphysique": elle énonce une législation naturelle de base, une sorte de socle donateur qui fournit les matériaux inanalysables des processus complexes à considérer; mais elle ne compromet en rien les analyses de ces processus-là, elle laisse ouvert le choix des instruments conceptuels pertinents pour considérer à neuf la problématique du côté de l'humain.

«...ce plaisir et cette peine tirent leur origine d'ailleurs». Ainsi lue, cette indication allusive offrirait une réponse à la question directrice posée au seuil de notre analyse. Le dépassement que Rousseau proposerait pour sortir de l'impasse critique atteinte dans les relations entre acoustique et musique consisterait en un mouvement double: de remontée vers une nature fondatrice, d'une part, dont l'acoustique peut expliquer les mécanismes; de décrochement du côté d'une psychologie de la perception, d'autre part, pour laquelle il paraît évident que l'acoustique ne peut plus prétendre fournir un modèle explicatif pertinent. Cette interprétation, construite à partir d'un texte qui ne constitue que le premier "étage" de la réflexion musicale théorique de Rousseau dans l'*Encyclopédie*, est indicative et toute provisoire.

Le troisième temps de l'examen critique du système des physiciens mené par Rousseau est une confrontation de ce système avec quelques faits tirés de la musique pratique. Le paragraphe ne fait que mettre en évidence des types de difficultés déjà reconnus dans les précédents: il illustre, sur des exemples appliqués, l'échec explicatif du système. C'est essentiellement par référence au tempérament que Rousseau avance ses objections:

«Il reste encore à faire attention aux altérations dont la quinte et d'autres *consonnances* sont susceptibles sans cesser d'être agréables à l'oreille, quoique ces altérations dérangent entièrement le concours périodique des vibrations, et que ce concours même devienne plus tardif à mesure que l'altération est moindre. Il reste à considérer que l'accord de l'orgue et du clavecin ne devrait offrir à l'oreille qu'une cacophonie d'autant plus effroyable que ces instruments seraient accordés avec plus de soin, puisqu'excepté l'octave il ne s'y trouve aucune *consonnance* dans son rapport exact.»

(§ 14; IV:51a)

Nous reviendrons sur cet argument au moment où Rousseau discutera du système de Diderot et renverra précisément à l'article TEMPÉRAMENT (chap. 8, section 5).

Il conclut sa triple argumentation critique en soulignant la fonction décisive de l'«*expérience*»:

«Voilà quelques objections qu'il eût peut-être été bon de résoudre avant que d'admettre un système, qui, bien qu'ingénieux, se trouve si manifestement contredit par l'expérience.»

(§ 15; IV:51a)

Telle serait l'une des fonctions que Rousseau assignerait à ses articles de *Musique*: rappeler les données de l'expérience, ne pas oublier ce que manifeste la pratique musicale, pour maintenir une distance critique vis-à-vis des systèmes d'explication. On peut se remémorer – en écho à cette considération – la position épistémologique exprimée par D'Alembert dans certains de ses articles analysés plus haut qui, contre la tentation que représentent les systèmes explicatifs, définissait l'attention aux données de l'expérience, même inexplicables, comme le premier moment d'une démarche de pensée philosophique.

7. problématisation d'un champ vs syncrétisme théorique

Le schéma par lequel nous terminons ce chapitre (v. p. 273) ne fait que présenter le champ problématique exploré par Rousseau à partir de la notion de consonance et de la question du plaisir qui lui est attachée⁵³. Nous n'y faisons pas seulement figurer les disciplines concernées, les notions impliquées et les cadres de référence convoqués plus ou moins explicitement, mais nous avons aussi tenté de marquer les rapports problématiques que Rousseau a thématiques ou que son texte laissait déchiffrer (indications en italiques). Ce qui ressort surtout de ce tableau, c'est que les tensions mises en valeur par Rousseau entre musique et acoustique autour de la question du plaisir des consonances l'ont conduit à ouvrir la réflexion encyclopédique à d'autres savoirs.

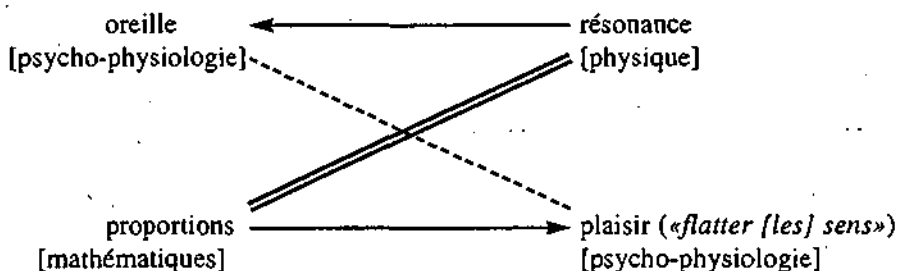
Par contraste, ce schéma permettra encore de voir combien la méthode de réflexion de l'encyclopédiste s'oppose au syncrétisme théorique de Rameau, avec lequel, on l'a déjà vérifié, il est en constant dialogue. Il suffira de citer quelques propositions-clés de

⁵³ Une première description du tableau figure ci-dessus, p. 267.

la *Génération harmonique* pour mesurer à quel point le musicien théoricien unifie sous un seul point de vue ce que Rousseau a dissocié. Cette rapide comparaison offrira un point de repère utile pour la suite.

L'Harmonie ramiste. – D'abord, chez Rameau, l'expérience physique fondatrice de la musique détermine sa réception: «toutes [l]es facultés [de l'Oreille] en Harmonie naissent directement et immédiatement de la résonance du Corps sonore» (Gén. 53). Par ailleurs, le plaisir est pensé en termes rationnels: «ce qui se conçoit le mieux est en même tems ce qui flatte le plus nos sens» (Gén. 54)⁵⁴. Le système ramiste est enfin bouclé par le lien qu'il établit entre ses aspects physique et mathématique, lien qui s'exprime notamment dans une proposition telle que: «les Consonances naissent directement de la proportion Harmonique [1. 3. 5.]» (Gén. 56). La résonance du corps sonore est proportion.

L'ensemble de ces assertions ramistes dessine un carré:



On comprend qu'il n'est pas question, pour Rameau, de penser des articulations entre disciplines différentes: l'ensemble des notions et des instances ainsi convoquées relèvent toutes d'un seul domaine nommé *Harmonie*.

La définition de la musique que Rameau formule au début du chapitre II («Des différens objets de la Musique») est parfaitement conséquente avec le système conceptuel qui sous-tend son approche théorique:

«La Musique est une Science Physico-mathématique, le Son en est l'objet Physique, et les rapports trouvés entre différens Sons en font l'objet Mathématique; sa fin est de plaire, et d'exciter en nous diverses passions.» (Gén. 30)

On le voit, le syncrétisme conceptuel que nous soulignons va jusqu'à effacer toute distinction entre science et art. Deux axes se croisent (v. le carré!): l'un, qui définit les «objets», marque la visée théoricienne; l'autre, qui définit la «fin», marque l'orientation praticienne, le but artistique (sur le double plan du plaisir sensuel et des effets pathétiques⁵⁵). Le système conceptuel de référence noue l'interdépendance de ces deux axes.

⁵⁴ Pour le contexte mathématique de cette proposition, v. la citation complète du passage, ci-dessus p. 263.

⁵⁵ Il y a, dans la mention de cette dimension expressive de l'effet musical, l'intervention d'un nouveau terme dont nous verrons plus loin que Rameau considère qu'il indique un champ de recherche à la fois dépendant de sa théorie et requérant d'autres lumières que les siennes (v. chap. suivant, section 6. d'«un essai philosophique sur le goût»).

Dès lors que Rousseau, par son questionnement critique, désagrège les liens qui forment le système ramiste, les relations entre art et science deviennent problématiques; plus précisément le statut de la théorie musicale doit être repensé par rapport aux savoirs constitués d'une part et par rapport à la pratique musicale d'autre part. La question de la valeur de la génération physique des consonances que nous avons discutée en a été une première illustration.

Un autre écrivain n'avait pas manqué de réfléchir à cette articulation entre science du son et art musical, c'est le Diderot des *Mémoires de mathématiques* de 1748. Ce qui ne l'a pas empêché de proposer une explication du plaisir des consonances – que Rousseau discute à son tour dans son article CONSONNANCE. L'étude des *Principes généraux d'acoustique* du futur éditeur de l'*Encyclopédie* à partir de ce qu'en dit son collaborateur pour la musique forme le chapitre suivant.

CHAPITRE 8

« UN ÉCRIVAIN JUDICIEUX »

L'article CONSONNANCE ne s'achève pas avec la critique en règle de la doctrine physicienne sur la cause du plaisir des consonances. Rousseau ajoute un paragraphe pour rendre un hommage, mesuré, à un autre système explicatif qu'il présente comme débarrassé des difficultés qui entachaient le précédent:

«Un écrivain judicieux, qui nous a donné nouvellement des principes d'Acoustique, laissant à part tous ces concours de vibrations, a rendu raison du plaisir que les *consonnances* font à l'oreille par la simplicité des rapports entre les sons qui les forment. Selon lui, le plaisir diminue à mesure que les rapports deviennent plus composés; et quand l'esprit ne les saisit plus, ce sont de véritables dissonances. [...]»

(§ 16, début; IV:51a)

Avant d'en venir aux remarques que Rousseau avance à propos de ce système, il convient de se demander pourquoi il le distingue de celui des physiciens alors que son principe explicatif en paraît très proche et susceptible des mêmes critiques. Diderot – bien qu'il ne le nomme pas ici, Rousseau donne des références assez précises pour laisser reconnaître son ami d'alors – Diderot aurait opéré un déplacement du problème hors de la juridiction proprement acoustique («*laissant à part...*») pour situer le lieu d'émergence du plaisir dans une relation entre «*l'oreille*» et «*l'esprit*». L'avantage souligné est que la définition de la différence entre consonance et dissonance trouve sa source dans les limites d'intellection de l'esprit. Peu importe, apparemment, de savoir à quelles déterminations physiques remontent «*les rapports*» qui sont pertinents dans le processus, pourvu qu'ils soient perçus et «*saisis*».

Ce résumé de Rousseau surprend d'autant plus que ladite doctrine était présentée dans un mémoire explicitement consacré à *l'acoustique*! Aurait-il arrangé sa présentation pour épargner à l'éditeur de l'*Encyclopédie* sa critique sans appel du système d'explication physique?

Un long détour par le premier des *Mémoires sur différents sujets de Mathématiques* de Diderot s'avère nécessaire (sections 1. à 4. du présent chapitre). Il se justifie d'ailleurs par deux autres raisons qui rattachent ce texte encore à l'*Encyclopédie*. D'abord, Diderot y définit les bases d'une théorie de la musique; il est intéressant de voir de quelle manière, avant de revenir sur les réflexions de Rousseau puis d'aborder celles de D'Alembert à ce propos dans l'*Encyclopédie*. D'autre part, dans son article BEAU, Diderot donnera à la doctrine du plaisir qu'il esquisse dans les *Principes généraux d'Acoustique* une tout autre ampleur; ce Mémoire est donc un texte de référence pour la question de l'articulation entre musique et théorie générale des beaux-arts dans l'*Encyclopédie* (d'où la section 6. qui y revient). Nous ne voulons pas

proposer une analyse d'ensemble de ce texte de 1748¹ mais simplement y relever la manière dont se présentent les problèmes qui nous occupent. Nous verrons que, par la façon même dont Diderot a abordé ces questions, les *Principes généraux d'Acoustique* permettent un bon repérage du champ réflexif dans lequel elles se posent: les tensions qui l'habitent, les "zones frontalières" problématiques qu'il recèle, etc.

1. «une foule de jugements divers»

Le premier *Mémoire* de Diderot est divisé en onze chapitres de très inégale longueur. Les deux premiers résolvent une difficulté préalable avant d'affirmer l'existence d'une théorie musicale et d'aborder son objet spécifique, le son. Le problème préalable est celui du goût et de sa diversité. Ainsi, au seuil de ses *Principes généraux d'acoustique*, Diderot affronte-t-il d'emblée une tension que porte en elle toute réflexion sur l'art musical partant des données physiques du son, une tension qui se formulait en termes modernes comme celle entre nature et culture. Il l'énonce comme un problème. Il commence par faire saillir l'antagonisme profond qui apparaît entre l'unité de la matière en général (comprenant l'homme physique) et la disparité des goûts. Le premier terme procède d'une lecture physicienne des phénomènes musicaux:

«À ne considérer que les sons, leur véhicule et la conformation des organes, on croirait qu'un adagio de Michel, une gigue de Corelli, une ouverture de Rameau, une chaconne de Lulli, auraient été il y a deux mille ans comme aujourd'hui, et devraient être au fond de la Tartarie comme à Paris, des pièces de musique admirables.»

(PGA, I., § 1 début; DPV, II, 235; Lew. II, 15)

Le choix des exemples était délicat pour illustrer cette vision universaliste. Relevons d'abord que Diderot a pris garde de ne mentionner que des exemples de *musique instrumentale*, dans les effets de laquelle on ne peut pas prétendre qu'interviennent des déterminations liées à un texte mis en musique ni des limites inhérentes à la compréhension d'une langue. Mais surtout, la sélection des noms est habilement pondérée. On y décèle une double opposition sous-jacente, dont les lieux institutionnels français étaient d'une part le Concert spirituel, d'autre part l'Académie royale de musique: Michel [Pignolet de Montéclair]², compositeur français et instrumentiste, également auteur d'une méthode pour le violon, fait pendant à l'Italien Corelli, dont les concertos furent précisément connus en France à travers la première institution; avec Lulli et Rameau, l'opposition reste française et fait allusion à une sorte de querelle des anciens et des modernes à propos de l'opéra (ouverture et chaconne sont les deux pièces instrumentales qui encadrent une «tragédie lyrique» type). En regroupant ces quatre noms, Diderot offre une sorte de concentré de l'excellence en musique moderne, qu'il présente comme un point de référence cohérent (les écarts temporels et géographiques sont, en effet, comme annulés par rapport aux distances spatiales et temporelles évoquées en seconde partie de phrase). Mais pour un lecteur du temps, cet exorde qui

¹ Les *Principes généraux d'acoustique* ont fait l'objet d'un commentaire éclairant de Jacques CHOUILLET dans *La Formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, 1973, pp. 124-131; v. aussi pp. 110ss., sur le contexte de discussion dans lequel l'écrit de Diderot apparaît. Du même auteur sur le même texte, voir encore *L'Esthétique des Lumières* (Paris, 1974), pp. 100-103.

² Selon l'interprétation très vraisemblable proposée par Jean MAYER, éditeur de ce texte dans DPV.

fait signe vers les polémiques musicales de l'époque³ incluait clairement la problématique que Diderot développe à partir de lui.

Le second terme de l'antagonisme est placé, lui, sous l'enseigne de «l'expérience» :

«Cependant rien de plus contraire à l'expérience. Si nous détestons la musique des barbares, les barbares n'ont guère de goût pour la nôtre; et en admettant toutes les merveilles qu'on raconte de la musique des Anciens, il est à présumer que nos plus beaux concerts auraient été fort insipides pour eux. Mais sans exercer la crédulité du lecteur, en sortant de notre âge et de notre voisinage, les Italiens ne font pas grand cas de la musique française, et il n'y a pas longtemps que les Français avaient un mépris souverain pour la musique italienne. Quoi donc, la musique serait-elle une de ces choses soumises aux caprices des peuples, à la diversité des lieux et à la révolution des temps?»

(PGA, I., § I, suite et fin)

Entre une conception purement physique de l'art musical, acousticienne et physiologique, par là-même universalisante, et la diversité des effets qu'il produit, dont témoigne l'expérience, l'écart est tel que la musique ne paraît pas pouvoir sortir d'un statut de pratique relative, aux règles arbitraires; l'écart est tel qu'il paraît condamner toute pensée théorique à son propos. La question exclamative qui ponctue ce premier paragraphe présente cependant cette double conséquence comme peu acceptable: Diderot ne veut pas se résoudre à abandonner la musique hors du domaine de l'intelligible.

C'est qu'au constat empirique de la pluralité culturelle des goûts musicaux, il peut opposer *un fait* — dont le statut sera d'ailleurs à préciser — qui, laissant apercevoir un noyau d'unanimité, paraît promettre un champ théorique à la musique:

«On s'accorde cependant en un point; c'est que, tout étant égal d'ailleurs, l'octave, la quinte, la quarte, les tierces et les sixtes employées dans l'harmonie, affectent l'oreille plus agréablement que les septièmes, les secondes, le triton et les autres intervalles que nous appelons dissonants. Cela posé je raisonne ainsi.»

(PGA, I., § 2; DPV, II, 235; Lew. II, 16)

Soudain, un lien apparaît pensable entre déterminations sonores et effets d'agrément! Avant d'analyser le raisonnement que Diderot annonce, il faut montrer comment il a construit cette opposition apparente entre le désaccord des goûts et le «point» d'accord qu'il met ici en valeur. L'opposition n'est en effet qu'apparente car elle dissimule une série de changements de plans qu'il convient d'explicitier.

³ Plus ou moins calmées au moment de la parution des *Mémoires de mathématiques*. L'opposition latente entre musiques française et italienne, qui avait déclenché une première polémique entre 1702 et 1706, restait sourdement conflictuelle puisqu'elle n'allait pas tarder à s'exacerber lors de la célèbre Querelle des Bouffons (1752-1754). La lutte des tenants et des opposants à l'opéra de Rameau, elle, n'était pas achevée, même si son moment le plus intense remontait aux années 1730; Paul-Marie MASSON a établi que le triomphe de Rameau contre le goût ancien est marqué par la *Lettre sur Omphale* (1752) de Grimm. Le musicien est alors le champion des encyclopédistes. V. ses deux articles: «Lullistes et Ramistes. 1733-1752» dans *L'Année musicale*, I, 1911 [Paris, Alcan, 1912], pp. 187-213, et «La Lettre sur Omphale (1752)» dans la *Revue musicale* n° 73-74, 1945, pp. 1-19. Nous reviendrons de façon plus détaillée sur cet épisode à propos de Cahusac (ch. 14, pp. 494-495).

D'abord autour de la notion d'«*expérience*». L'«*oreille*» dont il est ici question est le lieu d'un phénomène de perception qui serait comme antérieur à toute détermination culturelle. Diderot n'ignorait pas, par exemple, — tant la proposition était devenue un lieu commun des discussions musicales de son temps — que les anciens ne pratiquaient pas «*l'harmonie*». Mais tout se passe comme si, pour lui, l'enregistrement des diversités historiques n'avaient plus aucune pertinence au niveau où il situe sa remarque. C'est qu'il fait référence à un savoir autorisé: l'accord sur lequel il s'appuie (il parlera plus bas de «*consentement unanime*») procède en effet d'une démarche scientifique dont la référence est Euler⁴. Ainsi Diderot présuppose-t-il ici une connaissance fondée en nature — qu'il exploitera pourtant sous un mode hypothétique dans le paragraphe suivant («*Si ce consentement unanime avait un fondement réel dans la nature...*»).

C'est que cette «*régression*» à un niveau théorique est liée à un autre changement de plan. Il n'est question ici, en effet, que d'«*harmonie*» et d'intervalles; non pas de musique composée mais d'une sorte de niveau élémentaire sous-jacent à la pratique compositionnelle. Diderot fait comme si ce changement de plan du point de vue de la musique entraînait des critères différents de validité. On repère bien ce coup de force dans le paragraphe suivant (le raisonnement annoncé), dans lequel l'opposition mélodie / harmonie joue un rôle essentiel:

«Si ce consentement unanime avait un fondement réel dans la nature; si en effet tous les sons n'étaient pas propres à former des consonances agréables, pourrait-on regarder la succession des sons et des consonances comme arbitraire? Quoi, les sons plairaient à l'oreille en se succédant indistinctement, tandis qu'il y aurait un choix délicat à faire pour arriver au même but, en les unissant? Cela n'est pas vraisemblable.»

(PGA, 1. § 3; DPV, II, 235-6; Lew. II, 16)

Diderot circonscrit la limite problématique que le premier paragraphe ne laissait que présager: c'est celle où le traitement du sonore passe du simultané au successif, de l'harmonique au mélodique (et plus largement au compositionnel). L'un et l'autre travaillent la consonance et visent le «*même but*». Le jugement final de Diderot atteste chez lui une exigence d'unité dans la connaissance: il y aurait comme un scandale à imaginer une dispartie entre ce qu'il accepte comme les acquis de la théorie harmonique et le champ plus complexe de la composition musicale — qui organise les sons dans la durée (un adagio, une gigue, etc.). Il faut noter qu'il y a, partant, réduction du compositionnel au mélodique (jeu des hauteurs), au détriment des autres paramètres (v. timbre, intensité, et surtout temps, chez Rousseau). Il faut remarquer surtout que Diderot en déduira qu'une même législation gouverne tout l'art musical, conséquence qui n'a rien de nécessaire et que Rousseau ne manquera pas de remettre en cause⁵.

C'est dans le deuxième chapitre de son *Mémoire* que Diderot montre comment résoudre la difficulté à concilier la possibilité du théorique avec la disparité avérée des jugements sur la musique⁶. Il commence par énoncer quelques principes très généraux, qui offrent une sorte d'analytique du jugement de goût:

⁴ La proposition reprend en effet, presque mot pour mot, une assertion du *Tentamen* d'Euler (v. réf. n. 34 du ch. 7, p. 261).

⁵ Sur le passage du simultané au successif dans l'élaboration rousseauiste d'une pensée de la musique, v. ch. 16.

⁶ Cette disparité dans l'ordre de la réception est-elle liée à des variables dans les pratiques de composition? Cette relation n'est en fait pas thématisée comme problématique par Diderot. Certes, on aperçoit que «*les Barbares*», de même que «*les Anciens*», ont leur musique; mais tout se passe comme si leur art ne faisait que refléter «*l'état*» de leur relation au sonore (pour cette notion d'«*état*», v. ci-après; v. encore note 16).

« Dans toutes les conjectures où nos sens sont intéressés, il faut avoir égard à l'objet, à l'état du sens, à l'image ou à l'impression transmise à l'esprit, à la condition de l'esprit dans le moment qu'il la reçoit et au jugement qu'il en porte.

L'état de l'objet est quelquefois indépendant de moi, mais je connaîtrai toujours si cet état est bon ou mauvais, par l'usage auquel l'objet est destiné. L'organe peut être pur ou vicié. L'image ou l'impression suit la condition de l'organe. L'esprit est sujet à des révolutions; et de là naît une foule de jugements divers. »

(PGA 2., §§ 1-2; DPV, II, 236; Lew. II, 16)

Le jugement de goût relève du *conjectural* (puisque'il s'inscrit « dans toutes les conjectures où nos sens sont intéressés ») et comporte donc un degré d'incertitude, un flottement dans ses liens avec ce sur quoi il porte⁷. Diderot distingue trois niveaux de variabilité: celui de l'objet sensible, celui du sens, celui de l'esprit enfin, – des termes qui dessinent comme une chaîne de transmission. La diversité des jugements « où nos sens sont intéressés » trouve ses sources partout le long de cette chaîne, selon « l'état » de l'un ou l'autre des maillons. Ce qui est en jeu, ce sont les règles qu'on peut se donner pour juger de ces « états ». Dans le paragraphe 2, Diderot paraît en fournir une pour l'objet: il s'agirait de connaître sa destination (nous verrons plus bas ce que peut recouvrir cette dimension téléologique pour la musique). En face, la réception est double. Diderot se contente ici de noter les problèmes qui affectent l'état de l'organe et celui de l'esprit, sans formuler de règles. Il considère apparemment qu'elles vont de soi, puisque, de cette énumération des variables qui affectent les étapes du processus sensible, il déduit le portrait d'un *sujet* autorisé:

« Qui prendrai-je pour guide? À qui m'en rapporterai-je? Est-ce à vous? Est-ce à moi? C'est à celui qui, bien instruit de la destination de l'objet, ne risque pas de se tromper sur sa condition; qui a l'organe pur; qui jouit d'un esprit sain, et en qui les images des objets ne sont point défigurées par les sens.

Je ne m'arrêterai point à l'application de ces principes à la science des sons; elle est trop facile à faire. »

(PGA 2. §§ 3 et 4 début; DPV, II, 236; Lew. II, 16-17)

Des « révolutions » auxquelles l'esprit est sujet (§ 2) au (méta)jugement qui désigne un esprit « sain » (par opposition à un esprit exposé à l'erreur), Diderot glisse sans crier gare d'une perspective historique entrevue à une attitude rationaliste⁸. C'est qu'il écrit vite et que, visiblement, ce ne sont pas les problèmes relevant de ce que nous classerions du côté du *sujet* qui le retiennent, mais ceux-là seuls qui ont trait à l'« objet ». Sur ce point, le paragraphe 3 ajoute en effet une précision: la condition d'un jugement exact sur « la destination de l'objet » réside dans une *instruction*, donc dans un savoir. L'attitude rationaliste que nous soulignons fait système avec cette façon de situer la question sur le terrain d'une connaissance théorique (Diderot parle d'ailleurs tout de suite après de « science des sons » plutôt que de musique!⁹). La connaissance

⁷ Encyclopédie: « CONJECTURE (Gram.) jugement fondé sur des preuves qui n'ont qu'un certain degré de vraisemblance, c'est-à-dire sur des circonstances dont l'existence n'a pas une liaison assez étroite avec la chose qu'on en conclut, pour qu'on puisse assurer positivement que les unes étant, l'autre sera ou ne sera pas [...] » (III:870b, début de l'article de Diderot).

⁸ Les déterminations concernant l'esprit se calquent ici sur le moule d'emblée adopté pour qualifier l'organe sensible: postulat d'un fonctionnement sain, « pur », par opposition à un fonctionnement « vicié », à un dysfonctionnement.

⁹ Sur cette équivalence, se référer à une citation tirée des PGA et à notre commentaire, chapitre 6 p. 233.

adéquate («bien instruit») de la destination permet une visée exacte sur la «condition» de l'objet¹ ce en quoi paraît résider la science proprement dite. «L'application de ces principes à la science des sons», qui irait de soi selon Diderot, paraît désigner, selon toute apparence, un musicien théoricien idéal dont Rameau offre sans doute la meilleure approximation. Celui-ci n'a-t-il pas proposé, selon les termes mêmes du philosophe, un «admirable système de composition» fondé – comme Diderot le rappelle¹⁰ – sur une connaissance, étayée par l'expérience (au sens scientifique), de ce qu'est le son?

Il n'est pas encore question, jusqu'ici, des jugements de goût ni de l'aporie apparente qu'introduit leur diversité au sein du savoir théorique. La cheville décisive, dans le texte de Diderot, est donnée par l'*observation générale* qu'il formule alors, qui porte très précisément sur la «condition» de l'«objet» – sa complexion, pourrions-nous dire – mais cette fois reliée au processus de la réception (nous reprenons tout le paragraphe en question, afin de rendre sensible le balancement entre généralité et application, qui se poursuivra):

«Je ne m'arrêterai point à l'application de ces principes à la science des sons; elle est trop facile à faire. J'observerai seulement en général qu'un objet est plus ou moins compliqué, selon qu'il offre à l'esprit plus ou moins de rapports à saisir et à combiner en même temps, et selon que ces rapports sont plus ou moins éloignés.»

(PGA 2. § 4; DPV, II, 236; Lew. II, 17)

Le statut d'*observation* donné à cette loi se réfère à une théorie du fonctionnement de l'esprit qui vaut comme un présupposé admis au XVIII^e siècle¹¹. La notion-clé est celle, très souple, de *rapport*. À la fois objective, en tant que les rapports sont offerts par l'objet, et subjective, puisqu'ils doivent être non seulement «saisis» mais que l'esprit peut les «combiner», cette notion inscrira la relation esthétique dans un champ unifié où la différence entre l'objet et le sujet n'installe aucune solution de continuité; bien au contraire, les «rapports» donnent un contenu à ce qui a d'emblée été présenté comme une chaîne de transmission de l'objet au sujet. Notons enfin que cette notion de rapport, permettant l'introduction du quantitatif («plus ou moins»), fonde des jugements sur les objets et leur complexité relative.

Vient le paragraphe charnière, à partir duquel l'ensemble des considérations générales accumulées jusqu'ici permettra le dépassement de l'aporie. Dans le mouvement de va-et-vient relevé, ce paragraphe marque le retour à une application aux questions musicales. Il faut remarquer toutefois, démonstrativement parlant, qu'il fonctionne en quelque sorte par provision. Diderot demande au lecteur de lui faire crédit d'une démonstration à venir:

«Nous démontrerons dans la suite que le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons. D'où il s'ensuit évidemment qu'il sera d'autant plus difficile de juger d'une pièce de musique qu'elle sera plus chargée de ces rapports et que ces rapports seront plus éloignés.»

(PGA 2., § 5; *ibid.*)

¹⁰ PGA 8.; DPV, II, 265; Lew. II, 51 (passage mentionné dans la note précédente).

¹¹ Une théorie qui s'adapte aussi bien à un rationalisme cartésien qu'à une psychologie condillacienne, et à laquelle Diderot donnera dans ses écrits ultérieurs une portée encore différente, à partir de références bibliques, (v. CHOUILLET, 1973:120 n. 61).

La notion de rapport, on le voit, permet une vision unidimensionnelle et graduée du jugement; et l'on pressent déjà que l'idée de la *difficulté* plus ou moins grande du jugement entraînera la traduction de la problématique de la diversité des jugements en termes d'aptitudes plus ou moins exercées (v. ci-après § 7 de ce chapitre des *Principes*).

Par rapport au résumé de Rousseau dans l'article CONSONNANCE, on notera que la formule utilisée ici par Diderot, «*perception des rapports des sons*», fait aussi l'impasse sur l'origine physique des rapports sonores perçus. Il faut attendre la démonstration proprement dite pour savoir dans quelle mesure le philosophe «*laisse à part*» le «*concours*» des vibrations. On soulignera cependant que tout se joue dans la «*perception*», mot qui était absent de l'article de Rousseau. Il n'est pas inutile d'en rappeler la définition selon Condillac: «*La perception, ou l'impression occasionnée dans l'âme par l'action des sens, est la première opération de l'entendement*»¹². La doctrine des rapports que Diderot propose – qui repose, on l'a dit, sur une chaîne de transmission dans laquelle, entre les données sensibles et les jugements de l'esprit, n'intervient aucune solution de continuité – s'accorde très bien avec une telle définition qui *relie* le sensible et l'intelligible. Ce que confirme la suite immédiate du texte, qui met en valeur, toujours par procuration, le rôle de l'oreille fonctionnant comme un entendement («*estimer*», «*apercevoir*»):

«Quand on saura comment l'oreille estime les intervalles des sons, on ne balancera point à prononcer qu'elle apercevra plus facilement le rapport des deux sons qui sont l'un à l'autre comme 1 à 2, que s'ils étaient entre eux comme 18 et 19. [...]»

(PGA 2., § 6, début; DPV, II, 236-7; Lew. II, 17)

Dès lors, Diderot n'a plus qu'à dérouler la chaîne des conséquences:

«[...] Cela posé, les rapports d'une suite de tons requerraient plus de talents, d'exercice et d'attention pour être aperçus et conséquemment écoutés avec plaisir, qu'il n'en faudrait pour chacun de ces rapports pris en particulier. Autre chose est, estimer les rapports des sons qui se succèdent dans une pièce [¹³]; autre chose, combiner ces rapports entre eux, les comparer, les distinguer tous offerts en même temps dans une harmonie, et conférer les parties successives de cette harmonie les unes avec les autres [¹⁴]. Tel peut embrasser dans sa tête toutes les parties d'un édifice immense; tel autre saisit à peine le rapport d'une colonne avec son piédestal.

Si donc la mélodie et l'harmonie multiplient dans un ouvrage les rapports, de sorte qu'il n'y ait qu'une oreille des mieux exercées qui puisse les saisir tous, elle ne sera goûtée que d'un petit nombre, de ceux qui auront dans l'organe une aptitude, un discernement proportionné à la multitude de ces rapports; et c'est ainsi qu'il arrivera que le chant des barbares sera trop simple pour nous, et le nôtre trop composé pour eux.»

(PGA 2. §§ 6-7; DPV, II, 237; Lew. II, 17-18)

¹² *EOCH*, I, II, chap. 1, § 1 (éd. Le Roy, p. 10-11). Cette définition est exactement reproduite en tête de l'article PERCEPTION (*Métaphysique*) de l'*Encyclopédie* (XII:327a), texte non signé entièrement et explicitement extrait de l'*Essai* de Condillac.

¹³ Si l'on comprend bien, Diderot pense ici à des monodies.

¹⁴ Il s'agirait ici de morceaux plus complexes, où la notion d'harmonie recouvre aussi bien la pratique d'accords que l'art de la composition entendu d'abord au sens d'enchaînement des accords.

La disparité des jugements de goût ne refléterait ainsi que des différences en quelque sorte linéaires sur une échelle des capacités de réception. Après une réduction du musical à la logique de l'harmonie théorique (1er chapitre du *Mémoire*), on assiste ici à une réduction du culturel au psychologique. Les *Principes généraux d'acoustique* apparaissent comme un texte qui, par ses coups de force, révèle bien les difficultés que pose le champ empirique musical (la dispersion de l'observable) et les opérations qui sont nécessaires pour le transformer en un champ épistémologique.

On rappellera encore que toute la démonstration est suspendue à un «si» («Si donc...», début du § 7): à l'hypothèse du «plaisir comme perception des rapports des sons» – qui, elle, doit encore être démontrée. De sorte que le contournement de l'aporie entre nature et cultures effectué en ce début des *Principes* dépend de la théorie des rapports, qui, de fait, ne sera exposée qu'au détour d'un chapitre d'acoustique. L'ouverture du *Mémoire* est d'ailleurs sans doute, pour Diderot, une manière de mettre par avance cette théorie esthétique en valeur. Mais c'est aussi, pour nous, l'indice de la subordination de ce mouvement inaugural à une juridiction théorique dont nous aurons à préciser la valeur.

Diderot, en rapportant une anecdote, avance néanmoins une sorte de "preuve" empirique¹⁵ à son hypothèse esthétique:

«L'expérience vient à l'appui de mes idées. On nous assure qu'un paysan, doué d'une oreille délicate, ne put supporter l'ensemble d'un excellent duo de flûtes dont les parties séparées l'avaient enchanté tour à tour.»

(PGA 2. § 8; DPV, II, 237; Lew. II, 18)

La précision sur l'«oreille délicate» du paysan était nécessaire: elle atteste le bon «état» de son organe: dès lors, sa réaction différenciée entre les versions monodiques du duo et le duo proprement dit met en relation directe la complexité des rapports dans l'objet et la complexité supposée de leur déchiffrement dans l'esprit. Le passage du plaisir au déplaisir trouverait ainsi une cause mesurable.

2. «la connaissance inopérative des règles de l'art»

Le deuxième chapitre des *Principes généraux d'acoustique* ne s'arrête cependant pas à cette confirmation provisoire. Dans le même mouvement, Diderot tire de son raisonnement une seconde conséquence:

«La musique a donc des principes invariables et une théorie.»

(PGA 2. § 9 début; *ibid.*)

Dès lors qu'a été comblé l'écart entre une approche universalisante de type physicienne et la dispersion dont témoignent les multiples jugements sur la musique, il devient possible d'envisager une théorisation de tout le champ musical. La variabilité des effets de la musique ne remet pas en cause l'existence de «principes» constants puisque cette variabilité trouverait sa source dans des différences «de talents, d'exercice et d'attention» (§ 6), brefs dans des facteurs contingents

¹⁵ On rappellera la remarque de J. Chouillet sur le statut prétendument démonstratif de tels arguments: «L'expérience individuelle érigée en loi, ou même l'expérience imaginaire, est le grand trompe-l'œil du XVIII^e siècle» (1973:126).

déterminant les conditions de la réception. La musique est culturelle dans le fait que sa pratique, qui évolue¹⁶, suppose une formation, une éducation de l'écoute; mais elle trouve ses racines dans un socle invariable, et donc naturel, qui permet sa théorisation. L'in vraisemblance que soulignait Diderot dans son chapitre premier¹⁷ est ainsi réduite: des règles de succession des sons et des consonances sont pensables, la composition musicale ne relève pas de l'arbitraire.

Les références classiques par lesquelles Diderot prolonge cette seconde conséquence sont à comprendre comme figurant un programme épistémologique pour l'élaboration d'une bonne théorie musicale:

«C'est une vérité que les Anciens ont connue. Pythagore posa les premiers fondements de la science des sons. Il ignora comment l'oreille apprécie les rapports; il se trompa même sur leurs limites, mais il découvrit que leur perception était la source du plaisir musical.

Aristoxène, ne rencontrant point dans la doctrine de Pythagore les vrais principes de l'harmonie, regarda comme fausse une méthode qui n'était que défectueuse, et sans s'occuper à la rectifier, bannit de la composition les nombres et le calcul et s'en remit à l'oreille seule du choix et de la succession des consonances. En sorte qu'on peut dire que Pythagore se trompa, en donnant trop à ses proportions, et Aristoxène, en les réduisant à rien. Si Pythagore, après avoir compris que le plaisir qui naît de l'harmonie consiste dans les perceptions des rapports des sons, eût consulté l'expérience pour fixer les limites de ces rapports, Aristoxène eût été satisfait. Celui-ci ne poussa point toutefois le scepticisme musical, jusqu'à traiter l'harmonie de science arbitraire.»

(PGA 2. §§ 9 (suite) et 10; DPV, II, 237-8; Lew. II, 18)

Principe général définissant une méthode de réflexion d'une part, confiance dans l'oreille d'autre part: entre les deux figures traditionnellement opposées de Pythagore et d'Aristoxène, Diderot définit un juste milieu, la nécessité d'un équilibre entre systématisme théorique et référence empirique.

Ses *Principes généraux d'acoustique* n'ambitionnent pas de remplir ce programme: ils ne proposent pas, en effet, une théorie complète de la musique, comparable aux ouvrages de Rameau par exemple. Néanmoins, ils prétendent en fonder la possibilité. C'est pourquoi le projet théorique qui sous-tend le *Mémoire* doit être précisé. Nous retrouvons la question apparue à la fin de notre deuxième chapitre, celle du statut de la théorie musicale par rapport aux savoirs constitués, plus précisément celle de l'articulation entre l'art musical comme théorisable et la science des sons¹⁸.

Il convient d'abord de préciser ce que recouvre exactement le mot «théorie». L'*Encyclopédie* n'offre pas un article développé à ce propos mais se contente d'une notice lexicale explicitement tirée de Chambers; il s'agit donc d'une définition courante: «doctrine qui se borne à la

¹⁶ Mais, on l'a déjà suggéré, il n'y a pas à proprement parler d'historicité de la musique dans les *Principes généraux d'acoustique*: le psychologisme fait que le devenir de la musique y est un *devenir plus complexe* (v. le «chant trop simple pour nous» des Barbares et «le nôtre trop composé pour eux», § 7: autrement dit, les «barbares» n'en sont qu'aux premières opérations). Nous retrouverons la question d'une histoire de la musique dans l'*Encyclopédie* au chap. 17.

¹⁷ § 3, cité p. 253.

¹⁸ Il est frappant, dans le développement que nous venons de citer, que le «côté» pythagoricien de la théorie s'exprime en termes acoustiques («les premiers fondements de la science des sons») alors que le «côté» aristoxénien fait clairement référence à la composition («les vrais principes de l'harmonie»; «le choix et la succession des consonances»).

considération de son objet, sans aucune application à la pratique, soit que l'objet en soit susceptible ou non»¹⁹ – définition proche du sens étymologique, où l'opposition entre regard et action domine; le théoricien est spectateur, regarde son objet avec attention, le scrute, l'analyse; etc. Mais qu'en est-il exactement de ce regard théorique lorsque l'objet, comme la musique, est précisément «susceptible» d'une pratique? L'article ART, de Diderot, est plus précis sur cette question (il englobe, dans sa généralité, les arts «mécaniques» et les arts «libéraux»)²⁰. Deux niveaux sont définis: l'opposition entre art et science d'abord; celle entre spéculation et pratique d'un art ensuite.

«les dénominations de *Science* et d'*Art* [sont relatives à] la nature de leurs objets *formels*, comme disent les Logiciens. Voyez OBJET [21]. Si l'objet s'exécute, la collection et la disposition technique des règles selon lesquelles il s'exécute, s'appellent *Art*. Si l'objet est contemplé seulement sous différentes faces, la collection et la disposition technique des observations relatives à cet objet s'appellent *Science*.»

(extr. § 2; 1:714a / DPV, V, 495)

On l'a vu, Diderot, dans les passages de ses *Principes généraux d'Acoustique* qui nous intéressent, parle tantôt de «science des sons» et tantôt de «musique», de façon qui peut paraître parfois équivoque. Strictement considéré, la première serait un corps d'observations portant sur le son (proprement: l'acoustique) et la seconde un ensemble de règles permettant la composition et l'exécution d'"objets sonores" (si l'on ose dire). Comment situer alors la théorie de la musique?

«[...] tout *Art* a sa spéculation et sa pratique: sa spéculation, qui n'est autre chose que la connoissance inopérative des règles de l'*Art*: sa pratique, qui n'est que l'usage habituel et non réfléchi des mêmes règles. Il est difficile, pour ne pas dire impossible, de pousser loin la pratique sans la spéculation, et réciproquement de bien posséder la spéculation sans la pratique. Il y a dans tout *Art* un grand nombre de circonstances relatives à la matière, aux instruments, et à la manœuvre que l'usage seul apprend. C'est à la pratique à présenter les difficultés et à donner les phénomènes; et c'est à la spéculation à expliquer les phénomènes et à lever les difficultés [...]»

(extr. § 3; 1:714a / DPV, V, 495-6)

Selon ces définitions générales, la théorie de la musique est parfaitement distincte de la science des sons: elle est «connaissance inopérative des règles» de la musique. Cette connaissance,

¹⁹ Enc., article THÉORIE (Philos.), § 1 (XVI:253a).

²⁰ Cet article, rappelons-le, avait paru à Diderot assez important et représentatif du projet encyclopédique pour en faire l'une des pièces qu'il opposa au Père Berthier dans sa polémique de début 1751, provoquée par le *Prospectus* de l'*Encyclopédie*. Dans le premier volume de l'œuvre, il figure avec quelques ajouts aux pages 713 à 717, désigné comme article de tête par son désignant développé: «(Ordre encyclop. Entendement. Mémoire. Histoire de la Nature. Histoire de la nature employée. Art.).»

²¹ L'article OBJET (Logique), non signé, précise en effet: «[Objet] signifie la matière d'un art, d'une science, ou le sujet sur lequel on s'exerce. Dans l'école on distingue différens objets de la même science, savoir, l'objet matériel, l'objet formel, et l'objet total ou adéquat.

L'objet matériel, c'est la chose même que la science considère ou dont elle traite. Ainsi le corps humain est l'objet de la Médecine.

L'objet formel, c'est la manière de considérer l'objet matériel. Ainsi le corps humain, considéré dans le dessein de le guérir, est l'objet formel de la Médecine [...]» (XI:302a).

néanmoins, permet d'«expliquer» les phénomènes d'ordre musical. En quoi est-elle explicative? À suivre les *Principes généraux d'Acoustique*: précisément par le fait qu'elle s'appuie sur des «principes invariables», ces «premiers fondements de la science des sons» déjà aperçus par Pythagore.

«La musique a donc des principes invariables et une théorie»; la coordination, dans cette phrase, marquerait en fait une relation hiérarchique: lesdits principes fondent la théorie mais lui sont antérieurs. La théorie musicale est donc doublement articulée: aux fondements acoustiques d'une part, aux règles de l'art d'autre part. Double face, dont Diderot ne considère que celle tournée vers les «principes généraux d'acoustique» qui forment la matière de son *Mémoire*. Celle qui regarde la pratique est du ressort de Rameau. Nous avons déjà relevé, en effet, que Diderot faisait une référence élogieuse aux travaux du musicien; il est intéressant de noter qu'il parle, à propos de la *Génération harmonique*, d'un «admirable système de composition», formule qui souligne précisément que le contenu théorique du ramisme (formation d'une basse fondamentale, des accords consonnants et dissonnants, etc.) est étroitement relié à la pratique compositionnelle, est du côté de l'application, de la mise en œuvre²². Bien sûr, Diderot ne reproduit pas, ce faisant, la position que Rameau s'attribue. Celui-ci, on l'a vu, — parce qu'il reconnaît dans les lois de formation de la basse fondamentale, des accords, etc. des processus naturels, parce que, selon lui, la musique, dans sa logique même, est générée par la nature — revendique pour son travail un statut de scientificité; la musique est, en elle-même, une «science physico-mathématique»²³. Le passage dans lequel Diderot rend hommage à ce travail construit une articulation différente; rappelons-le:

«l'expérience [des harmoniques] sert de base à son admirable système de composition, qu'il serait à souhaiter que quelqu'un tirât des obscurités qui l'enveloppent, et mît à la portée de tout le monde, moins pour la gloire de son inventeur, que pour le progrès de la science des sons.»

(PGA 8. Rem. § 5; DPV, II, 265; Lew. II, 51-52)

On le voit, ce n'est pas parce que la théorie ramiste est tournée vers la pratique qu'elle n'intéresse pas, aux yeux de Diderot, la science des sons: sa base expérimentale, qui l'ancre dans l'acoustique, fait même qu'elle pourrait participer aux progrès de cette science dont elle figure une extension possible, une branche. Mais elle n'est pas science en elle-même. De plus, la réticence marquée contre les «obscurités qui l'enveloppent» paraît précisément offusquer cette participation. D'après ce que nous avons déjà noté (et que nous aurons encore de nombreuses occasions de vérifier), la difficulté de Rameau, de son «style théorique», vient de la fusion qu'il opère dans son langage même entre les modes de représentation de la musique, de la physique et des mathématiques, fusion qui repose précisément sur sa conception syncrétique de l'harmonie naturelle. Diderot paraît appeler à une articulation repensée des relations entre ces composantes, partant, à une redéfinition de la théorie musicale. C'est au fond le défi qu'a relevé Rousseau dans ses articles encyclopédiques — dans un sens, nous le verrons, qui n'est cependant pas celui que Diderot profile dans ses *Principes*.

²² Ce qui ne lui dénie en rien, d'ailleurs, son statut théorique. Cf. la définition suivante de l'*Encyclopédie*: «SYSTÈME (Philos.) signifie en général un assemblage ou un enchaînement de principes et de conclusions: ou bien encore, le tout et l'ensemble d'une théorie dont les différentes parties sont liées entre elles, se suivent et dépendent les unes des autres» (§ 1; XV:778a [l'article n'est pas signé]).

²³ V. la citation, fin de notre chapitre 7, p. 271.

Car, à y bien regarder, Diderot indique lui aussi une façon de repenser les relations entre musique et acoustique. Il est frappant qu'il commence la partie proprement acoustique de son *Mémoire* – le chapitre 3, qui traite du son comme vibration transmise par l'air et de la vitesse de cette transmission – de la façon suivante:

«La musique a le son pour objet et le plaisir de l'oreille est sa fin. Que le son existe dans l'air, c'est un fait constaté par le raisonnement et par l'expérience. Un corps sonore ne communique avec nos oreilles, que par l'air qui les environne; [...]»

(PGA 3. § 1 début; DPV, II, 238; Lew. II, 18)

Les considérations sur la physique du son sont chapeautées par une définition de la musique. Confrontée à celle déjà citée qu'en propose Rameau dans la *Génération harmonique*, on mesure comment Diderot à la fois s'inspire et se distingue du musicien théoricien: il reprend la double perspective de l'*objet* et de la *fin*, mais liée de telle manière que l'*objet* n'est plus le centre d'intérêt d'un regard scientifique mais désigne la matière d'un traitement artistique, traitement que Diderot définit dans le même mouvement par le but qu'il vise («le plaisir de l'oreille»). C'est donc bien d'un «art» qu'il s'agit²⁴. Mais pourquoi débiter un *Mémoire* d'acoustique de cette manière?

Cette définition est plus, à notre sens, qu'une simple cheville qui assure la transition avec les deux chapitres liminaires. Elle désigne exactement la charnière essentielle autour de laquelle Diderot pense pouvoir réarticuler science des sons et théorie musicale. Parce que la musique est doublement définie, par la matière qu'elle traite et par sa finalité, se voit désigné, comme en creux²⁵, un joint à penser entre l'«*objet*» son – qui est aussi celui de l'acoustique – et le «*plaisir*» – proprement musical, lui. C'est cette articulation spécifique indiquée entre le son et le plaisir de l'oreille qui établit le plan théorique particulier où se joue la jonction entre les principes acoustiques et la «*spéculation*» musicale; un plan théorique antérieur à toute considération relevant de l'art harmonique; un plan théorique qui constituerait l'apport original du premier *Mémoire* de Diderot, entre le bilan des savoirs acoustiques et le système de composition de Rameau.

La pièce maîtresse de cette articulation est bien sûr le principe de la perception des rapports comme origine du plaisir musical, dont on situe maintenant exactement le lieu théorique. On comprend bien, aussi, la valeur de la double référence faite à Pythagore et à Aristoxène: elle indique l'équilibre nécessaire qui doit être observé sur un plan qui, justement, assure l'articulation entre le domaine de la perception musicale et une juridiction physico-mathématique.

3. «le plaisir musical»

C'est au cœur des *Principes généraux d'acoustique*, assez au début du sixième chapitre, qu'on trouve la démonstration de l'origine du plaisir musical dans la perception des rapports des sons.

Il faut donc passer, pour atteindre ce passage clé, par des considérations sur les cordes sonores (en particulier, une longue démonstration mathématique des formules de Taylor qui définissent le nombre de vibrations d'une corde en fonction de sa longueur, de son poids et de sa tension), puis par des considérations sur les calculs d'intervalle, enfin (début du chapitre 6) par deux

²⁴ Voir cette définition, toujours dans l'article ART: «Le but de tout Art en général, ou de tout système d'instrumens et de règles conspirant à une même fin, est d'imprimer certaines formes déterminées sur une base donnée par la nature» (exr. § 5; 1:714b).

²⁵ Dans la mesure où la définition ne fait que juxtaposer les deux aspects.

développements sur le son considéré comme fort ou faible et sur les phénomènes de réflexion sonore. Un point au moins constitue un préalable nécessaire, la partie du chapitre 5 qui justifie la représentation numérique des rapports sonores:

«[...] il est certain que la célérité plus ou moins grande des vibrations distingue les sons en graves et en aigus. Un son est d'autant plus grave, que le nombre des vibrations qui frappent l'oreille dans un temps donné est petit. Un son est d'autant plus aigu que le nombre des vibrations est plus grand dans le même temps. Ceci est d'expérience. [...]

Nous avons donc une façon d'exprimer les rapports des sons du grave à l'aigu. Il ne s'agit que de les considérer comme des quantités dont les nombres des vibrations produites dans un temps donné sont les mesures; car la longueur d'une corde, sa grosseur et le poids qui la tend étant donnés, on a par les propositions précédentes [²⁶] l'expression en nombre des vibrations produites dans un temps limité.

Voici donc ce que l'on entend précisément en musique par une octave, une seconde, une tierce, une quarte, etc. [...]

(PGA 5. §§ 2 extr., 3 et 4 début; DPV, II, 250-251; Lew. II, 33-34)

Diderot montre ensuite que «les intervalles doivent être exprimés par les valeurs des rapports que les sons ont entre eux» (ibid. § 11, p. 35). Ces rapports, qui ne sont numériques qu'en tant que mesurés, donc théorisés, sont explicitement des rapports vibratoires. À ce moment-là de l'exposition, Diderot n'a évidemment pas «laissé à part» la référence physicienne, comme l'affirme Rousseau dans CONSONNANCE.

Mais la doctrine de la perception des rapports naît d'une autre considération. Dans le chapitre 6, Diderot résume, après les deux développements mentionnés, les «trois choses à considérer dans les vibrations: leur étendue qui fait l'intensité ou la véhémence du son; leur nombre qui le rend plus ou moins aigu; et leur isochronisme d'où dépend son uniformité»²⁷. Ce dernier point est nouveau dans l'ordre de présentation suivi par Diderot et appelle un développement, décisif dans la démonstration attendue:

«J'entends par un son uniforme, celui qui est pendant toute sa durée également grave ou aigu. Si l'on veut qu'un son soit uniforme, ou garde en s'éteignant le même rapport à un son donné que celui qu'il avait en commençant, il faut que les vibrations qui fixent son degré soient isochrones; et pour cet effet, la corde doit être suffisamment tendue, et le coup dont elle est frappée, modéré. Sans ces deux conditions, elle s'écartera sensiblement de la ligne de repos; ses premières vibrations seront plus promptes que les suivantes; aussitôt le son ne sera plus uniforme, et l'oreille se révoltera.»

(PGA 6. § 6; DPV, II, 255; Lew. II, 39)

Rappelons, avant de voir la conséquence que Diderot tire de cette considération, que Rousseau, dans l'article SON, avait fait de l'isochronisme une qualité «nécessaire pour l'identité du ton»²⁸, qualité qui, renvoyant à la définition initiale du son comme «permanent et appréciable», apparaissait comme une condition de possibilité de la musique: condition acoustique antérieure

²⁶ Référence à son chapitre 4 et aux formules de Taylor.

²⁷ PGA 6. § 5 (DPV, II, 255; Lew. II, 39).

²⁸ SON, en Musique, § 17, XV:346a.

à la musique parce qu'elle ne faisait pas encore intervenir le plaisir de l'écoute. En revanche, la «révolte» de l'oreille chez Diderot conduit au cœur même de la musique:

«Le chagrin de l'organe naît de ce que le défaut d'isochronisme dans les vibrations, rendant le rapport d'un son variable, il ne sait en quelle raison ce son qui le frappe est à celui qui le précède, l'accompagne ou le suit. Ce qui démontre que le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons.»

(PGA 6. § 7; DPV, II, 255-6; Lew. II, 39)

Au vu des nombreuses médiations repérées et décrites par Rousseau de la définition initiale du son à la question du plaisir, médiations que nous avons décrites dans nos deux chapitres précédents, le raisonnement diderotien paraît bien rapide! Au vrai, il ne s'agit que d'une pétition de principe. Formellement, d'ailleurs, une démonstration par inversion d'une négative n'est pas valide. Faire apparaître le plaisir musical comme le contraire du «chagrin de l'organe» en présence d'un son non isochrone n'est en fait possible que dans un cadre interprétatif que Diderot se donne *a priori*, cadre à travers lequel il déchiffre dans le désagrément de l'oreille le signe d'une incapacité à mesurer, le symptôme d'une opération perceptive mise en échec; l'audition est préconçue comme une comparaison des sons, une opération d'emblée relative.

Or, l'énoncé de la doctrine de Diderot sur le plaisir musical se borne à ce paragraphe (la longue remarque par laquelle il le prolonge, où il la généralise aux autres beaux-arts, à la morale et aux sciences avant de jeter quelques observations appliquées à la musique²⁹, n'en donne pas un exposé plus détaillé). C'est donc à partir de ces quelques lignes qu'il faut réintroduire la question de savoir si Rousseau a volontairement gommé la dépendance physicienne du système de son ami. Certes, l'isochronisme des vibrations est présenté par Diderot comme la condition de la mesure effectuée par l'oreille: mais il s'agit d'une condition préalable, définissant l'uniformité du son et permettant sa reconnaissance, sa perception comme unité stable. Cet isochronisme ne se confond donc pas avec le fameux «concours de vibrations» qu'il aurait «laiss[é] à part», c'est-à-dire avec la coïncidence des vibrations de deux ou plusieurs sons simultanés. De fait, cette étape-là de la sensation n'est pas du tout évoquée par Diderot. Tout se passe comme si, chez lui, on pouvait sauter de la description des sons comme unités physiques vibratoires, via leur traduction en nombre, à leur traitement comme purs termes de rapports dans l'audition!

Court-circuit? Sans doute. Mais non pas dissimulation pour autant.

En effet – et c'est là l'intérêt principal de ses *Principes généraux d'acoustique* –, séduit par une perspective qu'il cherche à fonder, Diderot n'a pas manqué toutefois d'en apercevoir les difficultés et de les exprimer. Il est loin de prétendre proposer un système achevé. Et nous verrons que c'est sans doute en fonction de cette dimension-là de son Mémoire que l'attitude de Rousseau peut s'éclairer.

4. «une espèce de trigonométrie naturelle et secrète»

Il est temps de prêter attention à quelques paragraphes de ce texte, glissés de-ci de-là, qui témoignent du surplomb épistémologique pris par Diderot par rapport à la doctrine qu'il propose. Ils traduisent en effet la conscience qu'il a des difficultés conceptuelles qu'elle recouvre. Si, du point de vue de l'acoustique proprement dite, les *Principes généraux* sont conçus comme un exposé d'acquis scientifiques, le volet qui concerne l'explication du plaisir musical se présente

²⁹ Nous reviendrons sur cette *Remarque*, qui marque le point d'insertion d'une esthétique dans le champ problématique qui nous occupe. V. ci-dessous, section 6.

plutôt comme un essai, l'état d'une réflexion en cours. Trois passages retiennent l'attention, mettant le doigt sur trois moments du processus de réception.

Le fonctionnement de l'ouïe, d'abord. Par rapport aux données vibratoires et à leur transmission, il est présenté par Diderot d'une manière partiellement hypothétique (voir, dans la citation suivante, le «*peut-être*», le basculement dans l'analogie instrumentale, et surtout le «*Quoi qu'il en soit*» qui articule ce paragraphe inaugural du chapitre 5 aux développements, déjà présentés, sur le rôle des vibrations dans la hauteur des sons):

«Les vibrations d'une corde produisent des ondulations dans l'air. L'air agite le tympan. Le tympan transmet son frémissement aux nerfs auditifs; et les nerfs auditifs ne font peut-être que répéter les vibrations de la corde. Cela supposé, l'oreille est un vrai tambour de basque. Le tympan représente la peau. Les nerfs auditifs répondent à la corde qui traverse la base, et l'air fait l'office des baguettes ou des doigts.

Quoi qu'il en soit, il est certain que la célérité plus ou moins grande des vibrations distingue les sons en graves et en aigus. [...]

(PGA 5. § 1 et 2 début; DPV, II, 250; Lew. II, 33)

Un tel exposé n'engage Diderot dans aucune affirmation quant au mécanisme de la perception des rapports!

Par ailleurs, il met en garde sur la valeur des calculs d'intervalle que la représentation numérique des sons permet. Il a emprunté à Euler l'usage des logarithmes pour comparer des intervalles entre eux. Après divers exemples, il ajoute une remarque, somme toute assez troublante:

«Du reste, il n'y aurait pas d'inconvénient à ne prendre ces expressions logarithmiques que comme une hypothèse. Il n'y a pas même d'apparence que M. Euler, qui nous les propose, prétende les faire valoir davantage. Car on ne peut guère calculer ou comparer les sons en tant que sensations. Les longueurs des cordes et les nombres des vibrations qui les constituent sont les seules choses comparables. Mais pour représenter les intervalles par des logarithmes, il faudrait, par exemple, qu'en entonnant une tierce majeure, l'excès de la sensation du dernier son sur la sensation du second, fût double de l'excès de la sensation de celui-ci sur le premier. Mais qu'est-ce que cela signifie? Et quand cela aurait un sens bien précis, qui sait s'il est vrai?»

(PGA 5. Rem. [2], § 3; DPV, II, 254; Lew. II, 37)

Diderot manifeste ici une conscience nette de la fracture entre l'ordre physique des grandeurs matérielles, susceptibles de calculs, et l'ordre psychologique auquel la «*sensation*» en tant qu'évaluée constitue le premier moment. Cette fracture marque la frontière entre un champ d'application légitime des mathématiques et un autre où cette application ne peut être, au mieux, qu'hypothétique. C'est dire que, lorsque Diderot parle de la «*perception des rapports des sons*» par l'oreille, d'une oreille qui «*estime les intervalles*», il ne préjuge pas de la façon dont ce processus se déroule. La représentation mathématisée n'en offre qu'un équivalent, sous le régime du «*tout se passe comme si*».

D'ailleurs, Diderot se lance à lui-même une «*Objection*» dès après l'exposé généralisé de son esthétique des rapports, où le problème est reformulé cette fois en considération de l'étape ultime de la réception:

«Mais comment se peut-il faire, dira-t-on, que le plaisir des accords consiste dans la perception des rapports des sons? La connaissance de ces rapports accompagne-t-elle donc toujours la sensation? C'est ce qu'il paraît difficile d'admettre; car combien de gens, dont l'oreille est très délicate, ignorent quel est le rapport des vibrations qui forment la quinte ou l'octave, à celles qui donnent le son fondamental! L'âme a-t-elle ces connaissances sans s'en apercevoir, à peu près comme elle estime la grandeur et la distance des objets sans la moindre notion de géométrie; quoiqu'une espèce de trigonométrie naturelle et secrète paraisse entrer pour beaucoup dans le jugement qu'elle en porte?

Réponse

Nous ne déciderons rien là-dessus; nous nous contenterons d'observer qu'il est d'expérience que les accords les plus parfaits sont formés par les sons qui ont entre eux les rapports les plus simples; que ces rapports peuvent affecter notre âme de deux manières, par sentiment ou par perception, et qu'ils n'affectent peut-être la plupart des hommes que de la première manière.»

(PGA, 6.; DPV, II, 257-8; Lew. II, 41-42)

Le jeu objection / réponse paraît biaisé. Dans l'objection, la concession introduite *in fine* («quoique...») jette une indication sur une réponse possible; la réponse effective, en revanche, n'en est pas une, qui assigne le problème au domaine du non-décidable; et les observations qui la complètent réinscrivent ce problème dans une perspective plus large: la réception de la musique peut suivre deux voies. Cette stratégie ondoyante permet toutefois à Diderot de contourner l'objection; et même plutôt deux fois qu'une! L'objection vient de l'expérience même du plaisir musical, plus précisément de la conscience qu'on en peut avoir: il est des mélomanes à qui cette expérience ne paraît en rien correspondre à la perception de rapports (pensée comme processus conscient requérant un savoir). C'est sans doute, suggère Diderot, que leur plaisir doit tout à une simple affection sentimentale. Ou alors qu'il remonte à cette «*espèce de trigonométrie naturelle et secrète*» de l'âme qui préside à des opérations de mesure non conscientisées dont elle peut être le lieu. En suggérant ces deux réponses possibles³⁰, Diderot semble surtout soucieux de sauver un rapprochement «*d'expérience*» qui lui paraît sans doute trop beau pour être faux: «*les accords les plus parfaits sont formés par les sons qui ont entre eux les rapports les plus simples.*»³¹ Malgré l'imprécision de la référence³², cette formule exprime la motivation profonde de la

³⁰ Leur articulation est d'ailleurs également problématique. Diderot laisse entendre que, dans la voie des sentiments comme dans celle de la perception, ce sont toujours les rapports qui affectent l'âme. Mais qu'est-ce à dire que les rapports produisent des sentiments plutôt que des perceptions? L'article BEAU, qui reprend cette objection, offre une réponse à ce qui reste ici très elliptique: le sentiment, qui marquerait une saisie obscure et confuse où la raison n'intervient pas, ne serait qu'illusoirement la voie de réception du beau, par suite d'un facteur d'habitation: «*J'ose assurer que toutes les fois qu'un principe nous sera connu dès la plus tendre enfance, et que nous en ferons par l'habitude une application facile et subite aux objets placés hors de nous, nous croirons en juger par sentiment: mais nous serons contraints d'avouer notre erreur dans toutes les occasions où la complication des rapports et la nouveauté de l'objet suspendront l'application du principe: alors le plaisir attendra pour se faire sentir, que l'entendement ait prononcé que l'objet est beau*» (§ 75; II:176b / DPV, V, 157).

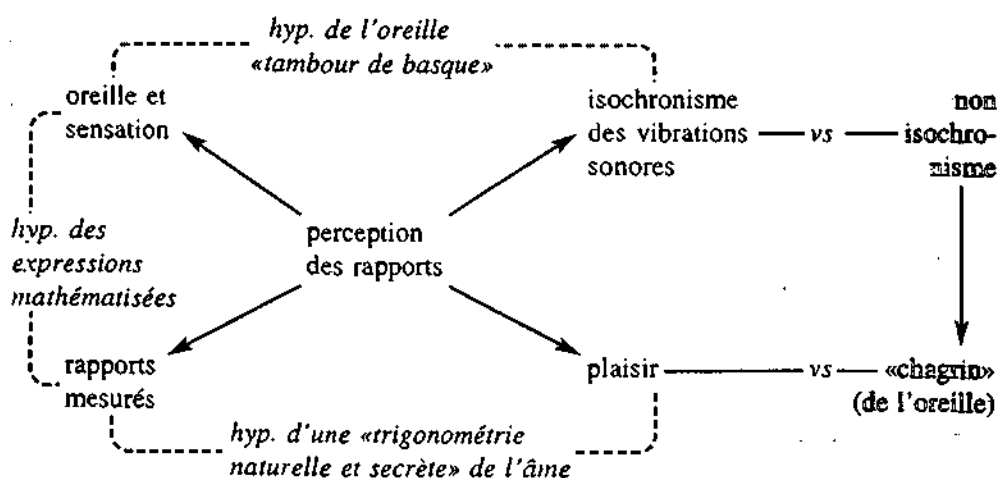
³¹ Diderot reprend ici la remarque de Rameau selon qui «*ce qui se conçoit le mieux est en même temps ce qui flatte le plus nos sens*», remarque que le musicien déduisait du constat que la tierce correspond à un rapport plus composé que la quinte (Gén. 54, cité ici chap. 7, p. 271).

³² Il n'a été question jusqu'ici que d'intervalles. Les accords dont il est maintenant question peuvent très bien

réflexion proposée par Diderot: comment ne pas saisir l'incitation à penser que constitue cette liaison qui rapproche phénomènes musicaux et constats physico-mathématiques, même si ces termes peuvent paraître éloignés (dans la mesure où on ne voit pas clairement la chaîne qui les relie). La pensée de Diderot, héritière d'une longue tradition (v. Pythagore), est surtout intéressante parce qu'elle se formule dans l'ordre du *pari*. Nous avons d'ailleurs déjà évoqué³³ la valeur que l'éditeur de l'*Encyclopédie* accordait à une réflexion qui sait exploiter l'analogie.

D'un point de vue conceptuel, Diderot présente une sorte de mixte entre le syncrétisme théorique de Rameau et l'analytique critique de Rousseau: du second, il partage la conscience épistémologique des difficultés que peut soulever une hypothèse; mais il manifeste une volonté d'unité de la connaissance qui le rapproche du premier. Toutefois, au lieu d'être présupposée comme chez Rameau (valeur fondatrice de l'idée d'*harmonie naturelle*), l'unification chez Diderot est au contraire projetée comme un horizon qui motive une pensée aventureuse et consciente des risques qu'elle encourt.

C'est ainsi que sa doctrine de la perception des rapports, si elle rapproche les quatre termes que la théorie ramiste nouait fermement (cf. tableau p. 271 du chap. 7), provoque entre eux, en fait, l'émergence de champs problématiques où l'hypothétique règne. Schématiquement:



Ce schéma permet en outre de comprendre en quoi Rousseau a pu faire comme si Diderot avait laissé de côté l'explication physique du plaisir des consonances. Le court-circuit démonstratif qui, dans les *Principes généraux d'Acoustique* relie l'isochronisme des sons au plaisir ne serait que l'expression raccourcie d'une doctrine qui, en fait, ne prétend pas relier immédiatement détermination physique du phénomène sonore et effet psycho-acoustique. Des sons comme vibrations aux sons comme agréables, Diderot a esquissé des médiations: les étapes problématiques d'une transmission qui passe par les sons comme sensations et par les sons comme comparables. Lorsque Rousseau déclare que Diderot a «laissé à part les concours de vibrations», on peut penser que c'est pour donner ses chances au rapprochement direct entre la perfection des accords et la simplicité des rapports, au fameux «principe» qu'il s'agit de lire comme un pari qui,

ne désigner que des accords entre deux sons, mais le terme – qui a un sens musical technique – fait signe aussi du côté de l'harmonie. Cependant rien n'a été indiqué, dans les *Principes généraux d'acoustique*, sur la manière de calculer les rapports dans des accords de trois sons...

³³ Dans notre investigation autour de l'article TARENTULE (v. chap. 4, p. 184).

dans son sillage, met justement en évidence ces médiations problématiques. On mesure d'ailleurs ainsi combien Rousseau doit son analytique aux réflexions de Diderot (puisque chacune des hypothèses de celui-ci donne lieu à une articulation critique chez celui-là). La différence entre eux est dans la valeur qu'ils accordent aux difficultés rencontrées. Chez Diderot, elles fonctionnent un peu comme un champ de forces qui propulse une pensée en mouvement.

L'équilibre entre les réquisits pythagoricien et aristoxénien rappelés par Diderot pour toute spéculation sur la musique, équilibre censé définir le plan théorique spécifique où s'inscrit chez lui le principe de la perception des rapports, apparaît maintenant, suivant notre lecture, comme un *équilibre dynamique*. Sa doctrine ne fige pas les deux termes – l'exigence de scientificité d'une part et la prise en compte de l'expérience auditive d'autre part – en un système stable, mais elle les articule dans un discours qui en mesure en même temps les écarts problématiques. L'idée de la *perception des rapports* passe hardiment par dessus les difficultés, mais pour mieux les faire saillir: en effet, elle fédère des termes sans en annuler pour autant les tensions; c'est en ce sens particulier, d'ailleurs, qu'elle est un *principe*: elle ne résout pas les écarts, elle les régule. On l'a vu, ce type de pensée exploratoire fait corps avec une écriture plurielle: Diderot, d'une main, «démontre»; de l'autre, il soulève toutes les difficultés conceptuelles que recouvre la démonstration.

On comprend encore que le dépassement de l'aporie entre nature et culture par quoi Diderot avait ouvert son Mémoire, mouvement dont nous avons montré la dépendance envers la strate théorique spécifique où s'inscrit le principe de la perception des rapports, procède du même mode de pensée: c'est aussi un pari plus qu'une résolution achevée. Sur ce point également, on peut considérer que les *Principe généraux d'Acoustique* ouvrent un domaine de réflexion.

5. «une toute autre cause»

Si Rousseau est conséquent avec la façon dont il a présenté la doctrine de Diderot dans le dernier paragraphe de CONSONNANCE, il ne doit la discuter que sur le lien établi entre effet d'agrément et simplicité de l'expression numérique des rapports sonores, hors de toute considération sur les relations physiques, proprement vibratoires, qu'entretiennent les sons. Nous allons le vérifier.

Par rapport aux critiques frontales qu'il avait dirigées contre «*les physiciens*», dans la suite du paragraphe en question ses réticences sont à peine profilées. Il ne fait au juste qu'indiquer les conditions d'une critique:

«[...]»³⁴ Mais quoique cette doctrine s'accorde parfaitement avec le résultat des premières divisions harmoniques, quoiqu'elle soit très bien soutenue et qu'elle s'étende facilement à d'autres phénomènes qui se remarquent dans les beaux arts, s'il se trouve qu'elle ne soit pas en tout d'accord avec l'expérience, s'il n'y a toujours une proportion exacte entre les rapports des sons et le degré de plaisir ou de peine dont ils nous affectent, je dis que cette hypothèse est fort vraisemblable, mais qu'il ne la faut pas regarder comme démontrée.
Voyez TEMPÉRAMENT.»

(§ 16 et dernier, fin; IV:51a)

³⁴ Pour le début du paragraphe, voir citation p. 275.

Rousseau met en balance deux arguments en faveur de la théorie de Diderot (concessions initiales) et des critères pour une évaluation décisive qui suspendent le jugement définitif à des vérifications de l'ordre de *«l'expérience»*. Curieusement, à suivre Rousseau, si ces critères conduisaient à des faits en désaccord avec la théorie, ils n'invalideraient pas à proprement parler l'*«hypothèse»* explicative mais la rangeraient dans l'ordre du *vraisemblable*, assez surprenant en pareil domaine³⁵. J. Chouillet parle à ce propos de «conclusion lénifiante»³⁶; il est évident que Rousseau atténue autant qu'il le peut son opposition avec Diderot³⁷. Remarquons toutefois qu'il oppose cette vraisemblance au caractère démontré de la doctrine, auquel l'auteur des *Principes généraux d'acoustique* prétendait explicitement. Mais peut-être aussi l'opposition vrai / faux lui paraissait-elle trop tranchée pour désavouer un texte qui par ailleurs, on l'a vu, se présente comme un essai découvrant un champ de réflexion où les hypothèses et les questions sont plus nombreuses que les démonstrations.

Ainsi peut-on se demander si le refus de cette alternative ne montre pas que Rousseau accordait une valeur réelle aux arguments positifs qu'il énumère comme autant de concessions. 1. Il fait crédit à Diderot d'avoir su présenter une théorie qui ne se limite pas à la musique mais trouverait une extension aisée aux beaux-arts; cette possibilité de ce qu'on pourrait appeler une esthétique générale constituait sans doute aux yeux de Rousseau, en 1749, une ouverture qu'il ne voulait pas condamner³⁸. 2. L'autre argument positif mentionné par Rousseau concerne directement le sujet qui nous occupe ici. Il ne laisse pas de surprendre, dans la mesure où l'accord qu'il établit entre la doctrine de Diderot et *«le résultat des premières divisions harmoniques»* paraît contredire l'un des contre-arguments opposés aux physiciens, repris ici sous forme conditionnelle (la question de la *«proportion exacte entre les rapports des sons et le degré de plaisir ou de peine»*). Il faut bien supposer que Rousseau, dans sa première concession positive, ne désigne pas cette *«proportion exacte»*. Le jugement favorable faisant suite à un résumé de la doctrine qui mettait en valeur l'explication de la frontière entre consonance et dissonance³⁹, c'est sans doute à ce dernier caractère que Rousseau fait d'abord référence. Les *«premières divisions harmoniques»* (1/2, 2/3, 3/4, 4/5, 5/6) correspondent à des consonances, mais le rapport 6/7 est dissonant: *«l'esprit*

³⁵ Cf. cependant la définition de la conjecture, ci-dessus n. 7, p. 279.

³⁶ CHOUILLET, 1973: 121, n. 79.

³⁷ Voir, a contrario, la nouvelle version de l'article CONSONNANCE dans le *Dictionnaire de musique*. S'il maintient une place à part pour la présentation du système de Diderot (devenu *«le Philosophe»*), qu'il rapproche d'ailleurs de Descartes, Rousseau déclare explicitement à la fin du paragraphe: *«comme [cette hypothèse] est sujette aux mêmes objections que la précédente [celle des physiciens], il n'est pas possible à la raison de s'en contenter.»* (§ 18 / ROUSSEAU, OC V, 729).

³⁸ L'amitié entre Rousseau et Diderot, à cette époque, était étroite, et leurs échanges intellectuels nombreux. On a vu d'autre part que Diderot n'a pas laissé longtemps en friche ce terrain de réflexion puisque, avant l'article BEAU, sa *Lettre sur les sourds et muets* de 1751 (dont la rédaction remonte à 1750) contient en bonne place les linéaments d'une esthétique comparée (v. chap. 2, p. 68). Du côté de Rousseau, le seul indice encyclopédique qu'il marque un intérêt pour une esthétique comparée se trouve au début de son article RYTHME (v. ch. 3, p. 113; v. aussi Annexe n° 10d).

³⁹ Voir citation au début du chapitre, p. 275, et notre commentaire.

ne [...] saisit plus» ce rapport trop «composé», pour reprendre les termes utilisés par Rousseau dans sa phrase précédente⁴⁰. Dans la mesure où l'explication de la différence qualitative entre consonance et dissonance fait intervenir les limites d'intellection de l'esprit, le contre-argument mentionné n'a plus lieu, qui opposait au saut qualitatif l'échelle de rapports physiques progressivement plus éloignés.

Cet avantage concédé à la doctrine des rapports paraît cependant peser bien peu au regard de l'exigence d'une correspondance exacte entre la *variation* des rapports et celle du *degré* de plaisir⁴¹. Cependant, de ce point de vue, l'article CONSONNANCE n'a mis en avant que deux difficultés: d'une part la dégressivité régulière des rapports ne répond pas au saut qualitatif consonance / dissonance; d'autre part, du côté de la dissonance «la dureté des accords n'augmente pas à mesure que les rapports des vibrations qui les forment deviennent plus composés» (§ 13). D'après ce qu'on vient de noter, on s'aperçoit que ces deux constats n'affectent pas une théorie qui fait appel aux limites de l'intellection. Tout se passe comme si Rousseau avait voulu éviter que son article contienne de quoi contredire explicitement la théorie de son ami.

En fait, il a réservé à d'autres articles la présentation des données d'«expérience» qui répondent aux critères d'invalidation formulés *in fine*⁴².

On a déjà vu que c'est dans l'article UNISSON qu'il confronte les degrés d'agrément des consonances avec l'ordre que postule une théorie des rapports. Le renvoi à TEMPÉRAMENT, lui, conduit directement à une autre remise en question. Cette longue entrée contient en effet l'exposé d'un fait propre à embarrasser la doctrine des rapports⁴³. La définition initiale exprime déjà la difficulté:

⁴⁰ Ainsi Leibniz disait-il qu'en musique on ne sait pas compter au-delà de 5 (rapporté notamment par Euler dans un Mémoire sur les dissonances paru au T. 20 de l'*Histoire de l'Académie Royale* de Berlin (1766), et relayé aussi bien par l'*Encyclopédie* d'Yverdon que par le *Supplément* de Bouillon (art. §DISSONANCE, II:730a).

⁴¹ Diderot note, dans son Mémoire d'acoustique: «Mais si vous admettez une fois que le plaisir consiste dans la perception des rapports, vous serez contraint de faire un pas de plus, et de convenir que le plaisir doit varier avec les rapports» (PGA 6. Rem. § 2 début; DPV, II, 256; Lew. II, 40).

⁴² Rousseau, en un sens, écrit aussi «à deux mains»: d'un côté, il accorde un statut à part à la doctrine de Diderot, de l'autre il dispose – ailleurs – des réflexions propres à la remettre en question.

⁴³ L'article couvre plus de quatre colonnes (XVI:56b-58b). Après un historique de la question (§§ 2-6), dans lequel on retrouve l'opposition originaire entre Pythagore et Aristoxène interprétée comme celle entre les «philosophes» et les «musiciens de pratique» (§ 3), Rousseau donne un exposé du problème (le cycle des quintes finit par produire des intervalles trop grands) (§§ 7-10), présente différentes solutions et leurs inconvénients (§§ 11-13), puis la manière dont le tempérament «ordinaire» «combine tout cela» dans un traitement différencié des «tons naturels» (ou tonalités les plus courantes) et des «tons transposés» peu utilisés et dont la dureté résultante serait une ressource expressive (§§ 15-19); il expose enfin rapidement la solution du Rameau de la *Génération harmonique* (qui correspond à un tempérament égal) pour lui opposer aussitôt l'avis des «musiciens» et celui des «facteurs» avant de trouver chez Mersenne la mention d'un tel tempérament (Rameau ne l'aurait donc pas inventé!) qui serait alors déjà apparu défectueux, et de dénoncer pour finir le manque de clarté du chapitre de la *Génération* dans lequel Rameau avait présenté son système (§§ 20-24). Ce sont les paragraphes terminaux (25-29) qui contiennent le passage qui nous intéresse.

«TEMPÉRAMENT, en Musique, est la manière de modifier tellement les sons, qu'au moyen d'une légère altération dans la juste proportion des intervalles, on puisse employer les mêmes cordes à former divers intervalles, et à moduler en différents tons, sans déplaire à l'oreille.»

(§ 1; XVI:56b)

Mais ce n'est qu'à la fin de l'article que Rousseau soulève la difficulté conceptuelle que constitue le principe même du tempérament pour une explication du plaisir des consonances par la perception des rapports. Remarquons qu'il oppose sa réflexion au discours des «physiciens», ce qui, dans la logique de l'article CONSONNANCE, ne devrait pas concerner Diderot. Mais ce n'est là qu'une ruse supplémentaire pour éviter de l'englober dans une attaque directe:

«La théorie du tempérament offre une petite difficulté de physique, de laquelle il ne paraît pas qu'on se soit beaucoup mis en peine jusqu'à présent.

Le plaisir musical, disent les physiciens, dépend de la perception des rapports des sons. Ces rapports sont-ils simples? les intervalles sont consonans, les sons plaisent à l'oreille. Mais dès que ces rapports deviennent trop composés, l'âme ne les aperçoit plus, et cela forme la dissonance.»

(§§ 25 et 26 début; XVI:58b)

On reconnaît sans peine dans l'énoncé de cette théorie des «physiciens» celui de la doctrine de «l'écrivain judicieux», repris quasi mot pour mot (cf. citation p. 275)⁴⁴.

La réflexion que Rousseau lui oppose ne fait d'ailleurs pas intervenir de considérations acousticiennes sur les vibrations⁴⁵:

«Cela étant, je dis qu'un clavecin parfaitement d'accord, devrait, étant bien joué, produire la plus affreuse cacophonie que l'on puisse jamais entendre; prenons la quinte *ut, sol*, son rapport est 2/3, rapport simple et facile à apercevoir; mais il a fallu diminuer cette quinte; et cette diminution qui est d'un quart de comma, formant une nouvelle raison, le rapport de la quinte *ut, sol*, ainsi tempérée, est justement de $2\sqrt[4]{80} \times \sqrt[4]{81}$, à 240. Je demande donc en vertu de quoi, un intervalle dont les termes sont en telle raison, n'écorche pas les oreilles.»

(§ 27; XVI:58b)

⁴⁴ Il poursuit l'exposé par une explication plus détaillée, dont on peut remarquer qu'elle évite les difficultés soulevées dans CONSONNANCE: «Si l'unisson nous plaît, c'est qu'il y a rapport d'égalité qui est le plus simple de tous; dans l'octave, le rapport est d'un à deux, c'est un rapport simple, toutes ses puissances sont dans le même cas; c'est toujours par la simplicité des rapports que notre oreille saisit avec plaisir les tierces, les quintes, et toutes les consonances; dès que le rapport devient plus composé seulement comme 8 à 9, ou de 9 à 10, l'oreille est choquée; elle est écorchée quand il est de 15 à 16» (§ 26, fin). Rien n'est dit sur les degrés d'agrément des consonances, ni sur la non correspondance entre l'ordre dégressif des rapports et la dureté des dissonances qui n'augmente pas. On voit clairement que Rousseau a réparti les questions entre les articles.

⁴⁵ Il suffit de comparer le passage suivant avec celui de l'article CONSONNANCE, fondé sur les mêmes données, pour apercevoir que «les physiciens», ici et là, ne sont pas les mêmes! (§ 14; IV:51a, cité: chap. 7, p. 270).

Il n'est bien question, dans ce contre-argument, que de rapports numériques et de facilité à les saisir. Rousseau est attentif à prévoir la défense des tenants des doctrines qu'il attaque. Répondant à une première objection, il donne à son argument une portée plus générale et parvient à mettre en évidence une contradiction interne à laquelle elles conduisent:

«Si l'on chicane, et qu'on soutienne qu'une telle quinte n'est pas harmonieuse; je dis en premier lieu que si l'on est instruit, ou qu'on ait de l'oreille, c'est parler de mauvaise foi; car tous les musiciens savent bien le contraire; de plus, si l'on n'admet pas cette quinte ainsi altérée, on ne saurait nier, du moins, qu'une quinte parfaitement juste ne soit susceptible de quelque altération sans être moins agréable à l'oreille. Or il faut remarquer que, plus cette altération sera petite, et plus le rapport qui en résultera sera composé; d'où il s'ensuit, qu'une quinte peu altérée devrait déplaire encore plus que celle qui le serait davantage.»

(§ 28; XVI:58b)

Rousseau imagine sans peine l'autre objection qu'on peut lui opposer, qui permettrait précisément de contourner la conséquence embarrassante qu'il vient de souligner: le recours à ce qu'il avait nommé au début de l'article «la tolérance de l'oreille»⁴⁶:

«Dira-t-on que dans une petite altération, l'oreille supplée à ce qui manque à la justesse de l'accord, et suppose cet accord dans toute son exactitude? qu'on essaie donc d'écouter une octave fausse; qu'on y supplée; qu'on y suppose tout ce qu'on voudra, et qu'on tâche de la trouver agréable.»

(§ 29 et dernier; XVI:58b)

Rousseau répond par un fait d'audition. De plus, en montrant que la tolérance de l'oreille ne s'exerce pas de façon identique selon le type d'intervalle, il souligne implicitement que les phénomènes de la perception sont plus complexes qu'une explication mathématisée ne permet de les représenter. Les opérations psychologiques qui y président ne tiennent donc guère d'une «trigonométrie naturelle», même «secrète»...

La conséquence, ici implicite, paraît évidente: la cause du plaisir musical est à chercher ailleurs. C'est la même leçon que Rousseau tire, cette fois explicitement, dans le passage de l'article UNISSON qui vise la doctrine des rapports (passage déjà mentionné et partiellement cité⁴⁷). C'est peut-être, au point de l'investigation où nous sommes, le texte le plus explicite sur les positions qui permettent à Rousseau de marquer ses distances face à cette théorie (nous reprenons tout le paragraphe):

«Une question plus importante est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille de l'unisson, ou d'un intervalle consonnant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte. À suivre le système de nos philosophes, il ne doit pas y avoir le moindre doute sur cela; et l'unisson étant en rapport plus simple, sera sans contredit le plus agréable. Malheureusement,

⁴⁶ À propos de Pythagore, dont la «rigueur mathématique» ne lui accordait rien (§ 2, XVI:57a).

⁴⁷ V. chapitre 7, p. 260.

l'expérience ne confirme point cette hypothèse; nos oreilles se plaisent plus à entendre une octave, une quinte, et même une tierce bien juste, que le plus parfait *unisson*. Il est vrai que plusieurs quintes de suite ne nous plairaient pas comme plusieurs *unissons*; mais cela tient évidemment aux lois de l'harmonie et de la modulation, et non à la nature de l'accord. Cette expérience fournit donc un nouvel argument contre l'opinion reçue. Il est certain que les sens se plaisent à la diversité; ce ne sont point toujours les rapports les plus simples qui les flattent le plus; et j'ai peur qu'on ne trouve à la fin que ce qui rend l'accord de deux sons agréable ou choquant à l'oreille, dépend d'une toute autre cause que celle qu'on lui a assignée jusqu'ici. Voyez CONSONNANCE.»

(art. UNISSON, § 6; XVII:387a)

Ce qui est en question, ce sont les fondements d'une *esthétique musicale*. Rousseau reste allusif, ici. Mais on peut penser que c'est parce qu'il a aperçu, par sa propre réflexion, que l'agrément en musique «*dépend d'une toute autre cause*» qu'il a refusé, frontalement, une physique du plaisir musical (CONSONNANCE) et qu'il prend ses distances, plus indirectement (articles attenants), avec l'approche rationnelle tentée par Diderot. Dans le paragraphe cité, l'intervention de la notion de *diversité* mais surtout la mention des «*lois de l'harmonie et de la modulation*» indiquent déjà qu'il s'appuie sur une conception spécifique du musical pour s'opposer à ces théories. Rousseau n'aurait pas cherché l'intelligibilité du plaisir musical hors de la théorie musicale proprement dite (ce à quoi revient son inscription pure et simple dans la physique des vibrations, mais également, comme on a vu Diderot le faire, le développement d'un niveau théorique intermédiaire entre acoustique et système de composition). Le début de l'article CONSONNANCE l'exprime clairement: Rousseau a mené sa propre réflexion sur la musique et son plaisir en repensant la théorie harmonique de Rameau. Nous le vérifierons au moment où nous analyserons les articles dans lesquels il traite précisément des lois de l'harmonie (chap. 16). Le souci manifesté dans les textes que nous avons examinés jusqu'ici est celui d'éviter une réduction de la théorie musicale au physico-mathématique.

Comme addendum au présent chapitre consacré au dialogue critique que Rousseau poursuit dans ses articles encyclopédiques avec les *Principes généraux d'acoustique* de son ami, — mais aussi en guise de pierre d'attente — nous allons revenir au texte de Diderot afin d'analyser comment celui-ci faisait intervenir ses remarques d'esthétique dans un discours d'acousticien. Le Mémoire du philosophe nous offre par là un aperçu de la question de l'articulation entre la théorie musicale et une théorie générale des beaux-arts, que l'*Encyclopédie* ne permet guère d'explorer.

Mais pour mettre en perspective ce retour au Mémoire de 1748, il n'est pas inutile de remonter jusqu'à Rameau: le musicien-théoricien avait esquissé en 1737 une ouverture vers un champ d'investigation qui est précisément celui où Diderot se place.

6. d'«un essai philosophique sur le goût»

Le syncrétisme théorique de Rameau l'a conduit à mettre en valeur une articulation importante dans la problématique qui nous occupe: celle entre le savoir théorique de la musique et la connaissance, encore toute empirique, de ses effets *expressifs*. S'il ne doutait pas que ces deux domaines musicaux fussent fiables, il admettait se trouver là confronté à une question qui

excédait ses propres compétences. Il n'avait pas hésité à en appeler aux illustres dédicataires de sa *Génération harmonique*⁴⁸. Dès l'Épître liminaire à «Messieurs de l'Académie royale des sciences», on peut lire:

«C'est à Vous, MESSIEURS, que sont dus la plupart des progrès qu'on a fait dans les Sciences et dans les Arts, et c'est de Vous principalement qu'il faut attendre ceux qu'il reste à faire: daignez donc seconder mes efforts pour découvrir les secrets d'une Science [la musique, définie préalablement comme science physico-mathématique] qui a été en recommandation dans tous les tems, et chez tous les Peuples éclairés, et qui ne peut être regardée comme étrangère dans aucune Académie, puisque non seulement elle embrasse, comme les autres parties des Mathématiques, la connoissance des rapports, mais qu'elle peut encore se vanter, aussi bien que l'Eloquence et la Poésie, d'exciter et de calmer à son gré les passions.

Beaucoup de Musiciens, même de ceux qui se sont servis le plus heureusement des moyens que peut leur fournir leur Art dans les cas déjà cités [⁴⁹], les ont employés sans les connaître; il n'est pas cependant douteux que ces mêmes moyens ne puissent être réduits en théorie par les personnes aussi accoutumées que Vous à joindre la réflexion au sentiment.»

(Gén., «Epître», §§ 3-4)

L'ambition de Rameau est de théoriser la pratique compositionnelle non seulement dans ses règles (ce qu'il a déjà fait depuis son *Traité d'Harmonie*), mais encore dans ses «moyens» expressifs, que les musiciens ont jusque-là mis en œuvre, selon lui, de façon tout à fait empirique. Il rêve ainsi d'une extension théorique qui sache rendre compte de ce qui autorise la musique à se comparer aux beaux-arts de la parole. Cette articulation entre science et beaux-arts requiert à son sens une collaboration.

La conclusion de l'ouvrage est plus claire encore sur le champ de recherche que Rameau «entrevoit»:

«Ne croyons pas que le principe de la Basse fondamentale se borne à ce que nous en avons déjà tiré [⁵⁰]; il s'étend jusque sur le goût, et sur quantité de moyens de varier l'Harmonie, le Chant, le Dessein, et le Rapport des différentes parties de la Musique; ceux qui sont capables de réflexion, n'auront pas de peine à l'entrevoir.

⁴⁸ Rameau avait soumis le manuscrit de son ouvrage à l'Académie royale des sciences de Paris, qui avait délégué trois de ses membres – parmi lesquels Dortous de Mairan, dont Rameau exploite la théorie acoustique – pour rendre compte de l'œuvre. Ils rédigent un rapport bref mais élogieux (daté du 12 janvier 1737). Fontenelle en reproduit la teneur dans les *Extraits des Registres de l'Académie...*, texte que Rameau reproduit à son tour à la fin de son ouvrage (publié mi-1737) (v. Erwin R. JACOBI, "Introduction to the *Génération harmonique*", in J.-Ph. RAMEAU, *Complete Theoretical Writings*, III, pp. XIX-XX). Voici la conclusion du rapport: «La Compagnie a jugé que ces vues, appuyées du grand savoir que M. Rameau montre dans son Art, et de ce qu'il a déjà donné dans ses Ecrits sur l'Harmonie, sont nouvelles et dignes de l'attention du Public, et que par là l'Art de la Composition sera réduit à des règles moins arbitraires, et plus Mathématiques qu'il ne l'avait été jusqu'ici».

⁴⁹ Selon toute apparence, l'action sur les passions dont Rameau vient de parler.

⁵⁰ C'est-à-dire une théorie de l'harmonie, incluant «un abrégé des règles pour la Composition» (chap. 18) et une théorie du tempérament (chap. 7).

Cette Basse fondamentale doit même fournir les moyens de trouver les rapports de Modes les plus conséquents aux rapports des Phrases qui se succèdent dans le discours; enfin elle peut conduire jusqu'à faire connaître les différents intervalles les plus propres aux différentes expressions, et de quelle Harmonie, aussi bien que de quels Modes ils doivent pour lors dépendre. Je serais trop riche si je possédais cette matière, j'avoue que je cherche encore, j'entrevois l'objet de trop loin, je n'y puis atteindre sans le secours d'un habile Philosophe qui me mettrait au fait de la juste différence entre les rapports des sentiments, sur laquelle différence je pourrais peut-être en découvrir quelques-unes d'Analogues [*sic*] entre les Modes, et entre les différentes manières de passer de l'un à l'autre.»

(*Gén.*, chap. 19, pp. [226-227]⁵¹)

L'extension théorique rêvée connaît trois degrés, toujours plus ambitieux: 1. extension aux questions du «goût», où il ne s'agit que de «varier» les constituants musicaux; 2. extension à la relation *analogique* entre texte et musique, où il s'agit de chercher des équivalences entre «rapports», modaux du côté de la musique, syntaxico-sémantiques du côté du «discours»; 3. («enfin...») extension à une connaissance des propriétés expressives des intervalles eux-mêmes. La réflexion esthétique de Rameau est ainsi clairement orientée vers une connaissance de la musique comme art d'expression, connaissance qui fait appel à un savoir qui lui manque. «Joindre la réflexion au sentiment», avait-il annoncé dès l'Épître: c'est d'un psychologue que Rameau réclame les lumières, qui lui donnerait les clés pour ouvrir à sa conceptualité "harmonique" le champ des «sentiments» – pensé analogiquement en termes de *rapports*. Le musicien paraît postuler un fonctionnement de l'âme tel qu'elle serait "agie" par la syntaxe musicale. Remarquons toutefois que la postulation d'une enquête de type analogique, qui saurait relier l'harmonie musicale à ce qu'on peut appeler une "pathétique", atteste la conscience, chez le Rameau de cette époque, d'une limite à son syncrétisme théorique⁵²: l'ordre des phénomènes psychiques requiert des instruments d'analyse, certes parents (il est toujours question de «rapports»), mais néanmoins relevant d'une conceptualité qui échappe à la juridiction physico-mathématique des rapports harmoniques; on peut aussi penser qu'entre les corps sonores et les effets expressifs de la musique, Rameau respecte la dichotomie cartésienne des deux substances. Nous reviendrons abondamment sur cette question des liens à construire entre harmonie et psychologie, précisément développée et discutée par Rousseau, dans la deuxième partie de nos analyses consacrée à l'articulation encyclopédique entre musique et langage.

La mention de l'appel de Rameau à «un habile Philosophe» se justifie toutefois, à ce point de nos investigations, par le fait qu'on peut légitimement penser que, dans ses *Principes généraux d'acoustique*, l'ouverture que Diderot esquisse en direction d'une esthétique générale constitue dans une certaine mesure une réponse à cette sollicitation (qui n'avait pas trouvé d'écho au sein de l'Académie des sciences). Diderot définit en effet un mode de réflexion sur les phénomènes relevant du goût qui repose sur la notion de rapport et qui, inscrit dans un traité d'acoustique, crée une articulation pensable entre science et beaux-arts. Il confère toutefois à cette approche une généralité que Rameau n'envisageait pas. Une généralité telle, d'ailleurs, que Diderot lui-même ne se donne à son tour que comme celui qui entrevoit la carrière:

⁵¹ Paginées par erreur 208 et 201.

⁵² On le sait, cette limite tombera progressivement au cours des écrits théoriques ultérieurs du musicien. On peut se demander, d'ailleurs, si les intuitions lancées par Diderot dans son premier Mémoire (v. ci-après) n'ont pas joué un rôle dans cette sorte d'intumescence de la théorie harmonique ramiste!

«Remarque

Mais cette origine [du plaisir musical dans la perception des rapports des sons ^[53]] n'est pas particulière au plaisir musical. Le plaisir, en général, consiste dans la perception des rapports: ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons: ne peut-on pas même dire qu'il en est en cela d'une belle vie comme d'un beau concert? La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs; et c'est de là qu'il faut partir pour expliquer les phénomènes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences et les arts. Les choses qui nous paraissent les plus arbitraires ont été suggérées par les rapports; et ce principe doit servir de base à un essai philosophique sur le goût, s'il se trouve jamais quelqu'un assez instruit pour en faire une application générale à tout ce qu'il embrasse.»

(PGA 6. Rem. § 1; DPV, II, 256; Lew. II, 39-40)

La façon même dont Diderot postule le philosophe idéal capable d'«embrasser» ce champ prouve le statut exploratoire du mouvement réflexif tracé par sa Remarque: encore une fois, il s'agit pour lui de donner la mesure d'un horizon de pensée, dans lequel il se contente d'indiquer les premiers pas et quelques applications⁵⁴. Par contraste avec Rameau, la généralité de ce projet ne s'évalue pas tant par l'ampleur déjà encyclopédique des matières qu'il inclut que par le sens différent que Diderot donne à la notion même de *rapport*, différence qui seule autorise cette extension. Si l'on ne sait pas exactement de quelle nature sont les rapports que Rameau imagine entre les «*sentiments*», dont il mesure cependant les différences aux divers mouvements que la musique occasionne parmi les «*passions*», chez Diderot en revanche les rapports ont une existence nettement intellectuelle (même si la «*trigonométrie*» en reste «*secrète*»). Cette vision intellectualiste des rapports permet à son analyse du goût de faire l'économie d'une pathétique⁵⁵. Remarquons aussi que le mouvement de généralisation que cette vision supporte, quelque discutable qu'il puisse nous paraître, confirme que pour Diderot la base physico-sensorielle de la notion de rapport peut être mise entre parenthèses, «*laissée à part*»: que serait-elle, en effet, dans le cas d'«*une belle vie*» ou d'«*un beau théorème*»? (On note, d'ailleurs, le passage à la notion générale de *beau*, qui donne par contre-coup un sens moins sensoriel à celle de plaisir.) C'est ce mouvement de passage «à la limite» qui trahit le mieux l'espoir dont la doctrine de Diderot est porteuse: on s'aperçoit en particulier qu'elle lui permet d'éviter toute opposition tranchée entre physique et moral.

Pour revenir à un point de vue plus strictement musical, on soulignera bien sûr que Diderot, par l'ouverture de ce champ réflexif, ne répond pas non plus exactement à l'attente définie par Rameau à la fin de la *Génération harmonique* dans la mesure où il place sa réflexion, on l'a vu,

⁵³ La remarque s'enchaîne directement à la démonstration de cette origine (passages cités pp. 287-288).

⁵⁴ Il poursuit en effet par la règle selon laquelle la variation des plaisirs doit correspondre à celle des rapports (v. ci-dessus, n. 41), qu'il illustre par des considérations sur le rapport d'égalité en architecture.

⁵⁵ C'est ainsi qu'on peut comprendre la différence entre cette Proposition liminaire de la *Génération* et une autre Remarque de Diderot (PGA 5., déjà citée ci-dessus p. 289) dont elle paraît d'abord très proche: «*Ne connaissant point la nature de notre Âme, nous ne pouvons apprécier les rapports qui se trouvent entre les différents sentiments dont nous sommes affectés: cependant lorsqu'il s'agit des Sons, nous supposons qu'ils ont entre eux les mêmes rapports qu'ont entre elles les causes qui les produisent*» (Gén. 1, p. 2). On l'a déjà noté, l'âme reste pour Rameau un domaine qui échappe à la saisie harmonique des rapports (seule l'analogie permettrait d'articuler l'une à l'autre). En revanche, pour Diderot, la rationalisation intellectualisante de la notion de rapport rend la difficulté sans pertinence.

à un niveau très élémentaire de la théorie musicale. Certes, Rameau paraissait aussi situer le nœud de la question esthétique au niveau des *intervalles* et du calcul de leurs effets expressifs différentiels, mais il articulait explicitement cette "pesée" à des considérations proprement harmoniques, sur l'art de la modulation, – toutes précisions auxquelles les propos rapides de Diderot, eux, ne prétendent pas parvenir. La première application que le philosophe fait de ses idées à la musique, à la suite de sa Remarque, est très symptomatique à cet égard:

«Je me contenterai d'appliquer mes idées à une observation que ceux qui ont quelque habitude d'entendre ou de lire de la musique auront faite: c'est qu'ordinairement les sons aigus tiennent moins que les graves. Les dessus [voix supérieures] se précipitent, tandis que les basses vont lentement, à moins que le sujet n'exige qu'elles doublent le pas. Croit-on que ce soit sans raison que les musiciens aient pratiqué de cette manière, et que leur caprice est la seule règle qu'ils aient suivie? Si on le croit, on se trompe.

Ils étaient secrètement guidés par la perception des rapports: s'ils ont permis aux sons aigus de courir, et s'ils ont arrêté les sons graves, c'est que les rapports que ceux-ci ont entre eux sont plus difficiles à saisir que les rapports de ceux-là, tout étant égal d'ailleurs, puisque la corde qui rend des sons aigus fait beaucoup plus de vibrations dans un temps donné que celle qui rend des sons graves [...]

(PGA 6. Rem. §§ 3-4, sauf la fin; DPV, II, 257; Lew. II, 40-41)⁵⁶.

Si l'on comprend bien, il ne s'agit dans cette considération que de la *vitesse de perception* d'un même rapport (ou intervalle), d'une part à l'aigu, d'autre part au grave. On mesure l'écart de conceptualisation qu'induit une telle perspective mathématico-perceptive par rapport à la théorie de la basse fondamentale de Rameau, dans laquelle la lenteur des basses s'éclaire *fonctionnellement* (puisqu'elles énoncent les références harmoniques d'un déroulement mélodique). Si la lecture de Diderot apparaît ainsi très réductrice par rapport à l'intelligibilité harmonique que Rameau a proposée des phénomènes musicaux, cette réinterprétation d'une donnée compositionnelle en termes de perception des rapports atteste du moins clairement l'ambition pour Diderot de proposer une esthétique qui englobe aussi bien la production que la réception de l'art. «Ils étaient secrètement guidés par la perception des rapports»: derrière la pratique des compositeurs, Diderot prétend dévoiler le niveau théorique pertinent qui la rend intelligible dans un mouvement conceptuel tout à fait comparable à celui par lequel il avait inauguré son *Mémoire* au sujet de la réception de la musique, passant de l'apparence de l'arbitraire (ici, le «*caprice*») au dévoilement d'une logique profonde⁵⁷.

⁵⁶ Diderot ne fait d'ailleurs que répéter ici un passage du *Tentamen novae theoriae musicae* d'Euler: «Les sons graves donnant moins de vibrations que les sons aigus dans le même temps, il est clair que le rapport des premiers considérés entre eux doit être plus difficile à saisir que celui des seconds. Il faut donc, toutes choses égales d'ailleurs, que les sons graves aient plus de durée et se succèdent plus lentement que les sons aigus [...]» etc. (*Tentamen*, chap. 2, § 20; p. 28 de la traduction mentionnée [chap. 7, n. 34]).

⁵⁷ Nous nous inscrivons en faux contre la lecture récemment proposée de ce texte par Béatrice DURAND-SENDRAIL, qui considère que Diderot, ici, «s'achemine vers une esthétique subjective, on pourrait presque dire vers une "théorie de la réception" et non plus vers une théorie de la production musicale», durcissant à tort l'opposition entre la perspective du compositeur, qui serait celle de Rameau, et le point de vue de l'auditeur, qui serait celui de Diderot dans les PGA («Diderot et Rameau: Archéologie d'une polémique», dans *Diderot Studies*, 24, 1991, pp. 85-104, pp. 98-99 pour le passage concerné). L'esthétique de Diderot est ici une esthétique *objective*, nous l'avons montré (v. aussi J. CHOUILLET, *op. cit.*, pp. 124-125, mais encore p. ex. pp. 269-271): en tant que telle, elle recouvre aussi bien la production que la réception. L'article en

La fin de sa Remarque esquisse une seconde application à la musique, plus proche peut-être de la façon dont Rameau posait le problème de la valeur esthétique des intervalles. Mais précisément, l'intervention de la notion d'«*expression*» au cours de ce développement paraît tellement difficile à rattacher à quoi que ce soit de ce que Diderot a déjà dit, ou même simplement suggéré, qu'elle trahit à quel point est encore postiche l'articulation que cette mention est censée signaler entre théorie des rapports et théorie de l'expression:

«Si l'esprit, qui est naturellement paresseux, s'accommode volontiers des rapports simples; comme il n'aime pas moins la variété qu'il craint la fatigue, on est quelquefois forcé d'user de rapports composés, tantôt pour faire valoir les rapports simples, tantôt pour éviter la monotonie, tantôt pour ajouter à l'expression, et c'est de là que naît en musique l'emploi que nous faisons de la dissonance; emploi plus ou moins fréquent, mais presque toujours nécessaire: mais la dissonance, selon les musiciens, veut ordinairement être préparée et sauvée; ce qui, bien entendu, ne signifie rien autre chose, que si l'on a de bonnes raisons d'abandonner les rapports simples pour en présenter à l'oreille de composés, il faut revenir sur le champ à l'emploi des premiers.»

(PGA 6. Rem. § 5; DPV, II, 257; Lew. II, 41)

La référence au *Tentamen novae theoriae musicae* d'Euler éclaire indirectement l'incursion de la notion d'expression dans un développement sur la dissonance qui, par ailleurs, emprunte plutôt à Rameau. Nous avons vu que les deux paragraphes précédents de la Remarque de Diderot, première application de ses idées à la musique, venaient directement de l'Essai latin du mathématicien (chap. 2, § 20); il est intéressant de constater que Diderot n'a pas retenu en revanche les paragraphes 13 à 15 du même chapitre dans lesquels Euler articulait précisément perception des rapports et effets expressifs en distinguant deux «*classes*» d'effets: la joie lorsque les rapports d'un objet esthétique sont faciles à découvrir; la tristesse, lorsque, plus composés, ils sont plus difficiles à saisir⁵⁸. Diderot, qui semble soucieux d'éviter toute référence aux sentiments liés à la perception des rapports, paraît avoir adapté à la question de la dissonance cette théorie eulerienne de polarisation des effets de plaisir en fonction de la plus ou moins grande complexité des rapports aperçus: il donne du fonctionnement des dissonances un cadre interprétatif qui joue sur l'opposition entre rapports simples et composés, mais globalement non marqué du point de vue d'une logique contrastive de l'affect puisqu'il dépend avant tout de la notion très générale de «*variété*»; l'allusion à une contribution expressive possible du jeu d'alternance entre ces deux genres de rapports reste comme une trace mal intégrée de la référence à Euler. (Nous

question ignore d'ailleurs totalement la dette à Euler, ce qui fausse encore d'autant l'analyse de la lecture prétendue que Diderot ferait de Rameau...

⁵⁸ Euler ne manque pas de préciser que ces effets appartiennent moins aux «*émotions de l'âme*», c'est-à-dire relèvent moins d'une pathétique, qu'ils ne colorent le plaisir esthétique qui est la donnée de base: «Ce que les philosophes enseignent sur la joie et la tristesse, ne diffère pas beaucoup de ce que nous venons de dire. Ils définissent la joie un haut degré de plaisir; il faut donc plus de perfection pour produire la joie que pour faire seulement qu'une chose plaise. Leur définition de la tristesse semble être fort différente de celle que nous avons donnée; mais il faut observer que nous ne parlons pas de cette espèce de tristesse que l'on compte parmi les émotions de l'âme, et qui naît de la contemplation d'une imperfection. La musique ne produit pas une pareille tristesse, et ne peut la produire puisqu'elle est destinée à plaire. À son égard, la tristesse consiste dans une plus grande difficulté à découvrir la perfection ou l'ordre, et c'est pourquoi elle ne diffère de la joie que du plus ou moins.» (*Tentamen*, chap. II, § 15; trad. mentionnée, chap. 7, note 34).

reviendrons sur l'explication du rôle musical des dissonances au moment où nous analyserons la question dans les articles de Rousseau; v. chap. 16.)

On le voit, le plan théorique spécifique que constitue la doctrine de la perception des rapports dans les *Principes généraux d'acoustique* fonctionne, en ce qui concerne la musique, comme un plan de traduction sur lequel les lois harmoniques (rapports entre basse et voix supérieures, jeu consonance / dissonance) sont interprétables en termes d'opérations mentales de comptage, qui en éclairent soit le fondement perceptif (vitesse de déchiffrage), soit la portée esthétique (règle de variation). Chez Diderot, l'articulation entre théorie musicale et théorie esthétique passe nécessairement par ce niveau intermédiaire qui, par son mode de constitution, évacue aussi bien une lecture exclusivement physicaliste du plaisir musical que le problème de l'articulation entre le domaine harmonique à base physique et le domaine psychique dans lequel la musique déploie ses effets. Comment la musique est-elle expressive? En quoi peut-elle prétendre participer à un processus d'ordre imitatif? De telles questions paraissent rester comme des taches aveugles dans cette première tentative de jeter les fondements d'une esthétique musicale, et plus généralement une esthétique des beaux-arts que représente le *Mémoire de Diderot*.

Dans l'*Encyclopédie*, ce sont Rousseau et D'Alembert qui affronteront ces difficultés, comme nous le verrons dans notre seconde série d'analyses. Mais il convient d'abord d'achever l'investigation sur les rapports entre physique du son et approche théorique des constituants musicaux: après les "briques" élémentaires (le son, la consonance), les constituants plus élaborés que représentent les accords et leurs successions conduisent à leur tour les encyclopédistes à s'interroger sur cette articulation.

CHAPITRE 9

« FONDER TOUT LE SYSTÈME DE L'HARMONIE » AUTOUR DE L'ARTICLE FONDAMENTAL

«Ce que j'ai dit sur les opérations de l'âme, sur le langage et sur la méthode, prouve qu'on ne peut perfectionner les sciences qu'en travaillant à en rendre le langage plus exact.»

CONDILLAC¹

1. les «accords fondamentaux»

«Dans [l'accord parfait mineur], il n'y a proprement aucun son fondamental: car *fa* ne fait point entendre *la bémol*, comme *ut* fait entendre *mi*.»

(art. FONDAMENTAL, VII:55a)

D'Alembert met le doigt ici sur le problème posé par l'extension de l'ordre naturel de la résonance à la théorie des accords musicaux.

L'explication de l'harmonie est-elle entièrement reductible à une origine physique?

a) «Table de tous les Accords»

Il est intéressant de préciser d'abord comment se présente cette question dans la contribution musicale de Rousseau.

Dans son article HARMONIE (*Musique*), il dit avoir parlé «*du choix des sons qui doivent entrer dans un accord pour le rendre harmonieux*» dans ACCORD et CONSONNANCE auxquels il renvoie, et il précise que «*le principe physique [...] nous apprend à former des accords parfaits*»². Nous avons suivi, au chapitre 7, comment il montrait dans CONSONNANCE la génération physique de l'accord parfait majeur et nous avons mentionné aussi comment, au début de l'article ACCORD, cet accord parfait scellait la coïncidence exacte entre un produit naturel et un constituant harmonique. On s'attendrait à ce que, dans ce dernier article, Rousseau s'interroge sur la façon dont la référence naturelle peut valoir pour tous les accords admis en musique. Or, il n'en est rien. Tout se passe comme si, le passage de l'«*harmonie naturelle*» à l'«*harmonie régulière*» étant effectué une fois pour toute par l'accord parfait, Rousseau ne se mouvait plus, en ce qui concerne la question des accords, que dans l'ordre de l'harmonie régulière, sans problématiser leurs liens avec un fondement physique. Il convient toutefois de noter que ce qui peut paraître une rupture dans sa réflexion critique trouve en fait son explication dans la logique même de la théorie ramiste. Dans

¹ *EOCH*, II, II, ch. IV, § 53, pp. 117-118.

² § 4, puis § 5; VIII:50b.

la *Génération harmonique*, dès que les intervalles consonants fondamentaux sont donnés, Rameau passe à la génération d'une succession fondamentale, ce qu'il appelle proprement la *basse fondamentale*; c'est ce fondement-là qui éclaire, ensuite, les différents accords et leurs enchaînements qui constituent l'harmonie successive³. Nous vérifierons qu'en fait l'interrogation critique de Rousseau a serré la théorie ramiste puisqu'elle a suivi cette progression-là des questions: c'est en effet dans l'article HARMONIE, où il envisage précisément le passage à l'harmonie successive, que l'on retrouvera sous sa plume la problématisation de l'articulation entre physique et musique, étape au-delà de laquelle la question est évacuée (v. chapitre 16).

Son article ACCORD, lui, consiste essentiellement en un tableau qui présente «tous les Accords reçus dans l'Harmonie». Il marque un effort d'inventoriage mené à même l'harmonie pratique, un effort qui ne trouve pas d'équivalent dans la *Génération harmonique*⁴. La question des accords est donc traitée à part dans la contribution encyclopédique de Rousseau dans la mesure où elle ne s'insère pas dans sa réflexion sur les fondements de la théorie musicale, réflexion qu'il mène précisément à partir de ce dernier ouvrage de Rameau. La conception de l'article ACCORD manifeste ainsi un autre aspect de la contribution du Genevois, qui répond au souci d'offrir une présentation synthétique des apports pratiques de la théorie ramiste. La logique tabulaire de l'article n'est en effet pas totalement étrangère à cette théorie mais elle remonte au *Traité de l'harmonie* de 1722⁵. Ce *Traité*, d'un Rameau encore monocordiste⁶, expose le principe du renversement des accords qui permet une grande simplification de leur présentation, qui constitue même la clé d'une véritable mise en ordre des accords et l'un des piliers de la théorie de la tonalité; c'est ainsi que le chapitre VIII du Livre premier, intitulé «Du renversement des Accords», est formé d'une succession d'Articles consacrés chaque fois à une famille d'accords: «De l'Accord parfait majeur et de ses dérivés» [c'est-à-dire: ses renversements], «De l'Accord parfait mineur, et de ses

³ Dans ses *Nouvelles Réflexions [...] sur sa démonstration du principe de l'harmonie* de 1752 – où Rameau reparcourt de façon condensée tout le processus de la génération harmonique dans une sorte de compulsion répétitive qui en fige les étapes en un récit devenant pour ainsi dire canonique – on trouve ce paragraphe de bilan intermédiaire qui confirme l'ordre théorique dont nous parlons et montre l'absence de la notion d'accord à ce niveau: «J'ai appelé son fondamental celui du corps total, basse fondamentale la succession des sons fondamentaux, et sons harmoniques ou produits leurs 12^{es} et 17^{es}, aussi bien que les Octaves des uns et des autres: ce qui est reconnu d'ailleurs sous le nom de consonance» (NRD, § 15, pp. 13-14).

⁴ Il est d'ailleurs frappant que Rameau n'utilise que très peu le mot accord dans la *Génération*: il parle plutôt de l'«*Harmonie*» d'un son fondamental. En revanche, il recourt systématiquement au terme dans sa *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* de 1732, ouvrage de pratique musicale; on y lit, p. 19, cette définition très significative: «L'Harmonie se distingue, principalement dans l'Accompagnement, sous le nom d'Accord». La notion d'accord, chez lui, relève essentiellement de la musique pratique.

⁵ Que Rousseau avait très tôt pratiqué: voir ses *Confessions*, livre V, OC I, pp. 184 et 210.

⁶ Rappelons que, dans le *Traité de l'harmonie*, il ne propose aucun fondement physique à la théorie musicale; la résonance n'y joue aucun rôle. La tradition monocordiste définit une perspective dans laquelle les rapports entre sons sont représentés numériquement par référence aux longueurs relatives des divisions de la corde de base qui leur correspondent, de sorte qu'aucune restriction acoustique n'empêche ensuite la manipulation de ces nombres pour répondre à tel ou tel donné musical (mais, paradoxalement, Rameau use assez peu de telles manipulations dans son ouvrage de 1722, alors qu'il leur donnera une grande importance dans celui de 1737!).

dérivez», etc.⁷. Bien que, dans le détail de la présentation, Rousseau réaménage profondément la liste des accords de base (précisément en fonction de la nouvelle élaboration de la théorie ramiste)⁸, le principe reste le même: chaque accord est présenté sous sa forme fondamentale et dans «ses dérivés»; chaque fois Rousseau précise, dans les exemples, au-dessus de la première forme: «le son fondamental au grave»⁹.

Rousseau, suivant Rameau, généralise donc – sans l'ombre d'une question – la notion de son fondamental à tout accord, même à ceux de quatre sons qui incluent une dissonance. Cette généralisation non problématisée se repère d'ailleurs clairement au détour de son article RENVERSEMENT, en Musique:

«Il est certain que, dans tout accord, il y a un ordre fondamental et naturel qui est le meilleur de tous. [...] toutes les fois que l'ordre naturel s'observe dans les accords, l'harmonie est directe; dès que cet ordre est changé, ou que le son fondamental n'étant pas au grave, se fait entendre dans quelque autre partie, l'harmonie est renversée.»

(art. RENVERSEMENT; extr. §§ 2 et 4; XIV:122b)

Les difficultés liées à l'emploi de cette logique du renversement dans un cadre de référence physique (la résonance comme fondement naturel) ne sont donc pas abordées par Rousseau. Pourtant, – la citation initiale de ce chapitre l'a indiqué – l'accord parfait mineur, en particulier, devient une véritable énigme dès qu'un accord parfait n'est plus pensé comme une combinatoire d'intervalles consonants mais passe pour un produit naturel¹⁰. Dans le tableau de l'article ACCORD, le commentaire de Rousseau pour l'accord parfait se limite cependant à cette remarque: «Cet accord constitue le ton, et

⁷ Voici les cinq autres: «De l'Accord de la septième, composé d'une Tierce mineure ajoutée à l'Accord parfait majeur, et de ses dérivés», «De l'Accord de la septième, composé de l'addition d'une Tierce Mineure, à l'Accord parfait mineur,...», «De l'Accord de la septième, composé de l'addition d'une Tierce majeure à l'Accord parfait majeur,...», «De l'Accord de la Septième, composé de l'addition d'une Tierce mineure au dessous de l'Accord parfait mineur,...», «De l'Accord de la Septième diminuée, composé de l'addition d'une Tierce mineure à la fausse-Quinte divisée harmoniquement,...» (TH, pp. 34-44). Cette énumération montre bien l'aspect combinatoire que prend la théorie ramiste dans sa première élaboration.

⁸ Il paraît avoir exploité aussi bien le *Nouveau système* de 1726 (cf. notamment le chapitre XVII et son tableau, pp. 70-72) que la *Dissertation* de 1732 (mentionnée ci-dessus n. 4), même s'il adapte quelque peu la terminologie et introduit un renversement que Rameau n'admettait pas (cf. art. ACCORD, le dernier renversement de l'Accord de sixte ajoutée et le commentaire le concernant qui vise implicitement Rameau [Enc. I:78b], avec NS p. 72).

⁹ Enc. I, 78ab. Il présente successivement: Accord parfait, Accord sensible ou dominant, Accord de septième, Accord de septième diminuée, Accord de sixte ajoutée et Accord de sixte superflue. Si l'article ACCORD de Rousseau sera l'un de ceux qui feront les frais de la polémique que Rameau engagera contre le traitement de la musique dans l'*Encyclopédie*, il faut remarquer que cette première partie du tableau des accords, celle précisément qui concerne les «ACCORDS FONDAMENTAUX», ne subit aucune critique de la part du musicien; il en admet donc implicitement l'orthodoxie. Ce n'est que la seconde partie du tableau, sur les «ACCORDS PAR SUPPOSITION», qui s'attire les foudres de Rameau, qui conteste l'extension que Rousseau fait du procédé de renversement à ce second type d'accords (v. *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 1755, pp. 72-92).

¹⁰ Sur la façon dont Rameau procède pour expliquer l'origine de l'accord mineur dans la *Génération harmonique* puis dans sa *Démonstration du principe de l'harmonie*, v. plus bas, la discussion qu'en fait D'Alembert dans l'article FONDAMENTAL.

ne se fait que sur la tonique. Sa tierce peut être majeure ou mineure, et c'est ce qui constitue le mode» (I:78a).

Il faut souligner la question impliquée dans cette attitude: pourquoi Rousseau, dont on réduit parfois les articles musicaux théoriques de l'*Encyclopédie* à une machine de guerre contre Rameau, ne s'est-il pas saisi de cette difficulté centrale? Certes, on l'a vu, il ne se réfère pas au phénomène de la résonance mais à celui du frémissement par sympathie pour montrer l'origine des consonances, ce qui rend le statut de l'accord mineur moins délicat à fonder. Toutefois, nous pensons que sa relative indifférence vis-à-vis des questions théoriques posées par la constitution des accords fondamentaux provient plus profondément de l'orientation même selon laquelle il a réélaboré la théorie de Rameau pour l'*Encyclopédie*. La remarque que nous avons faite plus haut (note 4) sur le statut plus pratique que théorique des accords en est un premier indice (v. encore chap. 16).

C'est en fait à D'Alembert qu'il revient, dans l'*Encyclopédie*, d'avoir analysé de façon très fine les médiations qui séparent l'ordre naturel de la résonance de la théorie des accords musicaux¹¹. Cette réflexion est développée dans son important article FONDAMENTAL du volume VII, dont elle ne constitue d'ailleurs qu'un élément parmi les nombreux aspects qu'y prend l'examen critique de la théorie harmonique de Rameau.

L'intitulé de l'article est déjà très révélateur. Rousseau n'avait prévu aucune entrée sous ce terme, qui n'appartient pas à proprement parler au lexique spécialisé de la musique. D'Alembert l'introduit ainsi:

«FONDAMENTAL, adj. terme fort usité dans la *Musique moderne*: on dit son *fondamental*, accord *fondamental*, basse *fondamentale*; ce qu'il est nécessaire d'expliquer plus en détail, afin d'en donner une idée précise.»

(VII:54b)

Suivent trois sous-entrées reprenant comme intitulé chacune des expressions mentionnées¹². La perspective définie par le chapeau qui les regroupe apparaît pour ainsi dire lexicaliste. C'est un fil conducteur pour s'orienter dans un texte à première vue composite mais qui se révélera d'une architecture aussi complexe que subtile (un texte qui requiert par conséquent un chapitre d'analyse exceptionnellement long...).

¹¹ C'est dire qu'il entretient avec la théorie ramiste un rapport différent de Rousseau. Interprète autorisé, par ses *Elémens de musique*, il ne l'a pas moins remodelée, de telle manière, en outre, que la question des accords est précisément devenue pour lui une question théorique exposée. En fait, dans les *Elémens*, il recourt dès les étapes initiales de la génération harmonique au terme d'*accord* pour éviter (dans un double souci de lisibilité et d'effacement des références numériques) le recours caractéristique du langage théorique de Rameau aux diverses «proportions». Cf. *Elém.*, chap. II, § 26, p. 18 («cette octave de sol et cette double octave de mi fournissent l'accord le plus parfait qu'on puisse joindre à ut [...]») avec *Dém.* § 30, pp. 28-29, qui est le passage équivalent, occupant d'ailleurs une place beaucoup plus reculée dans le récit de la génération («La proportion harmonique donne la plus parfaite harmonie qu'on puisse entendre [...]).

¹² Leur succession marque clairement la différence par rapport à Rameau et à Rousseau dans l'ordre théorique suivi par D'Alembert.

b) «le langage des Sciences»

La préoccupation de lexicographe que D'Alembert manifeste dans FONDAMENTAL n'est pas étrangère à la réflexion épistémologique qu'il a développée par ailleurs dans l'*Encyclopédie*, une réflexion qui trouve en particulier son expression dans l'important article ÉLÉMENTS DES SCIENCES. Ce texte comporte entre autres des considérations sur le langage scientifique qui éclairent directement la portée de l'article FONDAMENTAL. Ainsi, à propos des «termes vulgaires» (c'est-à-dire des mots du langage ordinaire) utilisés dans une science, note-t-il:

«Il semble d'abord que les termes vulgaires n'ont pas besoin d'être définis, puisque, étant, comme on le suppose, d'un usage fréquent, l'idée qu'on attache à ces mots doit être bien déterminée et familière à tout le monde. Mais le langage des Sciences ne saurait être trop précis, et celui du vulgaire est souvent vague et obscur; on ne saurait donc trop s'appliquer à fixer la signification des mots qu'on emploie, ne fût-ce que pour éviter toute équivoque.»

(art. ÉLÉMENTS DES SCIENCES, § 15; V:493b)

La fréquence de l'usage est risqué d'imprécision, partant d'équivoque. Si le mot *fondamental* est «fort usité» en Musique, il ne paraît pas superflu, selon cette considération générale, d'en analyser la signification dans ses différents emplois.

Il est évident que, même si D'Alembert ne le dit pas, le terme renvoie à la théorie ramiste, dont il désigne un concept opératoire, constitutif de sa logique même. L'adjectif n'appartient pas, cependant, à l'arsenal des termes techniques qui, dans cette théorie, servent à nommer des rapports ou des mécanismes particuliers de l'art musical (comme *tonique*, *dominante*, *double-emploi*, *suspension*, etc.), mais il qualifie des termes généraux, *son*, *accord*, *basse*, pour marquer un renvoi aux fondements naturels de l'harmonie. En isolant le fonctionnement lexical de ce terme dans le langage théorique de Rameau, D'Alembert n'interroge pas cette théorie dans ses résultats mais il la questionne dans ses postulats.

L'analyse sémantique est menée dans la première partie de la section SON FONDAMENTAL (§§ 1-8) et dans l'articulation de cette section à la suivante (§ 16). D'Alembert commence par exposer l'expérience de la résonance, en reprenant avec quelques modifications la présentation qu'il en avait donnée dans ses *Eléments de musique*¹³, et renvoie au «premier chapitre de la génération harmonique de M. Rameau, et d'autres ouvrages du même auteur, où l'expérience dont nous parlons est détaillée»; il mentionne encore une autre procédure expérimentale pour mettre en évidence le phénomène, qui recourt à un clavecin plutôt qu'au violoncelle habituellement convoqué (§ 1; VII:54b). L'expérience décrite, une définition stricte du terme peut être avancée:

«Ce son principal, le seul qu'on entende quand on ne fait pas attention aux autres, mais qui fait entendre en même tems à une oreille un peu attentive son octave, sa douzième et sa

¹³ Cf. *Elém.* (1752), Livre premier, chapitre Ier: «Expériences préliminaires et fondamentales», PREMIÈRE EXPÉRIENCE, art. 20 et 21, pp. 12-13.

dix-septième majeure, est proprement ce qu'on appelle *son fondamental*, parce qu'il est, pour ainsi dire, la base et le fondement des autres, qui n'existeraient pas sans lui.»

(§ 2; VII: 54b)¹⁴

Voilà le sens propre de l'expression clairement délimité¹⁵: un son n'est fondamental que par rapport à ses harmoniques. L'adjectif désigne une relation de dépendance *physique*, perceptible à travers une écoute attentive du son¹⁶.

L'analyse lexicale a circonscrit ici le noyau premier du sens.

Le sens propre que D'Alembert assigne à *fondamental* articule deux idées élémentaires, ce qu'il appelle, dans ÉLÉMENTS DES SCIENCES, des «*idées simples*»¹⁷; l'une, renvoyant au fait sensible, appartient à l'espèce des «*idées primitives*»; l'autre, sélectionnant une relation précise dans ce fait, relève des «*idées [simples] abstraites*»:

«pour fixer la signification des mots, ou, ce qui revient au même, pour les définir, il faut d'abord examiner quelles sont les idées simples que ce mot renferme; j'appelle *idée simple*, celle qui ne peut être décomposée en d'autres, et par ce moyen être rendue plus facile à saisir [...]».

¹⁴ L'article FONDAMENTAL étant particulièrement long, dans nos références nous numérotions les paragraphes de façon indépendante pour chacune de ses trois sections.

¹⁵ D'Alembert: «Définir, suivant la force du mot, c'est marquer les bornes et les limites d'une chose; ainsi définir un mot, c'est en déterminer et en circonscrire pour ainsi dire le sens, de manière qu'on ne puisse, ni avoir de doute sur ce sens donné, ni l'étendre, ni le restreindre, ni enfin l'attribuer à aucun autre terme» (art. ÉLÉMENTS DES SCIENCES, § 12; V:493b).

¹⁶ L'emploi du mot *fondamental* en ce sens acoustique remonte à Sauveur, l'un des pionniers de l'acoustique, auquel d'ailleurs Rameau renvoie explicitement lorsqu'il expose la première fois l'expérience de la résonance (NS p. 17). (Mersenne, qui avait déjà décrit le phénomène en 1636 (*Harmonie universelle*, Livre 4^{ème} des Instrumens, pp. 208-209) et que Rameau mentionne également au même endroit, parle quant à lui du «*son naturel*» par opposition aux autres «*petits sons délicats*» ou «*sons extraordinaires*».)

Mais il convient de noter que Rameau avait par ailleurs déjà recouru à l'expression *son fondamental* dans son *Traité de l'harmonie*, soit avant d'avoir pris connaissance des expériences de Sauveur, dans un sens qui n'est donc pas proprement acoustique mais qui est cependant lié à un constat physique (une corde et ses divisions); c'est au Livre I, chapitre III, Article premier, précisément intitulé: «*Du principe de l'Harmonie ou du Son fondamental*» (p. 5): l'expression désigne le son produit par la corde de référence, dont les divisions «engendrent» des sons dérivés; commentant ce qu'est ce «*premier Son*» par rapport à ceux-ci, Rameau précise qu'il en est «la Base et le Fondement». D'Alembert a retrouvé exactement les mêmes équivalences! Cet emploi de l'expression *son fondamental* dans la première version, monocordiste, de sa théorie explique que Rameau, dans les versions fondées sur la résonance, s'en attribue la paternité (*Gén.*, p. 30; *Dém.* «Préface», § 3, p. viij; etc.); il explique surtout pourquoi il est si étroitement lié au système théorique du musicien.

¹⁷ La théorie des idées simples n'est bien sûr pas propre à D'Alembert. On en trouve notamment l'expression dans l'*Encyclopédie* sous la plume de l'abbé Yvon (ANALYSE en Logique, I:401b-403a) ou encore de Formey (DEFINITION, en Logique, IV:746a-748b) – qui, d'ailleurs, en indique la source en citant le Locke de l'*Essai sur l'entendement humain* (747b-748a). Le sensualisme de Locke induit en effet une analyse des idées qui remonte à des indéfinissables originaires, données élémentaires de la sensation. L'intérêt pour nous de l'article épistémologique de D'Alembert auquel nous nous référons vient de l'application qu'il fait de ce type d'analyse à la question du langage des sciences.

Les idées simples dans le sens où nous l'entendons [¹⁸] peuvent se réduire à deux espèces: les unes sont des idées abstraites; l'abstraction en effet n'est autre chose que l'opération, par laquelle nous considérons dans un objet une propriété particulière, sans faire attention à celles qui se joignent à celle-là pour constituer l'essence de l'objet. La seconde espèce d'idées simples est renfermée dans les idées primitives que nous acquérons par nos sensations, comme celles des couleurs particulières, du froid, du chaud, et plusieurs autres semblables; [...]

(art. ÉLÉMENTS DES SCIENCES; §§ 15 et 18, extr.; V:493b et 494a)

En fait, suivant la définition de SON FONDAMENTAL, la sensation même du son connaît deux niveaux: celui d'une perception inattentive où il apparaît comme un donné simple; celui d'une écoute plus attentive, qui en perçoit les harmoniques. À la première correspond sans doute l'usage «vulgaire» du mot son¹⁹; la seconde donne accès à une distinction entre deux types de sons dont l'adjectif *fondamental* formule justement la relation, et, ce faisant, désigne la «propriété» essentielle, manifestée dans la résonance. Dans la perspective propre à l'article FONDAMENTAL, l'expression *son fondamental* ainsi analysée marque donc le moment en quelque sorte primitif d'une réflexion théorique sur la musique qui s'élabore à partir du phénomène de la résonance: le rapport musical originaire.

Tout autre usage de l'expression ne peut être qu'extension de ce sens premier. Une extension qui correspond, selon D'Alembert, au passage du donné naturel aux suppléments de l'«art»:

«Voilà tout ce que la nature nous donne immédiatement et par elle-même dans la résonance du corps sonore; mais l'art y a beaucoup ajouté; et en conséquence, on a étendu la dénomination de *son fondamental* à différents autres sons. C'est ce qu'il faut développer.»

(art. FONDAMENTAL, SON FONDAMENTAL, § 3; VII: 54b)

L'analyse des extensions du sens sert ainsi de révélateur de la frontière qui court entre ce qui est proprement naturel et ce qui relève d'opérations artificielles dans la musique – et, partant (v. «en conséquence»), dans sa théorie. L'art musical dans son ensemble n'est pas un simple don de la nature!

C'est à ce point de sa réflexion que D'Alembert va aborder la question de l'origine de l'accord parfait mineur.

¹⁸ D'Alembert a précisé, dans l'intervalle, que la simplicité dont il parle ne concerne pas «la nature des opérations de l'esprit», qui sont toujours instantanées et uniques quand bien même l'idée conçue est complexe, mais «le nombre plus ou moins grand des propriétés qu'on [...] considère à la fois [dans un objet]» (§§ 16-17; V:493b-494a).

¹⁹ D'Alembert mentionne en effet ce mot dans les exemples qu'il en donne un peu plus haut dans son article: «J'appelle termes vulgaires, ceux dont on fait usage ailleurs que dans la science dont il s'agit, c'est-à-dire dans le langage ordinaire, ou même dans d'autres sciences; tels sont par exemple les mots espace, mouvement en Mécanique; corps en Géométrie, son en Musique, et une infinité d'autres» (art. ÉLÉMENTS DES SCIENCES, § 14, V:493b).

c) «l'ouvrage de l'art»

À vrai dire, il commence par exposer une nouvelle expérience, parente de celle que Rousseau avait retenue dans l'article CONSONNANCE: une expérience de frémissement par sympathie entre des cordes apparentées, dite du «*frémissement des multiples*». Dans ses *Elémens de musique*, à la suite de l'expérience de la résonance, D'Alembert avait présenté deux types de phénomènes de frémissement: le premier correspondait à celui décrit par Rousseau et lui servait de confirmation à la résonance²⁰; le second constituait l'inversion du premier (effet d'un son sur des corps sonores plus graves)²¹. Dans FONDAMENTAL, en revanche, il ne présente que ce dernier dispositif, dont l'artificialité apparaît plus grande, détaché qu'il se trouve de son symétrique qui le rapprochait de l'expérience initiale de la résonance:

«Si on accorde avec le corps sonore deux autres corps, dont l'un soit à la douzième au-dessous du corps sonore, et l'autre à la dix-septième majeure au-dessous; ces deux derniers corps frémiront sans résonner, dès qu'on fera résonner le premier: de plus, ces deux derniers corps en frémissant, se diviseront par une espèce d'ondulation, l'un en trois, l'autre en cinq parties égales; et ces parties dans lesquelles ils se divisent, rendraient l'octave du son principal, si en frémissant elles résonnaient.

Ainsi supposons qu'une corde pincée ou frappée rende un son que j'appellerai *ut*, les cordes à la douzième et à la dix-septième majeure au-dessous frémiront. Or ces cordes sont un *fa* et un *la bémol*: de sorte que si ces cordes résonnaient dans leur totalité, on entendrait ce chant, ou plutôt cet accord [²²], *la bémol, fa, ut*, dont le plus haut ton *ut* est à la dix-septième majeure au-dessus de *la bémol*, et à la douzième au-dessus de *fa*.»

(§§ 4-5; VII: 54b)

Dans les *Elémens de musique*, D'Alembert conférait à cette expérience un statut analogue à celui de la résonance d'«*expérience préliminaire et fondamentale*»; dans FONDAMENTAL, par la place même où il insère sa présentation, il marque au contraire une prise de distance par rapport à l'exposé canonique de la théorie ramiste. Certes, l'expérience manifeste un phénomène naturel, mais pas au même niveau d'évidence que la résonance. C'est ce qu'il exprime clairement dans la suite de l'article où, mettant en parallèle les deux expériences, il montre ce que la théorie musicale en déduit.

²⁰ «Si on accorde avec le corps sonore deux autres corps dont l'un soit à la douzième au-dessus du corps sonore, l'autre à la dix-septième majeure au-dessus, ces deux derniers corps frémiront dans leur totalité dès qu'on fera résonner le premier, et de plus ils résonneront; ce qui prouve de nouveau combien la douzième et la dix-septième majeure au-dessus d'un son principal ont d'analogie avec ce son.» (*Elém.*, I, 1, §23 début, pp. 13-14). On aura noté que D'Alembert simplifie le dispositif pour ne mettre en valeur que les deux intervalles pertinents pour la formation de l'accord parfait majeur.

²¹ Rameau avait exposé cette double expérience des frémissements au début de la *Génération harmonique* (pp. 8-10).

²² On note ici le souci d'accessibilité de D'Alembert récrivant Rameau: l'usage du terme «*chant*» dans ce contexte est impropre, mais il sert d'introduction au terme plus technique d'«*accord*», dont on a vu qu'il représente déjà une adaptation par rapport à la terminologie théorique du musicien (v. n. 11).

«Ainsi il résulte des deux expériences que nous venons de rapporter; 1°. qu'en frappant un seul son quelconque, *ut*, par exemple, on entendra en même tems sa douzième au-dessus *sol*, et sa dix-septième majeure au-dessus, *mi*; 2°. que les cordes *la bémol* et *fa*, qui seront à la dix-septième majeure au-dessous d'*ut*, et à la douzième au-dessous, frémiront sans résonner.

Or la douzième est l'octave de la quinte, et la dix-septième majeure l'est de la tierce majeure: et comme nous avons une facilité naturelle à confondre les sons avec leurs octaves (voyez OCTAVE), [23] il s'ensuit 1°. qu'au lieu des trois sons *ut* fondamental, *sol* douzième, et *mi* dix-septième majeure, qu'on entend en même tems, on peut substituer ceux-ci, qui n'en différeront presque pas quant à l'effet, *ut*, *mi* tierce majeure, *sol* quinte: ces trois sons forment l'accord qu'on nomme *accord parfait majeur*, et dans lequel le son *ut* est encore regardé comme fondamental, quoiqu'il ne le soit pas immédiatement, et qu'il ne le devienne que par une espèce d'extension, en substituant à la douzième et à la dix-septième les octaves de ces deux sons; [...]

(§§ 6 et 7 début; VII: 55a)

L'analyse des médiations théoriques conduisant à la formation de l'accord parfait majeur est plus fine que celle de Rousseau dans CONSONNANCE, pour qui la "réplication" par les octaves s'intégrait dans la génération physique. C'est d'abord parce que D'Alembert se donne comme base le phénomène de la résonance et non celui du frémissement par sympathie; mais c'est surtout parce que la perspective lexicaliste qu'il s'attache à suivre, par l'examen de tous les emplois différents du mot *fondamental* qu'elle implique, le conduit à une décomposition très détaillée des processus théoriques qu'il avait lui-même reproduits dans ses *Elémens de musique*. L'encyclopédiste, à propos de l'accord parfait majeur, décèle déjà «une espèce d'extension» du terme, un premier débordement du sens hors de son emploi propre, donc un premier écart avec la donnée sensible originaire, qui correspond à l'intervention d'une opération théorique de *substitution* par quoi le nouveau référent (non naturel) de l'expression «*son fondamental*» est constitué. L'extension de sens conséquente requiert une nouvelle définition du terme, qui enregistre précisément la médiation artificielle que représente cette opération. Chez D'Alembert, au contraire de chez Rousseau, l'accord parfait majeur représente déjà un premier degré d'éloignement par rapport au donné naturel, qui reste cependant informé par lui.

L'exploitation de la seconde expérience provoque un nouveau degré dans l'éloignement du donné naturel, et même plus: un saut au-delà duquel l'usage du mot *fondamental* perd toute motivation physique (on retrouve, en contexte, la citation qui ouvre le présent chapitre):

²³ Dans les *Elémens de musique*, D'Alembert faisait de cette ressemblance d'un son avec son octave la matière de sa «TROISIÈME EXPÉRIENCE»; il rapportait, pour l'étayer, deux faits, non pas acoustiques mais liés à la pratique du chant (§ 24, pp. 16-18). L'article OCTAVE auquel il renvoie ici est signé de Rousseau et constitue une adaptation de l'article correspondant de Chambers. Il ne contient rien sur cette «*facilité naturelle à confondre les sons avec leurs octaves*» dont parle D'Alembert. L'éditeur entendait-il compléter l'article? C'est probable (v. note suivante et n. 89; v. aussi ce que nous avons dit du retrait partiel de D'Alembert à partir du vol. VIII, chap. 3, p. 115).

«[...] 2°. de même, au lieu des trois sons, *ut* son principal, *la* *bémol* dix-septième majeure au-dessous d'*ut*, et *fa* douzième au-dessous, qu'on entendrait si les cordes *fa* et *la* *bémol* résonnaient en totalité, on peut imaginer ceux-ci (en mettant la quinte et la tierce majeure, au lieu de la douzième et de la dix-septième) *fa* quinte au-dessous d'*ut*, *la* *bémol*, tierce mineure au-dessous, *ut* fondamental. Or *la* *bémol* faisant une tierce majeure avec *ut*, fait une tierce mineure avec *fa*; ce qui produit un autre accord appelé *accord parfait mineur*; voyez ACCORD et MINEUR [24]. Dans cet accord, il n'y a proprement aucun son fondamental: car *fa* ne fait point entendre *la* *bémol*, comme *ut* fait entendre *mi*. De plus, si on regardait ici quelque son comme *fondamental*, quoiqu'improprement, ce devrait être le son le plus haut *ut*: car c'est ce son qui fait frémir *fa* et *la* *bémol*; et c'est du frémissement de *fa* et de *la* *bémol*, occasionnés par la résonnance d'*ut*, qu'on a tiré l'accord mineur *fa*, *la* *bémol*, *ut*. Cependant comme la corde *fa* en résonnant fait entendre *ut*, quoiqu'elle ne fasse ni entendre ni frémir *la* *bémol*, on regarde le son le plus bas *fa*, comme *fondamental* dans l'accord mineur *fa*, *la* *bémol*, *ut*, comme le son le plus bas *ut* est *fondamental* dans l'accord majeur *ut*, *mi*, *sol*.»

(§ 7, suite et fin; VII:55a)

Les premiers constats d'impropriété formulés par D'Alembert concernant l'emploi de *fondamental* pour l'accord mineur montrent, par ce à quoi il l'oppose, que pour lui la référence physique est déterminante pour définir des emplois motivés du mot: «*faire entendre*» renvoie à la résonance et, partant, au sens premier; «*faire frémir*» ne retient plus qu'un simple rapport causal et marque un second sens, déjà impropre, mais où l'articulation à l'expérience reste visible – sens non attesté, d'ailleurs, dont l'encyclopédiste ne se sert que pour donner à mesurer combien l'accord parfait mineur s'écarte des données naturelles. La désignation du son grave de cet accord comme son fondamental n'apparaît alors justifiable que par une *analogie formelle* avec l'accord parfait majeur. Le critère utilisé pour autoriser la dénomination – la *place* du son dans l'accord – rompt le système de relais sémantiques par lequel le terme restait lisible jusque-là comme renvoyant à l'expérience fondatrice de la résonance. L'analogie introduit une brèche dans le langage théorique ramiste, qui problématise l'ambition dont il est porteur: celle de générer tout l'art musical à partir d'une origine naturelle.

D'Alembert, cependant, n'assume pas directement cette conséquence critique: dans le paragraphe par lequel il conclut sa présentation des premières étapes de l'élaboration théorique de Rameau, il dissocie en effet, par un renvoi, la réflexion lexicale – ici privilégiée – de la discussion critique:

«Telle est l'origine que M. Rameau donne à l'accord et au mode mineur; origine que nous pourrions discuter à MODE MINEUR [25], en examinant les objections qu'on lui a faites ou

²⁴ Ici encore, le renvoi à MINEUR peut surprendre: l'article, signé de Rousseau, n'occupe que quatre lignes et définit seulement ce qu'est un intervalle mineur (X:546b). D'Alembert avait peut-être prévu de le compléter, avant d'y renoncer. La notice se termine toutefois par un double renvoi («Voyez MAJEUR. voyez aussi MODE») dont le second terme, apparemment ajouté après-coup, pourrait provenir de D'Alembert puisque, on va le voir, il traite en fait de l'origine de l'accord mineur dans une addition à l'article MODE de Rousseau.

²⁵ Sur le contenu de ce renvoi, voir notre commentaire, plus bas.

qu'on peut lui faire sur ce sujet, et en appréciant ces objections. Quoi qu'il en soit, il est au moins certain que dans tout accord parfait, soit majeur soit mineur, formé d'un son principal, de sa tierce majeure ou mineure, et de sa quinte, on appelle *fondamental* le son principal, qui est le plus grave ou le plus bas de l'accord.»

(§ 8; VII:55a)

Débarrassé de la question théorique de l'*origine*, D'Alembert se contente donc de décrire un nouvel emploi du terme *fondamental* sans plus questionner la propriété de cet emploi: il explicite la définition qui correspond, en fait, à l'usage courant du syntagme «*son fondamental*» dans la théorie des accords. Cependant, confrontant le début de l'article et ce paragraphe de bilan, le lecteur ne peut pas ne pas mesurer l'écart entre la définition acoustique initiale et cette définition musicale, et ne pas constater que l'expression est polysémique dans une théorie qui se réfère à l'une et à l'autre: implicitement, l'encyclopédiste met le doigt sur le risque d'erreur que recèle l'emploi de cette expression dès lors que, la théorie en question déduisant l'une de l'autre, on s'imaginerait que le son fondamental d'un accord mineur l'est au même sens, naturel, que dans la résonance.

Ainsi peut-on considérer que tout le début de FONDAMENTAL fonctionne comme une mise en garde indirecte contre le langage ramiste et comme une incitation à en contrôler la rigueur. «*Le langage des Sciences ne saurait être trop précis*», avait-il averti dans un passage d'ÉLÉMENTS DES SCIENCES déjà cité. Il semble bien que la théorie musicale, aux yeux de D'Alembert, n'a pas atteint la rigueur nécessaire pour être constituée en science! Il y a là une invitation à poursuivre l'effort de théorisation de Rameau. Ce qui, d'ailleurs, concerne D'Alembert au premier chef, dont les *Eléments de Musique* de 1752 l'identifiaient comme le philosophe qui a pris en charge la reformulation clarifiée de cette théorie. De fait, le constat critique de FONDAMENTAL marque de sa part une étape réflexive qui prépare un retour sur son travail de 1752; ce que devient la discussion annoncée pour l'entrée MODE MINEUR en témoigne.

Une origine «plus naturelle» du mode mineur. – En fait, c'est dans l'article MODE qu'il faut chercher la cible du renvoi (il n'y a pas d'entrée proprement intitulée MODE MINEUR). Cet article de Rousseau contient en effet une addition de D'Alembert: juste après un renvoi initial à FONDAMENTAL, GAMME et ECHELLE (articles qui doivent permettre de «voir [...] la manière dont M. Rameau imagine la formation des deux modes, le majeur et le mineur»), l'éditeur rappelle avoir suivi le musicien-théoricien pour l'origine du mode mineur dans sa première édition des *Eléments de Musique* mais annonce que, «dans la seconde édition qu'il prépare», il a adopté «une manière plus simple de former le mode mineur». Il la présente rapidement et conclut: «*Cette origine me paraît plus naturelle que celle du frémissement des multiples, imaginée par M. Rameau, et que j'avais d'abord suivie. Voyez FONDAMENTAL. Cette raison me dispense d'en dire ici davantage*» (X:598a). La discussion annoncée dans l'article du volume VII est donc éludée dans la mesure où D'Alembert pense avoir dépassé la difficulté, simplement constatée en 1757.

La solution qu'il propose, pourtant, ne renoue pas complètement les fils avec l'expérience fondamentale de la résonance: il adopte une sorte de raisonnement formel en chiasme (comme s'il s'agissait surtout de faire apparaître le mode mineur inverse du majeur) qui réintroduit, certes, dans l'accord mineur des relations qui se réfèrent à la résonance, mais des relations partielles:

«[...] *mi* étant, par exemple, la fondamentale, elle fait résonner sa quinte *si*; or si entre la quinte *si* et la fondamentale *mi* on place une autre note *sol*, telle que cette note *sol* fasse aussi résonner *si*, on aura le *mode* mineur; si la note était *sol*, on aurait le *mode* majeur [26]. Ces deux *modes* diffèrent en ce que dans le majeur la fondamentale fait résonner sa tierce et sa quinte à la fois, et que dans le majeur [sic! pour mineur] la quinte résonne à la fois dans la fondamentale et dans sa tierce. [...]»

(art. MODE; X:598a)

Comme une note de la seconde édition de ses *Elémens* le précisera, cette solution présente d'abord l'avantage de «ne suppose[r] point d'autre expérience que celle [de la résonance]»²⁷. Mais le raisonnement qui consiste à chercher à la quinte d'une fondamentale un autre son dont la résonance la contienne également paraît d'autant plus artificiel que ce dédoublement de la référence à la résonance impose de passer sous silence les autres harmoniques. D'abord, le *mi* "fondamental" comporte dans sa résonance un *sol* dièze qui fait dissonance avec le *sol* de l'accord mineur; d'autre part, ce *sol* comporte dans sa résonance, outre le *si* souhaité, et avant lui dans l'ordre des harmoniques, un *ré* qui à son tour dissonne avec le *mi* "fondamental"! C'est sans doute pour contrer ce type d'objections que D'Alembert commencera par montrer, dans sa démonstration de la seconde édition des *Elémens*, que dans l'accord parfait majeur, si le son principal fait résonner les deux autres sons, sa tierce, elle, ne fait pas résonner la quinte²⁸: c'est-à-dire que la réalisation en accord musical du phénomène de la résonance ne produit pas une triade dont tous les termes s'incluent réciproquement. Mais remarquons, suivant FONDAMENTAL, que c'est là précisément la raison pour laquelle la théorie distingue le *son fondamental* d'un accord parfait majeur des deux autres sons qui le composent, simples produits du premier!

En d'autres termes, on peut dire que le D'Alembert de la refonte des *Elémens* a transigé avec l'encyclopédiste critique du volume VII.

Il le savait d'ailleurs: la conclusion de sa démonstration dans l'ouvrage de 1762 montre qu'il pensait ne pas avoir totalement aplani la difficulté mais qu'il considérait cependant avoir progressé par rapport à la solution de Rameau: dans la mesure, précisément, où il a pu gommer le saut analogique – qui caractérisait cette solution – au profit d'un retour à la logique extensive – qui, toujours selon l'analyse lexicale de FONDAMENTAL, maintient un rapport avec la résonance, donc avec la nature. C'est en ce sens qu'il peut prétendre avoir trouvé une origine «plus naturelle» au mineur:

²⁶ Proposition incompréhensible! Il faut évidemment corriger: «si la note était *sol* dièze...». Ce n'est pas la seule erreur de ce paragraphe (v. plus bas).

²⁷ *Elém.* (1762), Livre premier, chap. II, note (f), p. 24. Double avantage, en fait: celui, bien sûr, d'éviter le recours à l'expérience, devenue suspecte, du «frémissement des multiples»; mais aussi facteur d'économie dans l'architecture interne des «*éléments*». On mentionnera comme référence cette règle générale du *Traité des systèmes* de Concillac: «Tout consiste en physique à expliquer des faits par des faits. Quand un seul ne suffit pas pour rendre raison de tous ceux qui sont analogues, il en faut employer deux, trois ou davantage. À la vérité, un système est encore bien éloigné de sa perfection, lorsque les principes s'y multiplient si fort» (chap. XVI, éd. LE ROY p. 211a).

²⁸ *Op. cit.*, § 28, p. 22.

«Ce nouvel arrangement *ut, mi b, sol*, [²⁹] dans lequel les sons *ut* et *mi b* font l'un et l'autre résonner *sol*, sans que *ut* fasse résonner *mi b*, n'est pas à la vérité aussi parfait que le premier arrangement *ut, mi, sol*; parce que dans celui-ci les deux sons *mi* et *sol* sont l'un et l'autre engendrés par le son principal *ut*, au lieu que dans l'autre le son *mi b* n'est pas engendré par le son *ut*: mais cet arrangement *ut, mi b, sol*, est aussi dicté par la nature (*Art. 19.*) [c'est-à-dire: renvoi à la présentation initiale de l'expérience de la résonance], quoique moins immédiatement que le premier; et en effet l'expérience prouve que l'oreille s'en accommode à peu près aussi bien.»

(*Elém.* [1762], I, II, § 30; pp. 22-23)

Le recours final au jugement de l'oreille (auquel il donne un statut d'«*expérience*» au même titre que les expériences d'acoustique) vient à point nommé pour «*prouver*» l'exactitude prétendue de la déduction: n'y a-t-il pas jusqu'aux variations dans la satisfaction de l'organe (v. le «*à peu près*») qui témoignent de la différence de degré qui règnerait entre le majeur et le mineur! Dans une telle génération du musical, le passage de la nature à l'art s'opère sans rupture: D'Alembert aménage toute une série de produits «mixtes», plus ou moins médiatement rattachables à l'origine première qu'est la résonance...

Ce détour par le travail de D'Alembert mené en marge de l'*Encyclopédie* puis au-delà permet une mise en perspective de FONDAMENTAL et de la position qu'y adopte provisoirement son auteur. On constate en effet une tension entre d'une part la conscience très nette qu'il manifeste dans cet article du caractère artificiel des opérations théoriques qui génèrent le musical à partir de la résonance et d'autre part le souci, poursuivi dans la seconde édition des *Eléments*, d'articuler musique et physique – souci qui reste un réquisit fondateur de sa théorisation de la musique (il remonte à une nécessité d'ordre épistémologique déjà mentionnée³⁰). L'article de 1757 énonce une position critique extrême dont le travail de refonte des *Eléments* tire sans doute les leçons, mais dans le sens du compromis plutôt que de la radicalisation. Il suffit de confronter ce que nous venons de dire sur l'origine «*plus naturelle*» présentée par le philosophe en 1762 à ce commentaire qu'il rédige cinq ans plus tôt, au début de la section ACCORDS FONDAMENTAUX de son article:

«*Accord parfait.* Il est de deux sortes, majeur ou mineur, selon que la tierce est majeure ou mineure. L'accord majeur est donné immédiatement ou presque immédiatement par la nature; immédiatement, quand il renferme la douzième et la dix-septième; presque immédiatement, quand il ne renferme que la tierce et la quinte, qui en sont les octaves ou répliques. Voyez OCTAVE et RÉPLIQUE. Quand cet accord est exactement conforme à celui que la nature donne, c'est-à-dire quand il renferme le son principal, la douzième et la dix-septième majeure, alors il produit l'effet le plus frappant dont il soit susceptible; comme

²⁹ Dans les *Eléments* de 1762, D'Alembert choisit de construire l'accord mineur sur *ut* de façon à accentuer la parenté avec l'accord parfait majeur. Il en fait un argument supplémentaire en faveur de sa solution: «*on y conserve le son fondamental ut dans les deux modes, sans être obligé, comme M. Rameau, de le changer en fa*» (fin de la note (f), p. 24).

³⁰ V. «Discours préliminaire», I:vi (DP 33-34), cité dans le Préambule II aux analyses, p. 163.

dans le chœur l'*amour triomphe* de Pégymalion [31]. L'accord mineur, quoiqu'il ne soit pas donné immédiatement par la nature, et qu'il paraisse plutôt l'ouvrage de l'art, est cependant fort agréable, et souvent même plus propre que le majeur à certaines expressions, comme celle de la tendresse, de la tristesse, etc.»

(art. FONDAMENTAL, ACCORDS FONDAMENTAUX; § 2; VII:57a)

Tout se passe comme si l'opposition affirmée ici entre «*donné... par la nature*» et «*ouvrage de l'art*» présentait quelque chose de scandaleux, que l'effort théorique postérieur de D'Alembert consistera à réduire. La double référence aux «*effets*» des accords, d'une part confirmant la pertinence de la «*conformité*» à la nature (*Pygmalion*), d'autre part la mettant en question (effet expressif du mineur), accuse ce côté scandaleux³².

Il est remarquable que, dans FONDAMENTAL, D'Alembert se soit appliqué à poser le problème sans chercher à le résoudre. La question du *statut théorique de la résonance* dans une pensée de la musique est donc au cœur de l'article.

2. «ce singulier phénomène»

Ces remarques éclairent la suite de FONDAMENTAL. Car si le mot n'est pas encore, suivant l'analyse de D'Alembert, au terme de ses avatars – puisqu'il doit encore parler des ACCORDS FONDAMENTAUX et de la BASSE FONDAMENTALE –, l'encyclopédiste abandonne longuement l'analyse lexicale pour consacrer la seconde partie de la section SON FONDAMENTAL à l'examen de deux hypothèses physiques d'explication de la résonance (§§ 9-15; VII:55a-57a). Or, l'enjeu de ce développement – à première vue une longue parenthèse de discussion physicienne sans relation avec la matière musicale de l'article – renvoie précisément au statut fondateur de la résonance pour la théorie musicale.

«Quelques physiciens ont entrepris d'expliquer ce singulier phénomène de la résonance de la douzième et la dix-septième majeure conjointement avec l'octave: mais de toutes les explications qu'on en a données, il n'y en a que deux qui nous paraissent mériter qu'on en fasse mention.

La première est de M. Daniel Bernoulli. Ce grand géomètre prétend dans les *mém. de l'acad. des Sciences de Prusse, pour l'année 1753*, que la vibration d'une corde est un mélange de plusieurs vibrations partielles; [...]

(art. FONDAMENTAL, SON FONDAMENTAL; §§ 9 et 10 début; VII:55a)

³¹ Acte de ballet mis en musique par Rameau en 1748. D'Alembert ne fait que reprendre ici une remarque du musicien qui, dans sa *Démonstration du principe de l'harmonie*, citait ce passage de son œuvre musicale comme exemple de l'effet «*admirable*» que produit l'accord parfait, «*quand on sait [le] disposer dans l'ordre qu'indique la nature*» (il soulignait d'ailleurs les difficultés pratiques d'une telle réalisation) (*op. cit.*, [§ 30], pp. 28-29). D'Alembert avait déjà exploité cet exemple dans ses *Eléments*, note (f) du chapitre II, pp. 18-19.

³² Sur l'articulation problématique de la question de l'expression à la perspective théorique chez D'Alembert encyclopédiste, v. chap. 15.

La discussion qui suit, dans laquelle D'Alembert conteste les assertions de Bernoulli, renvoie à la célèbre querelle des cordes vibrantes, dont les principaux enjeux ne concernent pas les débats sur la musique et sa théorie mais relèvent d'une question de méthodologie des sciences: celle du rapport entre physique et mathématiques. Il est toutefois nécessaire de donner quelques repères à ce propos avant d'analyser la suite de l'article FONDAMENTAL.

Cordes vibrantes et production du son (1747-1755). – Le différend central, en fait entre D'Alembert et Leonhard Euler, tenait essentiellement à l'interprétation divergente que ces deux savants donnaient aux équations leur permettant de penser le mouvement vibratoire d'une corde³³. Il est d'ailleurs frappant que dans leurs Mémoires respectifs de 1747 et 1748³⁴ – dans lesquels ils mettent en œuvre de nouveaux outils mathématiques (les équations aux dérivées partielles) pour donner à la question sa généralité la plus grande (il s'agit d'envisager une figure initiale quelconque de la corde) – la question du son produit par la corde vibrante n'est jamais envisagée³⁵. C'est précisément en réaction à ces deux mémoires et de par sa méfiance à l'encontre de l'analyse mathématique pure que Daniel Bernoulli, dans le texte auquel D'Alembert réagit dans FONDAMENTAL, a soulevé, entre autres, le problème du rapport entre le mouvement de la corde et le son qu'elle émet³⁶. Euler lui reconnaîtra d'ailleurs le mérite d'avoir mis en valeur cette question:

«Il n'y a aucun doute, que M. Bernoulli n'ait infiniment mieux développé la partie physique, qui renferme la formation du son dans le mouvement des cordes, qu'aucun autre n'a fait avant lui. On s'était presque uniquement arrêté à la détermination mécanique du mouvement, dont une corde tendue peut être ébranlée, sans rechercher assez soigneusement la nature des sons, qui en sont produits. Malgré l'infinité de manières différentes dont on a trouvé qu'une corde peut être mise en vibrations, on ne voyait pas comment il serait

³³ Sur cette question d'histoire des sciences, v. l'article, conçu pour des non mathématiciens, de Steven B. ENGELSMAN, «D'Alembert et les équations aux dérivées partielles», dans *Dix-huitième siècle* n° 16, 1984, pp. 27-37; un rapide historique de la querelle est procuré, dans le même numéro, par René TATON dans son article «D'Alembert, Euler et l'Académie de Berlin», aux pp. 59 puis 62-63. Pour une étude au contraire très spécialisée et élargie à toute la période, v. C. TRUESDELL, *The rational mechanics of flexible or elastic bodies, 1638-1788*, ouvrage qui sert d'introduction aux volumes II, 10-11, de l'*Opera omnia* de L. EULER, numéroté II, 11/b, Zurich, 1960; on trouve aux pp. 237-263 les analyses concernant les textes mentionnés ici.

³⁴ D'ALEMBERT: «Recherches sur la courbe que forme une Corde tendue mise en vibration» et «Suite des mêmes Recherches» dans *Histoire de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Berlin* [dorénavant: *HARB*], tome 3, année 1747, Berlin, 1749, pp. 214-249. EULER: «Sur la Vibration des Cordes», dans *HARB*, tome 4, année 1748, Berlin, 1750, pp. 69-85.

³⁵ La même remarque peut être faite sur l'article CORDES, (*Vibrations des*), *Mécaniq.* de D'Alembert (*Enc.*, IV:210a-211a), dans lequel il se limite à présenter la formule générale de Taylor, qui met en relation le nombre de vibrations d'une corde en un temps donné avec sa longueur, sa masse et sa tension, et se contente de faire allusion à ses recherches (et à celles d'Euler, qu'il égratigne discrètement) concernant «la figure que prend cette corde», dans lesquelles il annonce avoir contesté les assertions de Taylor à ce propos (210b).

³⁶ Daniel BERNOULLI, «Réflexions et Eclaircissements sur les nouvelles vibrations des Cordes exposées dans les Mémoires de l'Académie de 1747 et 1748», mémoire suivi de «Sur le mélange de plusieurs espèces de vibrations simples isochrones, qui peuvent coexister dans un même Système de corps», dans *HARB*, tome 9, année 1753, Berlin, 1755, pp. 147-172 et 173-195. EULER répliquera tout de suite dans le même organe: «Remarques sur les mémoires précédens de M. Bernoulli», *ibid.*, pp. 196-222.

possible, qu'une même corde puisse rendre à la fois plusieurs sons différents; et c'est à M. Bernoulli, que nous sommes redevables de cette heureuse explication, qui est sans doute de la dernière importance dans la Physique. [...]»

(§ 1; *HARB*, T. 9, 1755, p. 196)

La question, on le voit, ne concerne pas directement l'articulation entre musique et acoustique; elle pose le problème des relations entre les faits physiques et leur analyse mathématique. Bernoulli, dans son premier Mémoire, conteste que les multiples courbures envisagées analytiquement par D'Alembert et Euler soient susceptibles de produire des vibrations «régulières, simples, et isochrones»³⁷ (partant un son déterminé), type de vibrations qui, à son sens, ne peuvent provenir que des courbures irchoïdes imaginées par l'anglais Taylor dès 1713, ou par une composition de ces courbures – à quoi se réduiraient, en dernière analyse, toutes les figures envisagées par les deux autres académiciens; ce faisant, Bernoulli oppose à leur perspective purement abstraite, oubliée selon lui des conditions physiques du phénomène analysé, un «examen synthétique de la question proposée» (p. 148), qui sait prendre en compte les données expérimentales. Il ne nous appartient pas de rendre compte de la façon dont Euler et D'Alembert contestent à leur tour cette réduction des cas qu'ils envisagent à une composition de courbes régulières³⁸; dans FONDAMENTAL, d'ailleurs, D'Alembert renvoie à un autre écrit pour cette question-là³⁹.

L'intervention de Bernoulli ne nous intéresse que parce que, dans l'élan de sa réflexion physicienne, il est amené à nier la pertinence d'un fondement acoustique aux systèmes musicaux. C'était viser, sans le dire, aussi bien Rameau que le D'Alembert des *Eléments de musique*. Nous allons analyser son texte de ce seul point de vue – qui est certes marginal par rapport aux enjeux principaux de la querelle des cordes vibrantes, mais qui n'a cependant jamais été souligné, à notre connaissance, dans les travaux consacrés à cette querelle.

C'est le paragraphe VI du mémoire de Bernoulli qui contient l'attaque en question. Plus loin dans le texte, au moment de faire le point sur son propos, l'académicien rappelle ce paragraphe, ce qui permet d'en comprendre la fonction:

³⁷ *Op. cit.*, § 1, p. 148.

³⁸ Notons toutefois qu'Euler, dont on a vu l'éloge initial qu'il accorde à Bernoulli, le retourne en fait à son profit puisqu'il parvient, dans son Mémoire, à montrer que l'hypothèse de la combinaison de courbes comme source des harmoniques reste valable quelle que soit la figure initiale de la corde envisagée (*op. cit.* § XLII, p. 220).

³⁹ «Comme M. Daniel Bernoulli attaque dans ce mémoire la théorie que j'ai donnée le premier de la vibration des corps sonores, voyez l'article CORDE, j'ai cru devoir répondre à ses objections par un écrit particulier, que j'espère publier dans une autre occasion: mais cette discussion n'étant point ici de mon sujet, je me borne à la question présente» (§ 11 début; VII:55b). L'«écrit particulier» en question parut dans ses *Opusculs mathématiques*, I^{er} Mémoire: «Recherches sur les vibrations des Cordes sonores» (T. I, Paris, 1761, pp. 1-64; partic. § XXIV et ss., pp. 42ss.); au cours de ses considérations, D'Alembert note: «on sait que les sons les plus sensibles dans cette multiplicité [des harmoniques], sont la douzième et la dix-septième. Pourquoi cette préférence accordée par la nature? Et quelle raison M. Bernoulli en rendra-t-il?»; une note complète la question: «Voyez sur cela l'article FONDAMENTAL dans le septième Volume de l'Encyclopédie. Il contient plusieurs autres objections contre l'explication donnée par M. Bernoulli, de la multiplicité des sons rendus par une même corde [...]»; sa remarque conclusive, enfin, retrouve le ton de prudence épistémologique que nous lui avons déjà reconnu dans divers de ses articles: «Reconnaissons donc que tous ces faits sont une énigme inexplicable pour nous [...]» (p. 61).

«J'ai évité jusques ici les calculs, et j'ai fondé tout mon raisonnement sur le principe confirmé par l'expérience (§. 6) qu'il peut se faire un mélange de vibrations dans un seul et même corps sonore, qui soient absolument indépendantes les unes des autres. À bien considérer ce principe, il n'est pas différant [sic] de celui de la composition du mouvement [...]»

(extr. § XVIII; *HARB*, T. 9, p. 160)

Si l'idée directrice du mémoire, celle de la composition de vibrations, provient visiblement d'une analogie avec l'un des principes clés de la mécanique rappelé ici, Bernoulli en a cherché des preuves expérimentales, précisément dans le paragraphe qui nous intéresse. Or, la résonance y joue un rôle déterminant:

«[...] tous les Musiciens conviennent, qu'une longue corde pincée donne en même tems, outre son ton fondamental, d'autres tons beaucoup plus aigus; ils remarquent sur tout le mélange de la douzième et de la dix-septième majeure: s'ils ne remarquent pas aussi distinctement l'octave et la double octave, ce n'est qu'à cause de la trop grande ressemblance de ces deux tons avec le ton fondamental. Voilà une preuve évidente, qu'il peut se faire dans une seule et même corde un mélange de plusieurs sortes de vibrations Tayloriennes à la fois.»

(§ VI, début; *HARB*, T. 9, p. 152)

Si la multiplicité des sons perceptibles dans un son fondamental fonctionne comme une preuve de la multiplicité des vibrations de la corde qui produit le son et ses harmoniques, c'est en vertu du principe qu'un son de hauteur déterminée correspond à une seule fréquence vibratoire⁴⁰. L'expérience de la résonance est ainsi reliée au phénomène du mouvement vibratoire d'une corde, qu'elle fait apparaître comme composite. Plus généralement, l'audition – spécialisée, puisqu'il est fait appel aux «Musiciens» – devient, dans cette perspective, une voie d'accès qui fournit des informations sur le comportement mécanique des corps sonores. Dès lors, d'autres phénomènes sonores peuvent être pris en compte, qui tendent à enlever à la résonance d'une corde son statut hégémonique:

«On entend pareillement dans le son des grosses cloches un mélange de tons différents. Si l'on tient par le milieu une verge d'acier, et qu'on la frappe, on entend à la fois un mélange confus de plusieurs tons, lesquels étant appréciés par un habile Musicien se trouvent extrêmement desharmonieux, de sorte qu'il se forme ici un concours de vibrations, qui ne commencent et ne finissent jamais dans un même instant, sinon par un grand hazard: d'où l'on voit que l'harmonie des sons, qu'on entend dans un même corps sonore à la fois, n'est pas essentielle à cette matière, et ne doit pas servir de principe pour les systèmes de Musique. [...]»

(§ VI, suite; *HARB*, T. 9, pp. 152-153)

À suivre Bernoulli, les harmoniques "harmonieux" (faisant entendre des intervalles consonants) ne seraient que des cas particuliers d'un phénomène mécanico-acoustique plus général, la composition des vibrations dans un corps sonore. Ce phénomène général incluant des effets

⁴⁰ Mais on ne voit pas en quoi cette preuve expérimentale confirmerait la seule existence de ce que Bernoulli appelle les «vibrations Tayloriennes», c'est-à-dire une figure vibratoire trochoïde!...

sonores désagréables ne peut, en toute rigueur, prétendre au statut de principe fondateur de l'harmonie musicale. La théorie ramiste, reprise par D'Alembert, se serait donc appuyée sur un fait partiel qui ne peut pas valoir comme fondement naturel dans la mesure où il ne manifesterait qu'un effet singulier, non représentatif du phénomène physique global dont il relève; bref, cette théorie ne se donnerait comme fondée en nature que par une généralisation abusive.

La riposte de D'Alembert dans FONDAMENTAL est à double détente. Dans la section SON FONDAMENTAL dont nous sommes partis, il conteste la pertinence du lien établi par Bernoulli entre la multiplicité des vibrations d'une corde et la multiplicité des sons qu'elle produit – sans faire allusion à l'attaque contre *«les systèmes de Musique»*; seule la place de cette première discussion à l'intérieur de l'article montre que le statut de valeur fondatrice de la résonance pour la théorie musicale est en jeu. D'Alembert ne reviendra sur le mémoire de Bernoulli que dans la troisième section de l'article, BASSE FONDAMENTALE, mais il répondra cette fois explicitement à l'argument qui concerne la théorie musicale. Il s'agit d'éclairer la logique de ce traitement dissocié de la question.

Nous n'entrerons pas dans le détail des arguments divers que D'Alembert oppose d'abord à Bernoulli (§§ 11-13; VII:55b-56a): leur accumulation, leur pertinence parfois discutable, trahissent le fait que ces paragraphes procèdent du style polémique le plus caractéristique du philosophe, habile à diviser une question pour pouvoir multiplier ses objections⁴¹. Il suffira de souligner vers quoi tend ce premier passage:

«Concluons donc de ces réflexions, que les vibrations différentes des différents points de la corde, ne suffisent pas pour expliquer la multiplicité de sons qu'elle produit.»

(§13, extr.; VII:56a)

Le premier temps de la riposte aura donc consisté à dissocier le lien entre le *«singulier phénomène de la résonance»* et la mathématisation du mouvement des cordes vibrantes; ce qui passe par une remise en question de l'articulation que Bernoulli croyait avoir construite entre *acoustique* et *mécanique* des corps vibrants.

L'article FONDAMENTAL présente en effet – sur ce plan d'une réflexion physique – un mouvement de problématisation implicite qui rappelle, dans sa façon de laisser ouverte une question, celui que nous avons déjà constaté concernant la théorie musicale: dans l'élan de sa réaction contre Bernoulli, D'Alembert est conduit, considérant les mouvements vibratoires propres et différant tous entre eux de chaque point d'une corde, à montrer que si le son dépendait de ces mouvements particuliers, toute corde produirait une cacophonie de sons divers⁴². À suivre ce raisonnement,

⁴¹ De plus, l'argument central (§13, première partie; VII:55b-56a) repose sur le fameux *«écrit»* non encore publié dont il a parlé plus haut...

⁴² Il enchaîne en effet, à la suite de l'extrait cité: *«Ce n'est pas tout: si le point de milieu de chaque trochoïde fait une vibration, tandis que le point de milieu de chaque trochoïde en fait deux, il est aisé de voir que les autres points participeront plus ou moins de la loi du mouvement de ces deux-là, selon qu'ils en seront plus ou moins proches. Ainsi à proprement parler, la loi des vibrations de chaque point sera différente, et chacun devrait produire un son particulier, qui, par son mélange avec les autres, ne devrait former qu'une*

n'est-ce pas la conception, constitutrice de l'acoustique, du son comme vibration qui est remise en cause? On est contraint de penser que D'Alembert, refusant que l'analyse du mouvement vibratoire d'un corps sonore débouche sur une analyse corollaire du son qu'il produit, considère le son comme un effet global, certes issu de ce mouvement et donc de nature vibratoire, mais dont on ne peut pas reconstituer la cause physique de façon plus approfondie. Le fait que le son inclut des harmoniques resterait inanalysable et représenterait dès lors une donnée physique première.

Tout se passe donc comme si D'Alembert cherchait à assigner une borne à l'analyse physique du phénomène de la résonance.

C'est d'ailleurs tout à fait logiquement qu'à partir de cette réflexion problématisante il s'engage dans la contestation d'une autre explication physique de la résonance, selon laquelle le phénomène des harmoniques trouverait sa cause dans les «parties» de l'air «différemment tendues» (§ 14; VII:56ab). On reconnaît là l'hypothèse de Mairan dont Rousseau avait déjà souligné les difficultés⁴³. D'Alembert oppose à cette théorie des arguments différents de ceux que Rousseau avait formulés⁴⁴, mais ils le conduisent à une mise en question qui rejoint celle développée par son collaborateur dans CONSONNANCE: la mise en question du rôle prétendu, dans la résonance, de la «concurrence plus ou moins grande des vibrations» (le fameux principe du «concours des vibrations» démonté par Rousseau). D'Alembert montre à son tour qu'il s'agit d'«un principe absolument illusoire». Alors que Rousseau avait raisonné surtout en musicien (question de la consonance), D'Alembert, lui, discute ici en physicien: il analyse ce que pourrait bien signifier le concours de deux vibrations en revenant très simplement à ce qu'est un mouvement vibratoire, à savoir l'alternance de deux mouvements de sens opposé; dès lors, deux vibrations simultanées dans un rapport de fréquence de 1 à 2 se trouveront aussi souvent en mouvement contraire qu'en mouvement parallèle, ce qui, en bonne logique, devrait annuler l'effet d'entraînement supposé par le système de Mairan⁴⁵.

harmonie confuse et une espèce de cacophonie. Pourquoi cela n'arrive-t-il pas? et pourquoi l'oreille ne distingue-t-elle dans le son de la corde, que ceux qui forment l'accord parfait? Il me semble donc que la théorie de M. Bernoulli que je viens d'exposer, ne suffit pas pour expliquer le phénomène dont il est question [...]» (§ 13, seconde partie; VII:56a).

⁴³ D'Alembert ne nomme pas Mairan, soucieux peut-être de ne pas viser explicitement un collègue de l'Académie des sciences de Paris. Mais le pluriel auquel il recourt («D'autres auteurs expliquent ainsi la multiplicité des sons rendus par une même corde...») indique aussi qu'il inclut Rameau dans sa cible. Sur l'usage de ce système explicatif dans la *Génération harmonique* de Rameau, v. ch. 6, p. 233 et n. 26, et ch. 7, p. 253 et n. 18.

⁴⁴ Il indique entre autres que, suivant cette théorie, on devrait percevoir des harmoniques inférieurs, symétriques aux harmoniques réels, l'effet d'entraînement supposé entre les parties de l'air de tension commensurable devant aussi bien jouer sur les valeurs plus grandes (sons plus graves) que sur les plus petites (sons plus aigus). Il oppose à cette vue de l'esprit l'expérience de frémissement des multiples: une façon habile, et discrète, d'utiliser Rameau contre lui-même!

⁴⁵ Il développe longuement cet argument et ses corollaires (que se passe-t-il quand les cordes sont dans un rapport de 1 à 5, cas de la douzième, etc.) dans la seconde partie du § 14, et montre que les conséquences produites par la théorie sont contradictoires avec l'expérience: «donc tout ce système porte à faux», conclut-il (VII:56b). Il renvoie encore à l'article SON (sans précision) pour un examen des fondements de l'hypothèse proprement dite des parties de l'air différemment tendue (§ 15; VII:57a). Nous avons vu que c'est l'article

Il est évident qu'en discutant cette seconde hypothèse – dont Rameau avait fait, dans la *Génération harmonique*, l'explication physique des phénomènes qui lui servaient de base – D'Alembert situe sa réflexion encore une fois, et toujours implicitement, au niveau des fondements d'une théorie musicale. Mais par rapport à la première réplique contre Bernoulli, son intervention apparaît ici à la fois parallèle et contraire:

– Parallèle dans le procédé. Dans les deux cas, en effet, admettant par supposition l'hypothèse explicative qu'il conteste, il en vient à dissocier deux ordres de faits qu'un lien de causalité avait rapprochés: «la multiplicité des sons rendus par une même corde» et la composition des mouvements vibratoires de la corde d'un côté; de l'autre, la même multiplicité sonore donnée dans la résonance et la prétendue diversité des parties de l'air. Bref, le phénomène de la résonance est détaché à la fois du comportement mécanique des corps sonores et de celui du médium de transmission.

– Contraire dans la visée. S'il doit répliquer à la mise en cause d'un fondement physique de la musique dans un cas, dans l'autre, c'est lui qui conteste un tel fondement. En effet: Bernoulli, on l'a vu, s'appuyait sur le lien causal mentionné pour nier à la résonance le statut de fondement possible d'une théorie musicale; alors que Rameau, à l'inverse, exploitant la théorie de Mairan, faisait de cette hypothèse acoustique le véritable fondement physique de son système⁴⁶. Dans les deux cas, D'Alembert cherche à "sauver" la résonance, mais en quelque sorte sur deux fronts opposés.

Au total, ce qui est en jeu pour D'Alembert dans cette longue parenthèse physicienne de la section SON FONDAMENTAL, ce serait la *définition d'un juste milieu dans la détermination d'un fondement naturel de la musique*. Il y aurait comme un équilibre à garder dans la recherche d'un *principe* physique de la théorie harmonique. En montrant les difficultés insurpassables des hypothèses explicatives des physiciens qui cherchent à remonter en deçà de la résonance, D'Alembert adopte un mouvement réflexif tout à fait comparable à celui de Rousseau dans CONSONNANCE: à pousser trop loin la recherche des causes, les physiciens en arriveraient soit à diluer un fait saillant dans un ensemble de phénomènes trop large et qui n'a plus de pertinence pour le corps de propositions théoriques à fonder, soit à prendre pour un fait premier ce qui n'est qu'une construction hypothétique; dans les deux cas, le fait origine perd son évidence et ne peut plus prétendre au statut épistémologique de principe fondateur. Rousseau opposait à ce risque l'assomption d'une métaphysique de la sensation. Comment définir la position défendue par D'Alembert dans FONDAMENTAL?

Il faut analyser le volet affirmatif de cette "partie" que D'Alembert joue contre Bernoulli pour obtenir une vue d'ensemble de son enjeu. La question décisive, on l'a dit, est de savoir pourquoi l'encyclopédiste attend les discussions de sa troisième section BASSE FONDAMENTALE, trois pages plus loin, pour revenir à l'attaque contre l'académicien de Berlin. Pour comprendre l'insertion de sa réponse dans un des

SON, en *Musique*, de Rousseau, qui contient cet examen critique. C'est un indice que la réflexion de D'Alembert, au volume VII, s'appuie sur la contribution musicale de Rousseau.

⁴⁶ Nous aurons encore l'occasion de le vérifier dans la 2^e série de nos analyses (v. chap. 16, p. 543, n. 6).

développement de cette dernière section de l'article, il est nécessaire de considérer l'architecture d'ensemble de FONDAMENTAL et de renouer, d'abord, avec son fil conducteur: l'analyse des différents emplois du terme. (Notre examen de la réplique à Bernoulli s'en trouvera assez longuement suspendu, mais il profitera du fait que le sens de l'article complet va s'éclaircir.)

3. «le vrai juge, ou plutôt le seul»

Rappelons que nous avons suivi l'analyse lexicale de D'Alembert jusqu'au point où le sens primitif, acoustique, de *fondamental* (un son comme source de ses harmoniques) se perd au profit d'un premier sens musical concernant la structuration des accords parfaits (le son le plus grave quand l'accord n'est pas renversé), sens qui entretient, cependant, un rapport analogique avec le sens primitif; arrivé là, l'encyclopédiste a interrompu cette analyse pour discuter des deux explications physiques de la résonance.

La section SON FONDAMENTAL s'achève ensuite sur un paragraphe d'articulation dans lequel, s'appliquant à un nouveau mot, l'adjectif prend un deuxième sens musical:

«Quoi qu'il en soit, outre l'accord de la douzième et de la 17^e majeure donné par la nature, on a formé d'autres accords principaux qui entrent aussi dans la Musique, et qui y produisent même beaucoup d'effet et de variété. On a donné en général à tous ces accords le nom de *fondamentaux*, parce que tous les autres accords en dérivent, et n'en sont que des renversements. Voyez ACCORD, BASSE CONTINUE, et RENVERSEMENT: et dans chacun de ces accords *fondamentaux*, on a appelé *son fondamental* le son le plus grave de l'accord.»

(§ 16; VII:57a)

C'est dans la mesure où la notion de son fondamental d'un accord permet de considérer certains accords comme les renversements d'autres que ceux-ci peuvent être nommés à leur tour accords fondamentaux. Alors, *fondamental* ne s'oppose plus à *harmoniques* (sens acoustique), mais à *renversé* (théorie des accords). Par ricochet, l'expression *son fondamental* ne s'applique plus seulement, dans ce nouveau cadre, aux deux accords parfaits mais peut se généraliser à tous les accords dits fondamentaux⁴⁷. On remarquera que D'Alembert ne précise pas ce qui limite en théorie le nombre de ces accords fondamentaux; l'énoncé vague «on a formé d'autres accords principaux...» laisse une indétermination qui, nous le verrons, est au principe d'une question qu'il formulera plus loin, dans la troisième section de l'article.

Ce paragraphe de transition sert d'introduction à la deuxième section, précisément consacrée aux ACCORDS FONDAMENTAUX. D'Alembert s'y réfère au tableau de Rousseau et propose, poussant plus loin la logique typologique, une réduction de ces accords à trois types de base⁴⁸. La question lexicale n'est pas abordée dans cette partie

⁴⁷ Nous avons vu, au début de ce chapitre, que Rousseau n'avait pas distingué ces étapes théoriques et que son tableau des accords fondamentaux appliquait d'emblée le système forme fondamentale / formes renversées aux accords de quatre sons, c'est-à-dire dissonants.

⁴⁸ Successivement: «*Accord parfait*», «*Accord de sixte*», «*Accords de septième*», sous-titres de cette deuxième section (VII:57a-58b). L'examen des accords fondamentaux est l'occasion pour D'Alembert d'envisager

centrale de l'article dans la mesure où l'encyclopédiste n'envisage plus les étapes successives de constitution de la théorie harmonique mais concentre sa réflexion sur une de ses branches. Il recourt néanmoins plusieurs fois à l'expression *basse fondamentale*⁴⁹, qui laisse entrevoir un dernier avatar dans la longue chaîne des emplois de *fondamental* en musique.

On s'attendrait à ce que la troisième section de l'article, précisément intitulée BASSE FONDAMENTALE (VII:58b-63b), en éclaire l'origine. Mais D'Alembert se contente, en guise d'introduction à cette dernière section, de renvoyer au mot BASSE pour la définition de l'expression; il ajoute simplement qu'«elle ne renferme que les accords fondamentaux dont [il vient] de parler» (§1; 58b). Ses préoccupations lexicales seraient-elles oubliées? Dans un sens – que nous allons préciser –, c'est bien le cas; mais nous verrons aussi qu'elles resurgiront plus loin, transposées cependant sur un plan de réflexion nouveau qui leur conférera toute leur portée théorique. La référence à l'article BASSE, de Rousseau, laisse donc au lecteur de FONDAMENTAL le soin de chercher lui-même ce que désigne exactement la locution *basse fondamentale* dans la théorie ramiste et comment cette dénomination peut se justifier.

De fait, Rousseau réserve une entrée particulière pour cette notion, à la suite de l'article BASSE proprement dit:

«BASSE FONDAMENTALE, est celle qui n'est formée que des sons fondamentaux de l'harmonie; de sorte qu'au-dessous de chaque accord, elle fait entendre le vrai son fondamental de cet accord; [...]

Pour bien entendre ceci, il faut savoir que tout accord, quoique composé de plusieurs sons; n'en a qu'un qui soit fondamental: savoir celui qui a produit cet accord, et qui lui sert de base. Or la *basse* qui règne au-dessous de toutes les autres parties [*sous-entendu*: dans une composition musicale], n'exprime pas toujours les sons fondamentaux des accords: car entre tous les sons d'un accord, on est maître de porter à la *basse* celui qu'on croit préférable, eu égard à la marche de cette *basse*, au beau chant, ou à l'expression. [...]» [*Passant de ce point de vue de la pratique compositionnelle à un point de vue plus théorique, Rousseau résume alors le principe ramiste du renversement des accords et comment il réduit le nombre des accords; puis il ajoute:*] «en portant au-dessous de [la *basse* d'une composition] une autre *basse*, qui sous toutes les combinaisons d'un même accord, présente toujours le son fondamental, il est évident qu'on réduit au tiers le nombre des accords consonants, et au quart le nombre des dissonants. [...]»

(§§ 1 et 2 extr.; II:119ab)

quelques questions théoriques particulières concernant l'origine de certains d'entre eux et de répondre, parfois implicitement, parfois explicitement, à des critiques avancées par Rameau dans ses textes polémiques contre les articles de Rousseau dans l'*Encyclopédie*. Ces débats ne sont pas étrangers à la problématique qui sous-tend tout l'article FONDAMENTAL puisque, liés à l'origine de ces accords (leur explication théorique), ils mettent en jeu l'articulation entre un donné de la pratique musicienne et un fondement naturel. Le nœud principal est celui de la question de l'origine des accords dissonants (§ 7; VII:58a), question que nous retrouverons au chap. 16.

⁴⁹ On relèvera en particulier cette remarque, ramassée, péremptoire et absconse, à propos d'un accord dont l'origine pose problème mais que Rousseau avait inclus dans son tableau des accords fondamentaux: «il est certain qu'on doit le regarder comme un accord fondamental, puisqu'il n'a point de *basse fondamentale*» (§ 5; VII:57b). Le sens de cette explication qui relie deux emplois différents de *fondamental* demande quelques éclaircissements, qui seront donnés plus bas (v. citation p. 329 et note 55).

Cette explication de Rousseau destinée à éclairer sa définition initiale met en évidence le fait que la basse fondamentale est une *construction théorique* qui permet de simplifier la compréhension de l'harmonie effective. La perspective selon laquelle il présente la basse fondamentale est ainsi à l'opposé de celle que D'Alembert a adoptée jusqu'ici dans FONDAMENTAL: alors que celui-ci a conduit son lecteur du principe physique de l'harmonie à des notions théoriques toujours plus dérivées, Rousseau part des données de la musique effective (diversité des accords réalisés dans l'addition des différentes parties d'une composition – diversité consécutive à la liberté de conduite de la basse) pour remonter au substrat théorique et montrer comment la logique sous-jacente qu'il révèle explique les enchaînements réels d'accords. La façon d'envisager les relations entre la théorie et la pratique est inverse. D'Alembert a retracé les étapes progressives de l'élaboration de la théorie harmonique tout en repérant des "sauts" qu'il interprète comme autant de références à l'*art*, irréductibles à une simple déduction à partir d'un fondement naturel; Rousseau, lui, pense ici la théorie à partir des données de la pratique⁵⁰. Tout se passe comme si, autour de la notion théorique de basse fondamentale, le référentiel initial basculait: l'article de Rousseau permet en effet d'apercevoir qu'avec cette notion on quitte le versant où la théorie harmonique peut clairement se présenter comme *déduite d'un principe physique*, pour passer sur le versant où, sa liaison avec la musique effective étant plus directe, elle apparaît de façon évidente comme *induite de la pratique*⁵¹; ce basculement correspond exactement au moment charnière (auquel nous avons déjà fait allusion) où l'harmonie passe du simultané (origine et construction des accords) au successif (enchaînement des accords)⁵².

C'est sans doute ce qui explique le fait que D'Alembert n'explicite pas ici, comme il l'avait fait jusque à présent, l'opération théorique que recouvre le passage à la notion de basse fondamentale ni la justification du nouvel usage du mot *fondamental* qu'elle implique. La théorie a changé de fonction, son articulation avec la pratique est d'un ordre nouveau par rapport à celles qu'il a envisagées dans les étapes précédentes: par conséquent, elle n'est plus susceptible du même type d'examen critique. D'ailleurs, dans la logique lexicaliste qui a été la sienne jusqu'ici, du moment que la basse

⁵⁰ Voir en outre nos premières remarques de ce chapitre sur la façon dont il aborde la question des accords, confirmées ici par le début du § 2 de BASSE FONDAMENTALE cité (où «*tout accord*» est dit «*produit*» d'un fondamental – alors que D'Alembert montre précisément que cette loi n'a pas le même sens selon le type d'accord auquel elle s'applique). Rousseau, par référence à la pratique musicale, accepte dans ces articles-là la notion d'accord comme une donnée homogène.

⁵¹ V. d'ailleurs cette incise significative de Rousseau, à la fin du même article – nous soulignons: «*La basse fondamentale, qui n'est faite que pour servir de preuve à l'harmonie, se retranche dans l'exécution et souvent elle y ferait un fort mauvais effet*» (§ 18, début; 120a).

⁵² Autrement dit, lorsqu'ils ont cherché à mesurer la validité de la construction théorique ramiste, D'Alembert et Rousseau ont adopté un angle d'attaque différent. Nous verrons en effet, au chapitre 16, que Rousseau a en fait concentré toute son attention critique sur ce passage clé du simultané au successif; on a vu en revanche qu'il ne s'intéresse guère aux médiations successives que D'Alembert, lui, s'est appliqué à distinguer dans l'usage de la notion de son fondamental et dans la formation des accords.

fondamentale «ne renferme que les accords fondamentaux»⁵³, il est simplement logique que la dénomination des constituants puisse désigner aussi l'ensemble qui les englobe: le passage de l'élémentaire au successif, de ce point de vue, ne pose aucun problème!

On peut se demander alors de quoi la section BASSE FONDAMENTALE va être composée. En fait, il se révèle bientôt que c'est la partie la plus novatrice, et même, pourrions-nous dire, la plus aventureuse du texte de D'Alembert, — que les deux sections précédentes ont préparée. C'en est aussi, d'ailleurs, la plus développée. L'encyclopédiste formule, notamment à destination des «Musiciens», un certain nombre de questions particulières qui problématisent précisément le rapport entre théorie et pratique. Autour de l'occultation momentanée du point de vue méta-théorique que nous venons de noter au début de la section BASSE FONDAMENTALE se serait donc joué le passage d'une stratégie réflexive à une autre: de fait, dans la dernière section de son article D'Alembert ne porte plus son attention critique sur les modalités selon lesquelles la théorie harmonique s'élabore à partir d'un principe physique de base (niveau d'une épistémologie des sciences et de leurs fondements), mais il la porte sur la place et sur le rôle que cette théorie peut prétendre tenir par rapport à l'«art» dont elle doit rendre compte (niveau d'une théorisation des arts — dont on peut prévoir, selon ce que l'éditeur avait esquissé dans son «Discours préliminaire» [v. chap. 2], qu'il devrait tendre à s'articuler à un point de vue «philosophique» intervenant)⁵⁴. Ainsi note-t-il:

«Je crains que la plupart des Musiciens, les uns aveuglés par la routine, les autres prévenus par des systèmes, n'aient pas tiré de l'harmonie tout le parti qu'ils auraient pu, et qu'ils n'aient exclu une infinité d'accords qui pourraient en bien des occasions produire de bons effets.»

(§ 2, extr.; VII:58b)

Cette remarque concerne la première question qu'il envisage (§§ 2-4; VII:58b-59a), par laquelle il met le doigt sur la limitation du nombre des accords fondamentaux; il suggère l'existence d'autres accords fondamentaux possibles, qu'il s'agirait de tester dans la pratique. C'est à ce propos qu'il énonce cette règle importante, *révélatrice de la position épistémologique d'où découle la conception qu'il se fait d'une théorie de la musique et de sa fonction*:

⁵³ Cette définition ne cadre pas tout à fait avec celle de Rousseau, bien que l'une et l'autre ne se contredisent pas. La différence trahit deux perspectives sur la théorie ramiste. Rousseau donne au mot *basse* un sens assez proche de son sens pratique en faisant de la basse fondamentale une «partie», l'équivalent d'une «voix»: elle ne contient qu'un son à la fois. D'Alembert, en affirmant que la basse fondamentale renferme les accords fondamentaux, est plus proche d'une lecture théorique, en ce sens qu'une basse fondamentale doit en effet aussi contenir une information sur le type d'accord supporté par le son fondamental (un même son peut être le fondamental d'un accord parfait, d'un accord de septième, etc...). information qui s'indique dans le système de Rameau par un chiffre approprié de la note fondamentale.

⁵⁴ Nous aurons à revenir sur ce que marque cette césure du point de vue des conditions de possibilité d'un savoir musical.

«L'oreille est ici le vrai juge, ou plutôt le seul; tout ce qu'elle nous présentera comme bon, devra sans doute ou pourra du moins être employé quelquefois avec succès: ce sera ensuite à la théorie à chercher l'origine des nouveaux accords, ou si elle n'y réussit pas, à ne point lui en donner d'autres qu'eux-mêmes [⁵⁵].»

(§ 2, extr.; VII:58b).

La théorie propose, l'oreille dispose! Puis, par un mouvement en retour, la théorie a la charge d'expliquer les choix de l'organe, qui est l'instance décisive en musique. Ce va-et-vient que D'Alembert imagine entre le théorique et des essais pratiques procède de façon caractéristique d'une *attitude expérimentale*. L'hypothèse que doit contrôler l'épreuve de nouveaux accords soumis aux musiciens relève certes d'une théorisation des accords de type combinatoire plutôt que génétique⁵⁶ et s'inscrit ainsi clairement dans cette position critique extrême que nous avons repérée plus haut, qui fait que dans FONDAMENTAL D'Alembert admet un saut entre ce qui est «*ouvrage de la nature*» et «*ouvrage de l'art*» en musique. Il n'empêche que l'attitude expérimentale que trahissent ces propositions de l'encyclopédiste jette une lumière précise sur la façon dont il conçoit en général la théorie d'un art: la théorie musicale rend compte après coup des faits d'écoute que la musique pratique manifeste. Ce qui suppose, d'ailleurs, une certaine modestie de la part du théoricien; D'Alembert précise bien, au cours de ce premier développement: «*Je sens toute mon insuffisance pour décider de pareilles questions: mais je desirerais que quelque musicien consommé (et surtout, je le répète, non prévenu d'aucun système) voulût bien s'appliquer à l'examen que je propose*» (§ 4, début; VII:59a). Bref, l'autorité en musique n'est pas théorique; et il ne faut jamais exclure *a priori* la possibilité de certains faits, ici de combinaisons sonores acceptables par l'oreille, même s'ils paraissent inexplicables. Cette position épistémologique est l'équivalent, en matière de théorie des arts, de celle exprimée par l'encyclopédiste, notamment dans ANTIPATHIE, à propos de «*l'histoire de la nature*» et de sa théorisation en cours. On trouve même, comme conclusion aux réflexions déployées à partir de cette première question des accords nouveaux, un écho très direct à la formule finale de l'article mentionné («*il ne s'agissait que d'avouer son ignorance un peu plus tôt*»)⁵⁷:

«[...] il se présente ici une question bien digne d'être proposée à ceux qui prétendent expliquer la raison physique du sentiment de l'harmonie: pourquoi l'accord *ut mi sol# ut*, quoiqu'il soit proprement sans dissonances, est-il dur à l'oreille, comme il est aisé de s'en assurer? Par quelle fatalité arrive-t-il que des accords, qui nous flatteraient étant séparés,

⁵⁵ Cette dernière remarque explique la règle apparue dans la section ACCORDS FONDAMENTAUX (v. note 49): un accord qui «*n'a point de basse fondamentale*» est un accord qu'on ne peut considérer comme dérivé d'un fondamental et que la théorie est alors contrainte d'enregistrer comme étant lui-même fondamental.

⁵⁶ Les accords comme addition de tierces (cette conception remonte au *Traité de l'harmonie* de Rameau, qui en perpétue cependant la logique dans la version physicaliste de sa théorie). Les arguments de D'Alembert sont en effet du type: «*par quelle raison n'emploie-t-on jamais dans l'harmonie les accords ut mi sol# ut, ut mi sol# si, dont le premier n'a proprement aucune dissonance, le second n'en contient qu'une, comme l'accord usité ut mi sol si?*» (§ 2, extr.; VII:58b). Tout lien avec un accord parfait naturel de base est rompu.

⁵⁷ V. citation chap. 4, p. 179.

nous paraissent peu agréables étant réunis? Je l'ignore, et je crois que c'est la meilleure réponse.»

(§ 4, extr.; VII:59a)

L'article FONDAMENTAL est décidément placé sous le signe de la problématisation! Ces questions sans réponses mettent en valeur des faits d'écoute que la théorie telle qu'elle est conçue à partir de la résonance échoue à expliquer. La perspective critique, ici, ne porte plus sur la constitution même du théorique mais sur le rapport entre la théorie et ce dont elle doit rendre raison. En face du principe physique de la résonance, dont on a vu D'Alembert défendre la pertinence théorique, l'encyclopédiste souligne maintenant que, dans le champ empirique des données musicales, l'expérience principielle est dans la perception même, où se loge ce qu'il nomme «*le sentiment de l'harmonie*».

Cette position a pour conséquence que la théorie, toute fondée qu'elle soit sur un phénomène naturel, apparaît comme une élaboration provisoire, une première tentative d'explication d'un ensemble de données dont la complexité est telle qu'elles excèdent de loin ce que la théorie laisse prévoir⁵⁸. Cela signifierait-il que cette théorie aurait, aux yeux de D'Alembert, un statut hypothétique? Non, si l'on se réfère à la distinction proposée par Condillac entre système hypothétique construit à partir d'une supposition⁵⁹ et système fondé sur un fait, puisque la théorie ramiste appartient clairement à cette dernière espèce; de ce point de vue, l'existence de faits inexplicables ne la remet pas en cause dans son fondement⁶⁰. Le caractère provisoire, inachevé, de la théorie musicale témoignerait simplement, dans l'épistémologie de nos philosophes, soit que les processus de déduction à partir du principe naturel n'ont pas été bien menés, soit que certaines relations génératives n'ont pas encore été mises à jour, soit encore, plus fondamentalement, qu'il reste à découvrir d'autres faits principes à côté de celui de la résonance. (La suite de l'article, puis certaines déclarations liminaires de D'Alembert à la tête de sa réédition des *Elémens de musique*, nous permettront de préciser encore ce point; v. p. 353, n. 113).

⁵⁸ On peut rapprocher cette analyse d'un développement général de l'article EXPÉRIMENTAL de D'Alembert où s'exprime précisément ce rapport à la fois interactif et évolutif de la théorie et de l'expérience: «*La seule utilité véritable que puissent procurer au physicien les recherches expérimentales sur les lois de l'équilibre, du mouvement, et en général sur les affections primitives des corps, c'est d'examiner attentivement la différence entre le résultat que donne la théorie et celui que fournit l'expérience, et d'employer cette différence avec adresse pour déterminer, par exemple, dans les effets de l'impulsion, l'altération causée par la résistance de l'air; [...]. Telle est la méthode que les plus grands physiciens ont suivie, et qui est la plus propre à faire faire à la Science de grands progrès: car alors l'expérience ne servira plus simplement à confirmer la théorie; mais différant de la théorie sans l'ébranler, elle conduira à des vérités nouvelles auxquelles la théorie seule n'aurait pu atteindre*» (VI:300b).

⁵⁹ Le système de Mairan relève de ce premier type.

⁶⁰ Condillac indique en effet dans son *Traité des systèmes*: «*Il y a cette différence entre les hypothèses et les faits qui servent de principes, qu'une hypothèse devient plus incertaine à mesure qu'on découvre un plus grand nombre d'effets dont elle ne rend pas raison, au lieu qu'un fait est toujours également certain, et il ne peut cesser d'être le principe des phénomènes dont il a une fois rendu raison. S'il y a des effets qu'il n'explique pas, on ne le doit pas rejeter; on doit travailler à découvrir les phénomènes qui le lient avec eux, et qui forment tous un seul système*» (TSy., chap. XVI, pp. 211b-212a).

Autre conséquence, la théorie ainsi pensée n'a rien de prescriptif, ce qui n'est pas le cas chez Rameau. C'est que le processus de génération qui la structure n'a pas le même sens pour l'un et pour l'autre. D'Alembert considère que la génération théorique doit rendre compte du «*sentiment de l'harmonie*» (dont seule une expérimentation permet de repérer les décisions): elle a donc pour fin de reconstituer l'origine de nos "idées-perceptions" en musique; elle est réflexion sur une psychologie de l'audition. Pour Rameau, cette psychologie n'est pas un donné qui peut excéder ce que la génération harmonique découvre à partir de la résonance, elle est un effet qui s'y réduit nécessairement (en vertu de son syncrétisme théorique que nous avons déjà évoqué, chap. 7, pp. 270-271); le système génératif n'apparaît dès lors pas comme une reconstruction après-coup et une approximation perfectible de processus psychologiques, mais il retrace les opérations mêmes de la nature harmonieuse (à laquelle l'oreille participe par définition), il donne un accès non médiatisé au champ naturel de la résonance – lieu de toute musique. C'est pourquoi il peut imposer des règles et des limites à la pratique. La valeur représentative de la théorie s'en trouve très différente dans un cas ou dans l'autre. C'est cette divergence que nous allons pouvoir mesurer sur la suite de l'article.

Mais la deuxième question que D'Alembert formule dans la section BASSE FONDAMENTALE (§ 5; VII:59a-b), – qui ne s'adresse plus, d'ailleurs, aux «*Musiciens*» –, nous intéresse encore à un second titre, puisque c'est dans le développement des réflexions qu'elle suscite que s'insère la seconde partie de la riposte de l'encyclopédiste contre Bernoulli. Toutefois, comprendre le sens de cette question nécessitera un nouveau détour...

4. «représenter le corps sonore»

Voici l'attaque du paragraphe en question:

«La basse continue, qui forme ce qu'on appelle *accompagnement*, n'est proprement que le renversement de la *basse fondamentale*, et contient beaucoup d'autres accords, tous dérivés des fondamentaux: ainsi l'*accompagnement* représente vraiment la *basse fondamentale*, puisqu'il n'en est qu'un renversement et pour ainsi dire une espèce de modification. Mais est-il vrai, comme le prétendent quelques musiciens, que l'*accompagnement* représente le corps sonore? [...]»

(§ 5, début; VII:59ab)

L'intervention de la notion de *représentation* marque un point crucial dans la problématique que nous reconstituons. Elle va nous engager dans plusieurs boucles de commentaire.

Elle est due, en fait, à Rameau. L'affirmation selon quoi «*l'accompagnement représente le corps sonore*» figure en effet en tête des *Erreurs sur la musique dans*

l'Encyclopédie de 1755, premier des textes polémiques du musicien contre les articles de Rousseau⁶¹.

Rameau, Rousseau et la «pureté de l'harmonie». — Rameau réagit d'abord à ACCOMPAGNEMENT⁶², ce qui situe clairement le lieu du différend dans le domaine de la pratique musicale dont la technique de l'accompagnement constituait l'un des secteurs principaux. Le point qui nous concerne ici plus particulièrement est celui du «remplissage». Après avoir présenté en général les difficultés de l'accompagnement au clavecin puis exposé, avec éloge, la méthode mise au point par Rameau pour en simplifier l'apprentissage, Rousseau ajoutait quelques «observations»; la première d'entre elles suscitera l'une des critiques de son contradicteur:

«1° Quoi que suivant les principes de M. Rameau il faille toucher tous les sons de chaque accord, il ne faut pas toujours prendre cette règle à la lettre. Il y a des accords qui seraient insupportables avec tout ce remplissage. Dans la plupart des accords dissonants, surtout dans les accords par supposition, il y a quelque son à retrancher pour en diminuer la dureté [...]»

(art. ACCOMPAGNEMENT, § 29, début; I:76b)

Il est vrai que Rousseau terminait ce paragraphe par une insinuation propre à provoquer le musicien théoricien:

«[...] En général on doit penser en accompagnant, que quand M. Rameau veut qu'on remplisse tous les accords, il a bien plus d'égard à la facilité du doigter et à son système particulier d'accompagnement, qu'à la pureté de l'harmonie.»

(§ 29, fin; I:76b)

Rameau opposera à Rousseau la définition même par laquelle débutait l'article⁶³. D'ailleurs, il chapeaute l'ensemble de ses remarques critiques par le rappel de cette définition (ses italiques), en la complétant cependant par la fameuse affirmation que D'Alembert questionne dans FONDAMENTAL:

«C'est l'exécution d'une harmonie complète et régulière (a) [64] etc. à quoi j'ajouterai, représentant le corps sonore, pour éviter dans la suite toute équivoque, toute discussion.

Il semble, en effet, que le Musicien ait imaginé l'Accompagnement de l'Orgue ou du Clavecin, pour présenter continuellement à l'oreille cette harmonie fondamentale, complète et régulière, que nous offre la Nature dans tous les Corps sonores.»

(EME, pp. 3-4)

⁶¹ L'ouvrage paraît anonymement (Rameau s'y désigne à la troisième personne) [dorénavant: EME].

⁶² EME, pp. 3-72. Rameau réplique encore à certains passages de la *Lettre sur la musique française* qu'il rapproche de l'article incriminé, ce qui inscrit aussi ce texte polémique dans le cadre de la Querelle des Bouffons. De fait, Rousseau opposait déjà, dans ACCOMPAGNEMENT, musiques française et italienne.

⁶³ C'est que, nous l'avons déjà signalé, Rousseau commence souvent ses articles par une définition générale que la suite de son texte retravaille, voire déconstruit. Par ailleurs, nous verrons que Rameau, «prévenu par [son] système» (pour reprendre une expression de D'Alembert), prête à cette définition un sens qui ne correspond pas à celui que lui donnait l'encyclopédiste.

⁶⁴ Une note de Rameau précise: «(a) Définition dont il faut bien se souvenir dans toute la suite».

La riposte à la pointe de Rousseau que nous avons citée exploite ces considérations initiales:

«En quoi consiste la pureté de l'harmonie, si ce n'est dans son complément [sic] et dans sa régularité ? Telle est la définition donnée à la tête de cet Article. Or si le système de M. Rameau et son doigter répondent à l'un et à l'autre, comme on en convient dans toute la page 76. [de l'article ACCOMPAGNEMENT] et au mot *chiffrer* [65], c'est donc à cette seule pureté de l'harmonie qu'il a principalement égard: toute harmonie tronquée n'est pure, ni en elle-même, ni dans sa succession.»

(EME, p. 65)

La pureté dont parlait Rousseau n'avait bien sûr rien à voir avec le sens que Rameau lui prête ici. L'encyclopédiste faisait référence à une certaine économie dans la réalisation de l'accompagnement, qui renvoie en fait à une psychologie de la perception auditive (v. ce qu'il disait plus bas, à propos de l'accompagnement de la musique italienne dans lequel on peut «retrancher des sons sans scrupules»: «[les Italiens] ne veulent pas qu'on entende rien dans l'accompagnement, ni dans la basse, qui puisse distraire l'oreille du sujet principal, et ils sont dans l'opinion que l'attention s'évanouit en se partageant», § 33, fin; I:77a). À cette attitude qui privilégie le lien avec l'expérience même d'un auditeur – pour qui l'accompagnement, comme son nom l'indique, n'est que l'accessoire d'un «sujet principal», c'est-à-dire d'une ligne chantée⁶⁶ –, Rameau oppose une perspective théorique sur l'accompagnement, pensé par référence à l'harmonie du corps sonore – qui, elle, est bien sûr «toujours complète»⁶⁷.

C'est précisément la notion de représentation qui motive cette vision du théoricien. Comme il le précise dès le début de son texte, l'accompagnement, pour lui, doit rendre présent continuellement à l'oreille l'harmonie fondamentale, c'est-à-dire la référence à ce que «nous offre la Nature dans tous les Corps sonores». Une «harmonie complète et régulière» ne peut être, à son sens, que cette harmonie «fondamentale» – parce que les réalisations musicales effectives, si elles suivent les règles fondées en nature, renvoient nécessairement à l'origine naturelle de la musique. Rousseau, lui, est loin d'articuler aussi étroitement pratique et théorie: il est évident que lorsqu'il parle de l'exécution d'une «harmonie complète et régulière», il ne se réfère pas à un fondement naturel mais aux règles de la pratique compositionnelle⁶⁸. Dans la perspective

⁶⁵ Un autre article de Rousseau.

⁶⁶ Rameau ne se fera pas faute de relever cette «posture» qui détermine les jugements de Rousseau. Il en rend compte cependant, pour mieux la stigmatiser, en la situant dans une sorte de genèse de l'écoute raisonnée (cf. avec le Diderot des PGA !): «Si la Mesure est naturelle à tous les Animaux, c'est aussi le premier effet qui nous frappe en Musique: nous ne devenons sensibles aux rapports des sons qu'après l'avoir écoutée, cette Musique, pendant quelque tems: notre sensibilité sur ce point n'a d'abord que la Mélodie pour objet, et ce n'est qu'oprs un certain nombre d'années, selon qu'on est plus ou moins bien organisé, qu'on entend plus ou moins souvent de la Musique, et qu'on y donne plus ou moins d'attention, qu'enfin l'harmonie commence à prendre le dessus. Or, l'on s'aperçoit assez par tous les raisonnements de l'Auteur [Rousseau], qu'il n'est encore sensible qu'à la seule Mesure, puisqu'il a pu souscrire à un retranchement de parties dans les Accords, qui interrompt la succession de ces parties» etc. Plus bas: «Un Particulier qui a besoin d'être excité, d'être animé par le mouvement, parce qu'il n'est encore sensible qu'à la différence du haut et du bas, du doux et du fort, est pardonnable; mais un Musicien, du moins se donnant peur tel, qui veut dogmatiser...» (EME, pp. 24-25, puis 27).

⁶⁷ V. «[l'] Accompagnement représent[e] partout le corps sonore, dont l'harmonie est toujours complète, je le répète encore» (EME, p. 30).

⁶⁸ «HARMONIE [...] ce mot s'entend plus communément d'une succession régulière d'accords» (§ 4 extr.;

théoricienne de Rameau, loin d'introduire de possibles distractions l'accompagnement reconduit l'oreille aux références harmoniques naturelles qui donnent sens – parce qu'elles en sont l'origine – aux successions mélodiques accompagnées. C'est en ce sens qu'il y a re-présentation: dans la mesure où deviennent lisibles (ou plutôt audibles), au niveau de la musique réalisée, des relations profondes qui relèvent de l'harmonie naturelle que seule la théorie a su reconnaître. La notion de représentation chez Rameau articule donc les deux plans de la *musique théorique* et de la *musique pratique*, en faisant du second une scène où se "jouent" les données du premier. Il est d'ailleurs très significatif que, dans un des développements de sa réplique à l'article ACCOMPAGNEMENT, il ait fait intervenir la notion d'*imitation* pour désigner précisément ce rapport de représentation⁶⁹: de ce point de vue, la musique effective n'imité pas autre chose que ce qui est donné par l'harmonie naturelle. *En un sens, pour Rameau, la musique se représente elle-même*⁷⁰. La théorie musicale est donc investie de la fonction d'exhiber le modèle naturel qui informerait toute musique effective; la tâche du théoricien telle que la revendique Rameau est celle d'un «interprète de la nature»⁷¹.

On comprend, après ce que nous avons dit de la position expérimentale de D'Alembert et de la façon dont elle définit pour lui les relations entre théorisation et art, que le concept ramiste de *représentation* ait provoqué une réaction critique de sa part. Mais la question est plus délicate qu'il n'y pourrait paraître au premier abord! C'est qu'en effet, si la conception très affirmative des rapports entre musiques pratique et théorique autour de la notion de représentation s'exprime chez Rameau dans ses textes tardifs – qui relèvent, rappelons-le, d'une période de son activité de théoricien où, revenant sans cesse sur son système, il tend à le radicaliser (ce contre quoi, *et ce contre quoi seulement*, D'Alembert s'insurge) – il faut bien voir aussi que le concept de représentation a fait corps dès le départ avec son système, qu'il en définit l'opérativité même (une rapide enquête sur la notion de *représentation* dans l'ensemble de ses textes théoriques devrait permettre de l'établir; v. ci-après). Or, cette opérativité,

VIII:50b). Nous verrons dans le chapitre 16 que, pour Rousseau, cette succession n'a pas de fondement physique.

⁶⁹ «Il s'en faut bien que l'harmonie soit au comble de sa perfection, je n'en ai cité que de faibles esquisses, en comparaison de ce qu'elle pourra produire lorsque la Nature y sera imitée dans tous ses points» (EME, p. 46).

⁷⁰ La représentation est donc au cœur de la musique telle que la pense Rameau: «nervure interne» qui replie toute réalisation musicale sur une harmonie naturelle qu'elle ne fait que répéter en la déployant. En cela, sa théorie participe pleinement de l'*épistémè classique*: la musique entretient avec la représentation le même lien que Michel Foucault a analysé pour le langage à l'âge classique (*Les Mots et les choses*, 1966, p. 92). On peut penser qu'une étude de tout le corpus des théories musicales de l'âge classique révélerait à la fois la permanence de cette inscription mais aussi la variation du sens qu'elle peut y prendre. Un indice en amont: dans l'*Harmonie universelle* (1636), Marin MERSENNE énonce comme Proposition XI du Livre I «de la Nature des Sons»: «Le son représente la grandeur, et les autres qualités des corps par lesquels il est produit» (op. cit., Table des propositions, partie non paginée qui ouvre l'œuvre). Il faudrait aussi montrer, indice en aval, qu'un texte comme *De la Musique* (1785) de Michel CHABANON – souvent présenté par les commentateurs modernes comme un texte novateur où son auteur, refusant le cadre restreint de l'imitation, parviendrait ("enfin") à considérer la musique en elle-même – s'appuie de part en part sur les présupposés de l'*épistémè classique* en ce qu'il suppose l'existence d'une représentation générale, universelle.

⁷¹ Selon la belle formule des EME, p. [128].

loin de la rejeter, D'Alembert y a pleinement souscrit, reconnaissant d'emblée en elle la trace d'une élaboration théorique bien menée, celle d'un «*artiste philosophe*»⁷². Il s'agira de tenir compte de ce double aspect au moment d'analyser sa discussion de l'assertion initiale des *Erreurs sur la musique*.

Du «cahos de sons» au «trait de lumière» : la théorie ramiste et le concept de représentation. — Il est tout à fait significatif que la notion de représentation apparaisse dès le *Traité de l'harmonie*, premier ouvrage théorique de Rameau qui, rappelons-le, ne fait encore aucune référence à des fondements physiques. Elle intervient d'une part à propos du principe-clé de l'identité des octaves, qui fonde la possibilité du renversement des accords⁷³; d'autre part à propos de la formation d'une progression harmonique, qui est la source de la notion de *basse fondamentale*⁷⁴; autrement dit, elle est inséparable des deux découvertes majeures qui font l'importance historique de la théorie ramiste.

Cette notion, Rameau n'a pas de peine à la réutiliser dans la version physicaliste de sa théorie, où elle reste cependant aussi discrète que centrale; son apparition dans la *Génération harmonique* est limitée au second emploi repéré dans le *Traité de l'Harmonie*⁷⁵, ce qui résulte précisément

⁷² Ainsi qu'il le nomme élogieusement dans le «Discours préliminaire» de l'*Encyclopédie* (I:xxxij; DP 116).

⁷³ Dans le Livre premier, chapitre III («De l'origine des Consonances et de leur rapport»), Article troisième («De l'Octave»), la première occurrence (double) du mot montre bien la source mathématique de cette conception: «il faut distinguer cette transposition [d'un son grave à l'aigu] par le nombre qui en représente l'Octave, en mettant 3. 4. au lieu de 3. 2.: ce qui doit nous faire apercevoir que tout nombre multiplié Géométriquement représente toujours, pour ainsi dire, le même Son, ou bien qu'il donne la réplique de celui qui en est la racine» (TH, p. 7) [3. 2. désignera par exemple sol₁ ut₁, alors que 3. 4. désignera sol₂ ut₂; 2 et 4, multiples, désignent deux sons à l'octave, répliques l'un de l'autre]. La conclusion de ce même Article troisième met en jeu clairement le concept de représentation tel qu'il fonctionnera, généralisé, dans le texte de 1755 auquel D'Alembert réagit: «le Son aigu de l'Octave ne doit point être regardé comme un principe différent de celui dont il est engendré immédiatement, mais comme le représentant et comme faisant un tout avec lui où tous les Sons, tous les intervalles, et tous les accords doivent commencer et finir, sans oublier cependant que toutes les propriétés de cette Octave, des Sons en général, des intervalles et des accords dépendent absolument de ce principe unique et fondamental, qui nous est représenté par la corde entière ou par l'unité.» (TH, p. 9) (Insistons sur le fait qu'ici, en 1722, le «principe unique et fondamental» n'a rien de physique, ne renvoie pas à la résonance, mais se réfère à l'expérience du monocorde qui montre que la «corde entière» contient, dans ses divisions, toutes les consonances.) De l'une à l'autre de ces deux citations, le concept de représentation passe d'une fonction méta-théorique (ajustement du langage numérique à ce qu'il désigne) à une fonction opératoire dans le théorique même, tout à fait centrale dans le mode d'intelligibilité que Rameau met en place: il traduit la notion d'engendrement (qui renvoie au processus théorique de génération progressive des constituants musicaux) sur le plan des produits de cet engendrement: c'est en tant qu'elle issue d'un son fondamental (par division simple de la corde) que l'octave le représente. Ce n'est qu'ainsi qu'un accord tel que *mi*, *sol*, *do* peut être lu comme le renversement de *do*, *mi*, *sol*: le *do* supérieur représente le *do* fondamental.

⁷⁴ Livre second, chapitre 1 («Du Son fondamental de l'Harmonie, et de sa progression»): «si nous pouvons donner une progression à la partie que nous représente cette corde entière, ce ne peut être qu'en la faisant procéder par ces intervalles consonants que nous rendent les premières divisions de cette corde, ainsi chaque Son s'accordera toujours avec celui qui l'aura précédé, et chacun pouvant porter à son tour un accord pareil à celui que nous avons reçu de ces premières divisions, nous représentera sans difficulté la corde entière qui est le principe et le fondement de cet accord» (TH, p. 50).

⁷⁵ C'est-à-dire au moment du passage de l'harmonie simultanée à l'harmonie successive (Gén. 40-41); cette occurrence sera citée chap. 16, p. 543, lorsque nous serons amenés à voir comment, dans l'ouvrage théorique

de l'adaptation de la théorie à la nouvelle référence qu'offre en particulier la résonance: le principe de l'identité des octaves n'y trouve plus sa source!⁷⁶ Cette limitation indique le sens nouveau que prend la notion dans le contexte physique: il n'y a représentation que pour autant que le représentant puisse être rattaché, comme *produit*, au son fondamental qu'il représente, c'est-à-dire apparaître comme *généralisé* dans un processus qui se réfère aux expériences physiques fondatrices. Dans la *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), où Rameau retrace de façon condensée et délibérément théorique tout le processus de génération de la musique, la notion de *représentation* n'apparaît pas explicitement, bien que le type de fonctionnement qu'elle condense se reconnaisse dans de nombreux endroits⁷⁷. Dans la "Préface" de l'ouvrage, cependant, où Rameau résume son propos, il recourt une fois au terme, précisément à propos de la basse fondamentale: «Chacun des sons de cette basse représentant un générateur, se fait reconnaître en même temps pour la cause immédiate de tous les effets musicaux [...]» (pp. xv-xvj). Cet emploi marque une dérive dans l'emploi du concept, qui tend à se généraliser aux rapports entre tous les constituants théoriques successivement déduits⁷⁸, partant, à perdre sa référence étroite à une physique de la génération sonore.

C'est ce que confirme l'usage de la notion dans les *Nouvelles Réflexions* de 1752, reprise concentrée du "récit" de la génération musicale, ainsi que dans l'*Extrait d'une réponse... sur l'identité des octaves* (1753), textes dans lesquels Rameau recommence à l'utiliser au sujet de la ressemblance des sons à intervalle d'octave⁷⁹. Dans le second, il fait même de l'identité des

qui sort de référence à Rousseau, Rameau négocie ce passage).

⁷⁶ Ce n'est pas que le mot n'apparaisse pas dans le passage consacré à l'identité des octaves, mais il n'est pas le support du fonctionnement conceptuel dont nous suivons ici la trace: «L'Octave sert de bornes à l'Harmonie et à sa succession; la presque-égalité de ses deux termes les représente à l'Oreille comme ceux d'un Cercle, qui se réunissent tellement qu'ils n'en font plus qu'un» (Gén., chap. III, p. 33). Le terme pointe ici sur un effet perceptif que Rameau, d'ailleurs, se contente de décrire analogiquement.

⁷⁷ Voir p. ex. ce passage, assez caractéristique du style théorique de Rameau, où il tire la leçon d'un développement: «Voici le premier cas où la grande puissance de la basse fondamentale commence à se découvrir, à l'occasion des effets dont elle est l'unique cause, et où son produit, auquel elle communique cette puissance, n'a de force qu'autant qu'elle peut y être sous-entendue» (Dém., § 45; p. 40).

⁷⁸ Ici entre les sons formant une basse fondamentale (étape de l'harmonie successive) et le son fondamental dans la résonance (harmonie naturelle). Certes, nous le verrons, les sons de la basse fondamentale primitive sont ceux que donne un fondamental; mais faire de ces sons de nouveaux «générateurs» procède d'une opération théorique qui n'est pas "dictée" par la résonance.

⁷⁹ NRD: «Pourquoi, dans la pratique, tous les intervalles qui ne diffèrent que par des Octaves, se représentent-ils les uns les autres? Pourquoi l'oreille en décide-t-elle toujours de la sorte? C'est que cette différence des Octaves ne change jamais rien au fonds, elle en varie seulement les modifications: de là naît le renversement des intervalles et des accords dans la pratique [...]» (pp. 6-7). On notera que le rapport entre la pratique et le «fonds» est pensé autour de la notion de modification. Si le concept de *représentation*, ici, joue seulement entre les diverses modifications («dans la pratique»), il ne fonctionne cependant que sur un «fonds» naturel invariable.

Dans l'*Extrait* de 1753 [ici-après abrégé: IO], Rameau va plus loin et fait un effort pour articuler l'identité des octaves à la résonance. Il constate que, parmi les harmoniques d'un son, ses octaves résonnent mais restent très difficiles à distinguer: «il n'y a pas à douter que si on ne les distingue pas, c'est qu'elles se confondent entre elles, aussi bien qu'avec leur son fondamental, qui est celui du corps total [...]: de sorte qu'on en doit être nécessairement affecté [...]; mais par un sentiment occulte, qui n'a pas encore permis d'en développer la cause. De ce sentiment occulte nous est venu naturellement celui de la représentation d'un son dans ses Octaves, en un mot, celui de leur Identité» (IO, pp. 3-4). Le concept trouve sa source dans la résonance: Rameau le pense alors comme un «sentiment», une donnée de la perception.

octaves la source, naturelle, du jeu de la représentation, qui devient alors explicitement le concept nodal de l'intelligibilité même de la musique:

«Si les *Octaves* n'étaient pas *Identiques* pour l'oreille, concevrait-on [...] comment la Musique, qui nous a tant charmé jusqu'à présent, aurait pu seulement être supportable? Ne serait-on pas bien plutôt porté à croire que ce n'aurait été pour nous qu'un cahos [sic] de sons? Qu'on donne à ces *Octaves* telle qualité qu'on voudra, si elles ne rappelaient pas à l'oreille les premiers et seuls intervalles que nous offre la nature dans la résonnance du Corps sonore, il n'en pourrait résulter que de la confusion: quel agrément pourrait-on tirer des *Tierces* et des *Quintes* que ce Corps sonore nous refuse, si elles ne représentaient pas les mêmes consonnances dont il nous favorise ^[80]? Ce n'est point ici un coup du hasard, c'est un fait d'expérience qu'on ne peut contester: d'ailleurs ce son fondamental qui ne peut changer d'ordre avec un autre son qu'en y empruntant le secours de ses *Octaves* ^[81], n'y paraît-il pas représenté comme s'il était toujours le même? Qu'on ne s'y trompe pas, la différence consiste dans le changement d'ordre, et nullement dans l'*Octave*, qui tient ici lieu de son Générateur [...]

(IO, §49; pp. 34-36).

Par ce mouvement de généralisation, la musique dans son ensemble n'est plus pensable pour Rameau hors de la référence aux intervalles donnés par la nature: la complexité sonore des réalisations musicales ne prend sens qu'autant qu'on puisse y reconnaître l'ordre naturel, qui s'y trouve comme diffracté par la vertu de cette *représentation* interne. L'oreille, chez Rameau, est aussi une instance déterminante, mais en ce qu'elle est capable, en tant que corps sonore elle-même⁸², de cette *reconnaissance*. Destinataire de la représentation qui se jouerait dans toute pièce musicale, elle reconduit la diversité infinie des miroitements sonores à l'identité d'un ordre qui n'est changé qu'en apparence: seulement varié, plus exactement *modifié*, à travers les nombreux procédés de la pratique compositionnelle, qui se conçoivent comme autant de moyens de le démultiplier. La musique pratique fonctionne pour ainsi dire comme un *prisme* par rapport à ce «*trait de lumière*» originel qu'est pour Rameau le son premier et sa résonance⁸³.

C'est cette généralisation de la portée du terme qui éclaire son emploi épinglé par D'Alembert au début des *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*: dès lors que le concept de *représentation* ne se limite plus à intervenir comme le ressort interne de l'une ou des deux opérations théoriques décisives du système ramiste mais qu'il se met à l'innover dans sa totalité, l'affirmation selon quoi «*l'accompagnement représente le corps sonore*» devient logique. En mettant le doigt sur cette formule, c'est précisément l'interprétation totalisante du système ramiste construite par son auteur après 1750 que D'Alembert questionne.

⁸⁰ C'est-à-dire: la douzième et la dix-septième majeure.

⁸¹ Le changement d'ordre en question désigne le renversement dans les accords.

⁸² «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'Ame» (Gén., chap. I, «XII. PROPOSITION», p. 7).

⁸³ «Le premier son qui frappa mon oreille fut un trait de lumière. Je m'aperçus tout d'un coup qu'il n'était pas un, ou que l'impression qu'il faisait sur moi était composée» déclare-t-il en ouverture de la *Démonstration du principe de l'harmonie*. (§ 11, extr.; p. 12).

Il convient donc de distinguer deux emplois de la notion de représentation. D'Alembert ne vise pas cette notion en tant que concept théorique opératoire mais en tant que concept thématissant, de façon hégémonique, les rapports mêmes du théorique à son objet. (D'ailleurs, il emploie lui-même le terme dans sa première valeur⁸⁴; on le retrouve en particulier sous sa plume au début du paragraphe de FONDAMENTAL dont nous sommes partis, où il a admis que «l'accompagnement représente vraiment la basse fondamentale [...]»⁸⁵.) Sa réflexion va consister en fait à contester la pertinence du second emploi, totalisant: D'Alembert va le confronter à une analyse des étapes théoriques que cet emploi prétend subsumer et montrer qu'elles ne forment pas une succession opératoire uniquement organisée en termes de représentation (au premier sens).

Pour y parvenir, il exploite et réinterprète l'analyse lexicale qu'il a menée sur les avatars du mot *fondamental* dans la théorie musicale. Ayant admis que l'accompagnement représente la basse fondamentale, il peut décomposer la question et, partant, reconsidérer les étapes de la génération harmonique:

«[...] est-il vrai, comme le prétendent quelques musiciens, que l'accompagnement représente le corps sonore? La question se réduit à savoir si la *basse fondamentale* représente le corps sonore. Or de tous les accords employés dans la *basse fondamentale*, il n'y en a qu'un seul qui représente vraiment le corps sonore; savoir l'accord parfait majeur; encore ne représente-t-il véritablement et exactement le corps sonore, que quand cet accord contient la douzième et la dix-septième majeure; parce que le corps sonore ne fait entendre que ces deux sons, sans y comprendre son octave. Tous les autres accords, soit consonants, soit dissonants, sont absolument l'ouvrage de l'art, et d'autant plus l'ouvrage de l'art, qu'ils renferment plus de dissonances. On doit donc, ce me semble, rejeter ce principe, que l'accompagnement représente le corps sonore, et regarder au-moins comme douteuses des règles qu'on appuierait sur ce seul fondement: par exemple, que dans l'accompagnement on doit compléter tous les accords, même ceux qui renfermant le plus de dissonances, comme les accords par supposition, seraient les plus durs à l'oreille. [...]»

(§ 5, suite; VII:59b)

Le raisonnement de D'Alembert présente une certaine dissymétrie: tout se passe comme si la rigueur avec laquelle il envisageait le lien de représentation variait selon qu'il considère le rapport entre accompagnement et basse fondamentale ou le rapport entre celle-ci et le corps sonore. Car, pour le premier, il admettait que des modifications n'altèrent pas la reconnaissance d'un ordre initial; pour le second, il paraît ne plus le

⁸⁴ Dès sa propre version de la théorie ramiste que sont les *Elémens* de 1752, où l'on relève deux occurrences du concept de *représentation*: la première concerne la basse fondamentale, comme établissant un mode (Livre premier, chap. IV «Du mode en général», art. 39, p. 25), la seconde la relation entre «l'échelle diatonique» (ou gamme) et la basse fondamentale dont elle est «tirée» (chap. VIII «Des repos ou cadences», art. 76, p. 52). Ces occurrences sont maintenues dans la nouvelle version de 1762.

⁸⁵ Il justifiait cette assertion de la façon suivante: «[...] puisqu'il n'en est qu'un renversement et pour ainsi dire une espèce de modification». La référence, pour le moins contournée, à la notion de modification indique bien la direction de l'argument: on aurait ici affaire à un processus d'"actualisation" d'une base qui, restant elle-même, demeure toujours reconnaissable dans les apparences variées sous lesquelles elle se présente.

tolérer. C'est que ce qui est représenté dans un cas ou dans l'autre est très différent. Les accords fondamentaux, par rapport à ceux pratiqués dans l'accompagnement, sont de même nature: des constructions sonores (même si les unes sont théoriques et les autres réalisées). En revanche, la résonance du corps sonore – donnée physique – peut être certes reproduite par des moyens musicaux (il y a alors représentation *véritable et exacte*) ou réduite sous forme de l'accord parfait (D'Alembert admet encore ici un rapport de représentation), – mais tous les autres accords dits fondamentaux, même s'ils entretiennent certaines analogies avec l'harmonie du corps sonore, ne peuvent plus prétendre la représenter: car ils sont *«ouvrage de l'art»*. Ce qui signifie aussi que leur explication théorique (génétique) a nécessité l'intervention d'opérations nullement reductibles à des indications naturelles, opérations que l'analyse lexicale de la première section de l'article avait justement mises en évidence. On l'a déjà dit, cette lecture que D'Alembert donne de la théorie ramiste marque une position critique extrême, dont on comprend maintenant contre quelle autre lecture elle est avancée.

L'analyse de D'Alembert introduit donc un hiatus dans la chaîne de représentation qu'avait fini par établir Rameau: il la reconnaît de la résonance à l'accord parfait d'une part, de la basse fondamentale à l'accompagnement d'autre part; mais les deux segments restent dissociés. Les relations entre physique et musique, que le système ramiste est censé nouer, s'en voient affectées. Serait-ce à dire que, selon D'Alembert, la théorie du musicien a échoué à fonder en nature tout l'art musical?

L'encyclopédiste est logiquement conduit à préciser sa position sur ce point. Il poursuit en effet:

«[...] 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 (V. GAMME), et nullement l'ouvrage de la nature [...]»

(§ 5, suite; VII:59b)

Dans l'ordre du théorique, ce qui s'oppose à *«l'ouvrage de la nature»* c'est *«l'ouvrage de la réflexion»*: des opérations mentales de nature déductive, dont D'Alembert évalue l'étroitesse du lien avec la résonance⁸⁶. La notion de *«vraisemblance»* situe le système de Rameau dans l'ordre de l'artefact: une construction théorique qui, reliant les *«règles»* qui légifèrent la musique pratique à une donnée naturelle de base, propose une explication génétique possible de ces règles. Autrement dit, le récit de la *«génération harmonique»* est une fiction, vraisemblable certes, mais fiction. Cette évaluation

⁸⁶ Le renvoi à GAMME, en fait à ses additions à un article de Rousseau, (renvoi qui montre que D'Alembert a développé cette perspective proprement épistémologique sur la théorie de Rameau dans d'autres textes du volume VII de l'*Encyclopédie*), atteste que l'*«ouvrage de la réflexion»* dont il s'agit dans notre citation se réfère bien aux opérations théoriques de Rameau et non pas, comme le passage cité pourrait le laisser lire, aux opérations implicites du goût musical dont le théoricien chercherait à rendre raison (nous allons y revenir). (VII:465a).

implicite est très loin de la prétention affichée du musicien théoricien qui, on l'a vu, se donnait comme l'«interprète de la nature».

Elle est aussi quelque peu distincte de l'épistémologie condillacienne, dans laquelle un système bien fondé rend compte d'un champ de données quand il reconstitue à partir d'un fait principe l'enchaînement génératif des phénomènes observés. Tout se passe comme si D'Alembert, dans la réflexion critique radicale qu'il développe dans son article FONDAMENTAL, était amené à problématiser le *faire* théorique lui-même: l'explicitation des chaînons de la génération harmonique relèverait de la reconstruction probabiliste; tout fondé qu'il soit sur un phénomène naturel, le système ramiste ferait nécessairement intervenir, dans sa constitution même de système génératif, des opérations hypothétiques⁸⁷. Il faut sans doute rattacher cette prise de distance, dont la polémique avec Rameau n'a été que l'occasion, à ce que nous avons noté plus haut lorsque D'Alembert insistait sur le rôle prééminent de l'oreille et du «*sentiment de l'harmonie*» dont elle est le lieu: c'est bien dans la mesure où, en musique, les phénomènes à expliquer ne sont pas des phénomènes purement physiques mais des faits d'écoute que les *déductions* de la génération harmonique ne peuvent prétendre qu'à un certain degré de probabilité. Le passage de l'article GAMME auquel D'Alembert fait ici référence l'énonce clairement:

«[L'académie des Sciences] n'a jamais prétendu approuver le système de Musique de M. Rameau, comme renfermant une science *démontrée* »⁸⁸], 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 démonstration. Tout le système de M. Rameau est appuyé sur la résonnance du corps sonore: mais les conséquences qu'on tire de cette résonnance n'ont point et ne sauraient avoir l'évidence des théorèmes d'Euclide; elles n'ont pas même toutes un égal degré de force et de liaison avec l'expérience fondamentale. Voyez HARMONIE, NOTE SENSIBLE, MODE MINEUR, SEPTIEME, etc.
[⁸⁹] Aussi M. Rameau dit-il très bien au sujet de la dissonance, qui est une branche étendue

⁸⁷ Relevons toutefois que, dans le chapitre initial de son *Traité des systèmes*, Condillac avertissait, après avoir distingué les trois types de systèmes qu'il considérera selon la nature du principe sur lequel ils se fondent (abstrait, hypothétique, expérimental), que «*par le mélange de ces différentes sortes de principes, on pourrait encore former différentes sortes de systèmes : mais, comme ils se rapporteraient toujours plus ou moins à l'une des trois que je viens d'indiquer, il est inutile d'en faire de nouvelles classes*» (TSy, chap. 1, p. 122b).

⁸⁸ La note de D'Alembert précise: «*N. B. La démonstration du principe de l'harmonie, par M. Rameau, ne portait point ce titre quand elle a été présentée à l'académie, et n'a point aussi été annoncée sous ce titre dans le rapport qui en a été fait*» (et dont, rappelons-le, D'Alembert avait été le rédacteur).

⁸⁹ Ces renvois sont intéressants en ce qu'ils éclairent l'atelier de D'Alembert musicographe en 1757: la référence à HARMONIE renvoie à un article clé de Rousseau dans lequel l'origine physique de l'harmonie successive est contestée (v. notre chap. 16); les trois autres conduisent en revanche à des additions de D'Alembert sur des textes de Rousseau non marqués par cette problématique, additions qui cependant n'apportent pas les développements que ce renvoi laisse prévoir (chacune d'elle contient toutefois à son tour un renvoi... aux *Eléments de musique*) (pour MODE MINEUR, voir encore ci-dessus note 24 et pp. 314-315). On sait qu'entre le volume VII et ceux où figurent les additions en question D'Alembert s'est retiré de l'*Encyclopédie*; tout se passe donc comme si, au moment de quitter ses fonctions éditoriales, il avait réduit au minimum ses interventions sur les articles de Rousseau (préparés alors de façon globale et non plus

de la Musique: "c'est justement parce que "la dissonance n'est pas naturelle à l'harmonie, quoique l'oreille l'adopte, que pour satisfaire la "raison sur ce point, *autant qu'il est possible*, on ne saurait trop multiplier les rapports, les *"analogies, les convenances*, même les métamorphoses, s'il y en a" [⁹⁰]. D'où il s'ensuit, qu'il ne range sa théorie musicale que dans la classe des probabilités. C'est aussi uniquement comme un système très supérieur aux autres, que nous avons expliqué cette théorie dans un ouvrage particulier; très disposés en même tems à recevoir tout ce qui pourra nous venir de bon d'ailleurs. Voyez FONDAMENTAL.»

(VII:465a)

La citation extraite de Rameau énonce le nœud du problème, où s'oppose harmonie naturelle et comportement de l'oreille! Dans la mesure où les faits musicaux dont la théorie prétend rendre raison relèvent avant tout d'une psychologie de l'audition, le corps de propositions explicatives qu'elle prétend tirer d'un principe physique n'en provient pas de façon strictement déductive.

5. «un son harmonique et musical»

La discussion de D'Alembert débouche, on le voit, sur une épistémologie des relations entre physique et musique théorique. Or, c'est dans ce cadre-là qu'il revient à son différend avec Daniel Bernoulli, à la faveur d'une articulation textuelle rapide qui n'est pas dépourvue d'ironie. Il conclut d'abord:

«[...] 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 dissonances. Dira-t-on qu'il y a des corps qui en résonnant, produisent des sons dissonants avec le principal, comme l'avance M. Daniel Bernoulli, dans les mémoires de l'acad. de Berlin 1753. pag. 153 ?»

(§ 5, suite; VII:59b)

progressive) et qu'il avait reversé les développements prévus sur son travail personnel de refonte des *Eléments*.

⁹⁰ C'est D'Alembert qui souligne, à sa manière, dans cette citation tirée des *Erreurs sur la musique*. L'absence de référence au contexte de l'extrait ne va pas sans une certaine malignité de la part de l'encyclopédiste: ce qui tend à apparaître ici comme un aveu de Rameau n'était en fait que sa réplique à un passage de l'article DISSONNANCE de Rousseau dont le musicien reprenait les termes pour mieux les démonter! Voici le contexte (les italiques, de Rameau, signalent les citations): «[Dans DISSONNANCE] on tombe sur M. Rameau avec une ironie assez marquée: cet Auteur, dit-on, *après avoir dû en termes formels que la dissonance n'est pas naturelle à l'harmonie... essaie d'en trouver le principe dans les rapports, les proportions, analogies, convenances, métamorphoses etc.* Si la dissonance était naturelle à l'harmonie, il suffirait d'exposer le fait: et c'est justement parce qu'elle ne l'est pas, quoique l'oreille l'adopte, que pour satisfaire la raison sur ce point, autant qu'il est possible, on ne saurait trop épuiser *les rapports, les analogies, les convenances, même les métamorphoses*, s'il y en a: sans doute que l'instinct qui nous l'a suggérée, cette dissonance, doit trouver dans son principe, de quoi l'autoriser» (et Rameau renvoie alors à un chapitre de sa *Génération harmonique*) (EME, pp. 100-101). (Sur la question théorique de l'origine de la dissonance et l'article de Rousseau, voir chap. 16, pp. 558-561.)

L'ironie est dans une conséquence implicite que D'Alembert laisse simplement transparaître au nom d'un «on» qui n'a cependant, il le montre clairement dès après, aucune pertinence ni par rapport à Rameau ni par rapport à Bernoulli: «on» pourrait imaginer une sorte d'hybridation de l'expérience rapportée par le physicien avec le système théorique du musicien, qui offrirait une origine naturelle à la dissonance! Le rapprochement est bien sûr parfaitement postiche:

«En supposant même la vérité de cette expérience, que nous n'avons point faite, nos adversaires n'en pourraient tirer aucune conclusion, puisque cette expérience irait à infirmer toute la théorie sur laquelle la *basse fondamentale* est appuyée. Aussi M. Daniel Bernoulli prétend-il dans le même endroit déjà cité, qu'on ne peut tirer de la résonance du corps sonore aucune théorie musicale.»

(§ 5, suite; VII:59b)

Voilà comment D'Alembert passe d'un «*adversaire*» à l'autre!

On retrouve le double front des discussions de la section SON FONDAMENTAL sur les explications physiques de la résonance: il y a ceux qui donnent trop à la résonance et ceux qui lui refusent toute légitimité à fonder une théorie musicale. Alors que dans le premier développement, ce qui était en question ne concernait que le niveau pertinent où arrêter l'analyse physicienne des données acoustiques, ici D'Alembert envisage explicitement le statut de fondement théorique de la résonance. On comprend maintenant la raison de la dissociation de sa réponse à Bernoulli: il attendait, pour engager cette seconde discussion, les développements sur l'épistémologie des rapports de la théorie ramiste à la pratique musicale (inscrits, comme on l'a vu plus haut, dans une nouvelle dimension d'ordre psychologique). La réponse à Bernoulli sert d'ailleurs aussi de correctif possible à la critique contre Rameau, puisque D'Alembert milite pour maintenir la résonance comme base naturelle de la théorie musicale; contre les prétentions récentes de Rameau, il s'agissait simplement de définir à quel titre exact elle peut y prétendre.

La réplique à l'académicien de Berlin fait d'ailleurs référence à l'oreille du musicien:

«Je crois cependant cette conclusion trop précipitée: car en général les corps sonores rendent très sensiblement la douzième et la dix-septième, comme M. Daniel Bernoulli en convient lui-même au même endroit. S'il y a des exceptions à cette règle (ce que nous n'avons pas vérifié), elles sont apparemment fort rares, et viennent sans doute de quelque structure particulière des corps, qui les empêche de pouvoir être véritablement regardés comme des corps sonores. Le son d'une pincette ^[91], par exemple, peut renfermer beaucoup de sons discordants: mais aussi le son d'une pincette n'est guère un son harmonique et musical; c'est plutôt un bruit sourd qu'un son. D'ailleurs M. Rameau, à l'oreille duquel on peut bien s'en rapporter sur ce sujet, nous dit dans la *génération harmonique*, p. 17. que si on frappe une pincette, on n'y aperçoit d'abord qu'une confusion de sons qui empêche d'en distinguer aucun; mais que les plus aigus venant à s'éteindre insensiblement à mesure que la résonance diminue, alors le son le plus pur, celui du corps

⁹¹ Bernoulli parlait d'une «*verge d'acier*» (v. ci-dessus, p. 321).

total, commence à s'emparer de l'oreille, qui distingue encore avec lui sa douzième et sa dix-septième.»

(§ 5, fin; VII:59b)

Autrement dit, Bernoulli n'a ni l'oreille suffisamment fine ni le sens des définitions précises. Les phénomènes de vibrations discordantes peuvent très bien dissimuler, sous la multiplicité des sons parasites, le fonctionnement de la résonance harmonieuse: de sorte que l'exception confirmerait la règle. Tout se résume, pour finir, à une question de définition. Dès lors que les phénomènes allégués par Bernoulli produisent moins un son que du «bruit» (conçu comme un composite de sons partiels), ils n'ont en toute rigueur aucune pertinence pour ce qui regarde la musique. D'Alembert retrouve ici la distinction introduite par Rousseau au début de SON, *en Musique* – article dont on a vu qu'il avait déjà tenu compte plus haut – qu'il rattache cependant à une considération physique sur le comportement des corps vibrants. Bernoulli aurait parlé de *corps sonore* par une généralisation abusive: les pincettes et autres verges d'acier ont un comportement vibratoire, justement analysé par lui comme un composé confus de mouvements partiels, qui ne peut produire un «son harmonique et musical»; seuls les corps dont la «structure particulière» permet que domine d'emblée le son principal, qui correspond à celui du «corps total», peuvent prétendre à être nommés proprement *corps sonores*⁹².

En un sens, une partie des arguments de D'Alembert contredisent la logique même de sa première réponse à Bernoulli, dans laquelle il s'était appliqué à dissocier la question de la résonance de celle du mouvement vibratoire: ici, au contraire, il semble admettre que les sons produits par des corps vibrants sont reliables à leur structure particulière, partant, à leur comportement mécanique. Néanmoins, ce n'est pas sur ces arguments que repose sa réplique. Dans cette fin de paragraphe, apparaît clairement en quoi, pour lui, la résonance peut légitimement valoir comme fondement d'une théorie de la musique. Ce qui constitue non seulement sa pertinence, mais, plus radicalement, son identité en tant que fait distinct, c'est qu'il s'agit d'un phénomène sensible tout à fait reconnaissable. C'est en tant que la résonance des corps sonores fait entendre «très sensiblement» la douzième et la dix-septième, en tant qu'elle produit cet impact particulier sur l'oreille, qu'elle constitue un phénomène premier pertinent pour penser la musique⁹³. Nous avons vu que le sens premier que D'Alembert reconnaît à l'expression «son fondamental» insiste précisément sur la structure perceptive de ce phénomène. Dès lors, on comprend qu'il soit indifférent de savoir si la résonance est imputable ou non aux mouvements vibratoires particuliers des corps qui la manifestent. Une fois de plus, c'est l'oreille qui fait la différence.

⁹² Il y aurait là une base possible pour une organologie intégrée (v. le problème évoqué dans le Préambule I aux analyses, pp. 145-146); nous retrouverons cette question dans le chapitre suivant.

⁹³ L'«échappée» du Rameau de la *Génération harmonique*, qui remontait aux particules de l'air différemment tendues pour fonder physiquement son système, pêche aussi par là: les faits physiques invoqués sont non seulement hypothétiques et peu vraisemblables, mais de plus ils n'existent pas comme une donnée immédiatement sensible. Le statut boiteux de l'expérience dite du frémissement des multiples de même: il ne s'agit pas d'un phénomène proprement sonore, puisque les cordes plus longues qui frémissent ne produisent aucun son.

Si la musique peut trouver un fondement légitime dans un phénomène naturel, c'est donc, pour D'Alembert, en tant que ce phénomène inclut la perception et offre d'emblée une définition première de la musique, par le don de son «*objet*» (pour reprendre l'expression de Rousseau dans l'article SON). La résonance est en effet donatrice du phénomène musical premier, matière de toute élaboration pratique, de composition ou d'exécution: le son harmonieux, ou «*son harmonique*» comme dit D'Alembert, qui est aussi son «*musical*». D'un point de vue purement logique et physicien, le raisonnement de l'encyclopédiste n'a rien de démonstratif et se présente simplement comme un jeu de définitions appropriées à la fin visée. Cependant, D'Alembert ne se place pas, ici, sur le terrain strictement scientifique, puisqu'il s'agit du statut d'une théorisation d'un *art* des sons. C'est du point de vue d'une épistémologie du rapport entre théorie et art que ces propositions tiennent leur justification. La recherche d'un principe naturel permettant d'ordonner une théorie musicale doit nécessairement faire siennes les définitions mêmes de l'objet à théoriser! Au fond, D'Alembert rejoint le Rousseau de CONSONNANCE, qui s'appuyait en dernière instance sur une *métaphysique de la sensation* pour justifier une génération physique des consonances; mais chez D'Alembert, c'est une *épistémologie de la théorisation* qui fonctionne comme l'instance de référence lui permettant de définir une origine physique à la musique, d'arrêter, devrions-nous dire, son moment inaugural.

On le voit, la problématisation du *faire* théorique, qui avait amené D'Alembert à ranger le système génératif de Rameau dans la classe des systèmes explicatifs probabilistes, ne le conduit pas à contester le fondement de la théorie mais simplement à préciser la nature du fait qui lui sert de principe, un phénomène en quelque sorte biface: ancré d'un côté dans la physique des vibrations et déjà orienté de l'autre vers la psychologie de l'audition. N'est-ce pas toute l'ambiguïté de la musique comme objet de pensée qui se laisse ainsi apercevoir...

Mais le philosophe ne s'arrête pas là dans son investigation critique: il va lui donner encore sa portée proprement encyclopédique.

6. «un faux air scientifique»

Nous n'analyserons pas dans ce chapitre la troisième question que D'Alembert formule et la façon dont il la traite. Reprenant une affirmation par laquelle il avait cherché à synthétiser le Livre théorique de ses *Elémens*: «*Que la mélodie naît de l'harmonie*»⁹⁴, il en explore les difficultés, dans le même esprit critique et problématique.

⁹⁴ C'est le titre du chapitre XXII, dernier de la partie théorique, *Elém.* (1752), pp. 94-96. Par rapport à la *Démonstration* de Rameau dont les *Elémens* sont en grande partie une réécriture, cette proposition est originale, bien que l'idée qu'elle exprime y soit lisible implicitement: D'Alembert l'emprunte sans doute à un texte antérieur du musicien, le *Nouveau Système* de 1726 (Rameau y annonce, dans ses «*Préliminaires de Musique*»: «*Nous verrons dans la suite de ce Traité, que la Mélodie naît de l'Harmonie*», p. 1). Ce qu'il convient de souligner, surtout, c'est que D'Alembert revêt cette proposition d'une importance toute nouvelle: par la place conclusive qu'il lui donne, elle dégage comme la thèse centrale de la théorie ramiste telle que le philosophe l'a reformulée.

sant qui caractérise tout l'article⁹⁵. Dans la mesure où le problème envisagé, bien qu'il découle de la question précédente⁹⁶, se situe entièrement du côté de l'harmonie successive et fait intervenir des considérations sur l'expression musicale, nous en réservons l'examen pour un chapitre de la seconde Partie de nos analyses (v. pp. 516ss).

Les trois questions envisagées successivement par l'encyclopédiste dans la section BASSE FONDAMENTALE ont conduit le lecteur de l'article à prendre une hauteur véritablement épistémologique par rapport à la théorie ramiste, dans la logique de laquelle il l'avait d'abord introduit en lui donnant à suivre les métamorphoses de l'un de ses termes-clés. Ce recul, acquis sur des questions théoriques puis méta-théoriques particulières, permet à D'Alembert d'adjoindre à son article deux considérations plus générales encore, qui portent sur les rapports de la théorie musicale avec d'autres savoirs. Il convient de s'arrêter ici sur les deux paragraphes concernés, dans lesquels on retrouve de nombreux problèmes rencontrés au cours des chapitres précédents.

Le questionnement devient véritablement encyclopédique: D'Alembert envisage tour à tour la relation entre la théorie musicale en général et la «Géométrie» et celle entre la même théorie et la physique. Mais plutôt que de tisser des liens entre ces disciplines, il insiste au contraire sur une nécessaire distinction des démarches. C'est qu'une fois encore le syncrétisme théorique de Rameau est la cible de ses mises au point.

Nous avons déjà mentionné une dérive totalisante du musicien à propos de la question de l'accompagnement; mais cette dérive ne concernait encore que la seule musique. Dans ses réactions contre l'*Encyclopédie*, Rameau est allé au-delà. Lorsque D'Alembert s'interroge:

«Que dirons-nous de ce qu'on a avancé dans ces derniers tems, que la Géométrie est fondée sur la résonnance du corps sonore; parce que la Géométrie est, dit-on, fondée sur les proportions, et que le corps sonore les engendre toutes? [...]»

(§ 16, début; VII:62a)

⁹⁵ «Nous prions le lecteur de regarder ce que nous venons dire sur l'harmonie et sur la mélodie, comme un supplément au dernier chapitre du premier livre de nos *Elémens de Musique*; supplément qui nous a paru nécessaire pour démêler ce qu'il peut y avoir de problématique dans la question, si la mélodie est suggérée par l'harmonie?» (§ 15; VII:61b-62a).

⁹⁶ D'Alembert marque ce lien dans le paragraphe d'articulation: «La question si l'accompagnement représente le corps sonore, produit naturellement celle-ci, si la mélodie est suggérée par l'harmonie. Voici quelques réflexions sur ce sujet» (§ 6; VII:59b). Il est évident que la réflexion menée sur la première question ayant montré que les relations entre la nature résonante (d'où se déduisent les linéaments de la théorie de l'harmonie) et la musique effective sont loin d'être immédiates et que celle-ci dépend en bonne part d'opérations artistiques dont cette théorie ne parvient pas, ou pas bien, à rendre compte, la seconde question, dans sa généralité, devient problématique. Dans l'ordre du théorique, D'Alembert admet sa validité: la gamme, ou ordre diatonique, se laisse aisément déduire d'une basse fondamentale simple, qu'il reconnaît sur ce point comme «le vrai guide secret de l'oreille» (in § 8, VII:60a). Mais pour ce qui concerne la pratique («Dans tout autre chant que celui de la gamme, comme ce chant sera absolument arbitraire, [...]», § 9, début; VII:60b), la question se complique: l'encyclopédiste explore en particulier les difficultés conceptuelles que pose le fait qu'un même chant peut avoir plusieurs basses fondamentales possibles; il en vient à s'interroger sur l'inspiration mélodique et ses sources, ainsi que sur les effets expressifs de l'harmonie et de la mélodie. (Pour tout cela, v. chap. 15, section 3.)

c'est en effet le Rameau des *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* qu'il vise encore une fois⁹⁷.

Rameau et l'encyclopédisme. — En guise de conclusion à son examen critique de six articles de Rousseau⁹⁸, Rameau, dans les *Erreurs sur la musique*, s'interroge sur le traitement de la matière musicale dans l'ouvrage collectif. On mesure alors que le programme encyclopédique a ouvert, pour le théoricien qu'il était, un champ réflexif ambitieux dans lequel il aurait aimé jouer sa partie:

«Se peut-il que dans un Ouvrage tel que le Dictionnaire Encyclopédique, qui doit être, pour la postérité comme pour le présent, un recueil de vérités, on traite aussi mal qu'on le fait d'un Art, d'une Science, dont le principe donné par la nature doit indubitablement influencer sur d'autres Arts et Sciences, et doit y entretenir une liaison digne de trouver sa place dans un pareil Ouvrage.»

(EME, pp. [113-114]⁹⁹)

En passant de l'*Encyclopédie* comme «recueil» à l'*Encyclopédie* comme faisant «place» aux «liaisons» entre les arts et les sciences, Rameau ne se contente pas, en effet, d'une caractéristique faible de l'ouvrage mais prend en compte le projet encyclopédique tel que ses éditeurs l'avaient formulé au début de l'entreprise.

Il est d'autant plus intéressant, dans cette perspective, de retrouver sous sa plume la métaphore végétale à laquelle ils avaient eux aussi recouru. Certes, elle n'offre pas ici à proprement parler une version revue de l'arbre des connaissances: elle permet simplement à Rameau de figurer la génération harmonique. Cette figure, cependant, est au départ d'une hypothèse forte par laquelle le musicien tend à réorganiser complètement le jeu des liaisons entre les savoirs:

«Semblable à une racine qui, au premier moment qu'elle végéterait, produirait troncs, branches et fruits: le corps sonore, dans le moment qu'il résonne, engendre proportions, progressions et rapports. [...]»

Rameau en donne le détail, renvoyant à divers de ses ouvrages, et affirme que ces bases numérique-naturelles «constituent toute la Musique». Il enchaîne:

«[...] comment donc la Musique n'aurait-elle pas une liaison intime, pour ne pas dire plus, comme on l'a déjà hasardé, avec toutes les autres Sciences, dès qu'elles ne sont fondées que sur les mêmes loix que prescrit son principe?

Si chaque Physicien, chaque Géomètre voulait se donner la peine de vérifier le rapport qu'a la Musique avec l'Art, ou la Science dont il est en possession, peut-être y découvrirait-il ce qu'on n'a fait encore qu'entrevoir dans toutes les comparaisons dont les écrits, tant anciens que modernes, sont remplis.

On sait bien que chaque Art, chaque Science a ses propriétés particulières. Mais ne pourraient-elles pas dépendre, toutes, d'un même principe? Y a-t-il deux principes dans la

⁹⁷ Le «on» impersonnel se justifie ironiquement, d'ailleurs, par la parution anonyme de cet ouvrage!

⁹⁸ ACCOMPAGNEMENT (pp. 3-72), ACCORD (pp. 72-92), CADENCE (pp. 92-98), CHOEUR (p. 99), CHROMATIQUE (pp. 99-100), DISSONANCE (pp. 100-113). Pour le troisième et le dernier, il discute également des additions de D'Alembert (pp. 94 et 102-103).

⁹⁹ Pages numérotées par erreur 109 et 110, selon un décalage qui se perpétue jusqu'à la fin du texte. Dans les références de nos citations, nous corrigeons entre crochets.

Nature? En pouvons-nous découvrir par un autre canal que par celui de nos sens? Et peuvent-ils nous en offrir un qui leur soit aussi palpable que la résonance du corps sonore, et d'où la certitude des rapports puisse naître, comme elle naît ici, de l'effet qu'éprouve l'oreille?»

(EME, pp. [117-121])

Les «comparaisons» entre musique et mathématique, ou musique et géométrie, qui caractérisent selon Rameau toute la littérature musicale théorique, valent pour lui comme l'indice d'une relation générative. Un ensemble de savoirs, géométrie, physique, musique, trouveraient leur légitimité dans la numérisation possible de leurs objets: par conséquent, ils seraient fondés, selon lui, sur les «loix» des rapports – qu'expriment précisément les différentes «proportions» et «progressions» (harmoniques, arithmétiques, etc.) – dans lesquelles il reconnaît l'origine même du numérique. Les trois dernières questions qui ponctuent la fin de l'extrait cité explicitent les présupposés du théoricien qui lui permettent de passer de cette relation de proximité à une relation de dépendance génétique par laquelle la musique devient la source des autres savoirs: unicité d'un principe naturel; postulat sensualiste; évidence sensible de la résonance. On le voit, Rameau adopte ici une interprétation radicale de l'épistémologie et de la philosophie qui sont celles des encyclopédistes! «Loin de m'avoir rebuté, vous m'avez enhardi», avouera-t-il d'ailleurs un peu plus tard, en répondant aux éditeurs de l'*Encyclopédie*¹⁰⁰: les nouveaux développements de ses réflexions sur les relations entre la musique et les autres savoirs témoignent d'une pensée qui, à partir de la théorie musicale, entend délibérément se placer sur le terrain encyclopédique. À suivre ce Rameau-là, la musique ne serait pas une branche parmi d'autres dans l'ensemble des connaissances mais elle constituerait, en tant que don premier de la nature, le principe même du développement de l'arbre des connaissances, du moins (mais Rameau, ici, n'explicite pas clairement cette restriction) du secteur des savoirs qui recourent aux mathématiques.

Remarquons toutefois que, dans le texte de 1755, l'hypothèse est plus suggérée qu'assénée; le musicien contestera d'ailleurs, lorsqu'il répondra à la première réaction de D'Alembert, avoir jamais affirmé que la géométrie était fondée sur la musique¹⁰¹ et précisera plus loin:

«S'il est vrai que la Géométrie soit fondée sur les proportions, et si le Corps sonore les fait entendre, voir, et sentir même au tact dans le moment qu'il résonne; il est tout naturel

¹⁰⁰ Dans *Réponse de M. Rameau à MM. les Éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier Avertissement* (1757), p. 32 [dorénavant: RREE]. Le musicien réplique à un passage de l'«Avertissement des Éditeurs» qui ouvre le Tome VI (1756) dans lequel D'Alembert réagissait une première fois aux *Erreurs sur la musique*; l'encyclopédiste avait en outre profité de l'anonymat du texte pour feindre de douter que Rameau pût être l'auteur: «nous ne pouvons nous persuader que l'artiste célèbre à qui on attribue cette production en soit réellement l'auteur. Tout nous empêche de le croire: [...]; enfin les opinions plus que singulières qu'on soutient dans cet écrit, et qui ne préviennent pas en sa faveur, entre autres, que la Géométrie est fondée sur la Musique; qu'on doit comparer à l'harmonie quelque science que ce soit: [...]» (VI:i-ii). (Sur la façon dont ce texte éditorial interrompt pour un temps les interventions de D'Alembert dans les articles de musique, v. chap. 3, p. 115, et n. 109). À partir de sa réplique à cet Avertissement, Rameau revendiquera la paternité de ses premiers textes polémiques contre l'*Encyclopédie*.

¹⁰¹ «Je n'ai point dit, Que la Géométrie est fondée sur la Musique, cela ne se trouve en aucun endroit de l'Ouvrage. Vous concluez de mes propositions ce qu'il vous plaît, sans vous embarrasser du sens qu'elles portent» (RREE, pp. 23-24).

d'en conclure que les Sciences (a) [¹⁰²] doivent avoir une *liaison intime* avec la Musique. 110. 113. 114. 116. [¹⁰³]

Je ne vois que cette dernière conclusion d'où vous avez pu inférer que la *Géométrie est fondée sur la Musique*, Mais sur qui retombe pour lors la singularité de l'opinion, dès que l'opinion vient de vous?»

Mais il ajoute aussitôt après:

«Je crois cependant qu'il serait beaucoup plus facile d'en prouver la possibilité que la singularité. En effet, si l'on doit regarder le corps sonore comme la racine des proportions, 113. 114. ce qui tient à l'arbre doit nécessairement tenir à sa racine. Du vous devez en convenir, ou vous dédire de l'approbation que vous avez donnée à ma Démonstration de Principe de l'Harm.»

(RREE, pp. 33-34)

Dans ce texte de 1757, Rameau finit donc par faire sienne la proposition incriminée par D'Alembert.

C'est au défi que le musicien lui lance dans le passage que nous venons de citer que D'Alembert répond dans FONDAMENTAL; l'attaque du paragraphe que nous avons déjà citée (p. 345) le prouve¹⁰⁴. L'encyclopédiste, au vrai, n'accepte pas le terrain sur lequel Rameau se situe (la musique fonde-t-elle ou non la géométrie?); fort des réflexions épistémologiques qu'il a précédemment développées, il attaque plus radicalement l'un des présupposés de la théorie ramiste qui seul autorise la question:

«Les Géomètres nous sauraient mauvais gré de réfuter sérieusement de pareilles assertions: nous nous permettrons seulement de dire ici, que la considération des proportions et des progressions est entièrement inutile à la théorie de l'art musical: je pense l'avoir suffisamment prouvé par mes élémens de Musique, où j'ai donné, ce me semble, une théorie de l'harmonie assez bien déduite, suivant les principes de M. Rameau, sans y avoir fait aucun usage des proportions ni des progressions [¹⁰⁵]. En effet, quand les rapports de l'octave,

¹⁰² Rameau, cette fois, précise en note: «On ne doit entendre que les Sciences soumises au calcul».

¹⁰³ Ces chiffres se réfèrent aux pages des *Erreurs sur la musique* concernées (selon la numérotation fautive), qui sont précisément celles que nous venons de citer. Remarquons qu'en 1755 Rameau parlait d'«une *liaison intime*, pour ne pas dire plus», suggérant précisément une relation génétique.

¹⁰⁴ C'est dire qu'on peut penser que ce paragraphe a été ajouté à l'article après parution de la *Réponse* (dont la date exacte n'est toutefois pas aisée à déterminer; l'opuscule n'a pas eu l'autorisation officielle de paraître [son adresse est «À Londres»] et ne porte donc pas d'approbation datée; aucune recension n'en est parue dans la presse de l'époque).

¹⁰⁵ Ce n'est pas que D'Alembert ait banni pour autant tout calcul de ses *Elémens* de 1752 ni même de la version retravaillée de 1762! Voici quelques remarques à ce propos. Note sur le calcul dans les *Elémens de musique*. — Dans la réédition post-encyclopédique, s'il reste au moins une trace des hésitations, voire des ambiguïtés, que nous sommes en train de relever quant au statut scientifique de la théorie musicale, c'est bien la place qu'y occupe le calcul. Dans FONDAMENTAL (c'est la phrase suivante de notre citation), D'Alembert va jusqu'à affirmer que le fait que les harmoniques correspondent à des divisions simples de la corde fondamentale ne revêt à ses yeux aucune pertinence théorique, partant que la quantification des rapports

de la quinte, de la tierce, etc. seraient tout autres qu'ils ne sont; quand ces rapports ne formeraient aucune progression; quand on n'y remarquerait aucune loi; quand ils seraient incommensurables, soit en eux-mêmes, soit entre eux, la résonance du corps sonore, qui produit la douzième et la dix-septième majeures [sic], et qui fait frémir la douzième et la dix-septième majeures [re-sic¹⁰⁶] au-dessous de lui, suffirait pour fonder tout le système de l'harmonie. [...]

(§ 16, suite; VII:62a)

En avançant que la commensurabilité des intervalles correspondant aux harmoniques n'est en rien une condition de possibilité de la théorie musicale, D'Alembert affirme de la façon la plus claire, la plus explicite possible, le fait que pour lui la résonance est *principe* de l'harmonie en tant seulement qu'elle est un phénomène sonore, – quelle que soit la représentation physico-mathématique qu'on puisse s'en forger, c'est-à-dire, plus fondamentalement, qu'il soit possible ou non d'en rendre raison en y reconnaissant les régularités d'une «loi» physique. Le donné sonore qui se manifeste à la perception fonctionne *en tant que tel* comme le socle approprié d'où élaborer la théorisation de la musique.

Cette position est parfaitement conséquente avec l'ensemble des développements antérieurs de l'article: si les conditions physiques d'émergence du phénomène n'ont aucune pertinence pour le justifier comme principe de la musique (v. discussions à propos de l'hypothèse de Mairan et de l'objection de Bernoulli), à plus forte raison les moyens mathématiques qui permettent de penser ces conditions-là sont-ils extérieurs à la théorie musicale. Non seulement il ne s'agit que d'un méta-langage, mais encore ne

sonores de hauteur, que ce fait autorise, reste parfaitement extérieure à la théorie musicale. Pourtant la réédition des *Eléments* maintient le recours au calcul. Le philosophe reproduit alors le dispositif qu'il avait adopté en 1752, qui trahissait déjà une certaine réticence; il s'en expliquait dès l'Avertissement initial (pp. vij-vijj), dans un passage qu'il reprend en 1762: «La théorie de l'harmonie demande quelques calculs arithmétiques, nécessaires pour qu'on puisse comparer les sons entre eux. Ces calculs sont très courts, très simples, et j'ai fait en sorte de les rendre sensibles à tout le monde; ils n'exigent aucune opération qui ne soit clairement expliquée, et qu'un enfant ne puisse faire avec la plus légère attention. Cependant pour épargner même cette peine à ceux qui voudraient s'en dispenser, je n'ai point inséré ces calculs dans le texte; je les ai rejetés dans des notes, qu'on pourra ne pas lire, si on le juge à propos, en se contentant de supposer comme vraies les propositions énoncées dans le texte, et dont la preuve se trouve dans les notes» (*Elém.* éd. 1762, "Discours préliminaire", pp. xxvii-xxix). Les calculs sont «nécessaires», ils servent de «preuves» – le recours aux nombres n'est donc pas qu'instrumental, comme D'Alembert le laisse entendre dans FONDAMENTAL – et pourtant il les confine dans les marges de l'ouvrage... Il y a là comme la trace d'un malaise! Une addition qui complète ce passage repris de l'ancienne version permet de comprendre ce que recouvre ce malaise: «Je n'ai point cherché à multiplier ces calculs; j'aurais même voulu les supprimer, s'il eût été possible; tant il me paraît à craindre que la plupart des Lecteurs ne prennent le change sur ce sujet, et qu'ils ne croient ou qu'ils ne me soupçonnent de croire toute cette arithmétique très importante pour former un Artiste. Le calcul peut à la vérité faciliter l'intelligence de certains points de la théorie... [et D'Alembert de reproduire un passage du paragraphe de l'article FONDAMENTAL que nous sommes en train de commenter (v. plus bas), d'abord littéralement, puis de façon condensée]» (*ibid.*, pp. xxix). La crainte exprimée par D'Alembert, on le voit, révèle une tension centrale dans l'articulation entre science, théorie et art, sur laquelle nous reviendrons en conclusion de ce chapitre.

¹⁰⁶ L'adjectif «majeur» ne devrait pas être au pluriel puisque seule la dix-septième, tierce à la double octave, est susceptible de la différence majeur/mineur; la douzième, «réplique» de la quinte, est un intervalle «juste».

porte-t-il pas sur les données proprement musicales puisqu'il sert à mesurer le comportement mécanique des corps sonores¹⁰⁷. D'Alembert rejoint ici l'une des critiques que Rousseau avait portées contre les présupposés d'une explication physique du plaisir des consonances¹⁰⁸. Cette parenté indique d'ailleurs un rôle possible des articles de Rousseau sur la réflexion de D'Alembert; ce dont témoigne d'ailleurs le rapprochement explicite sur lequel il enchaîne:

«M. Rousseau a très bien prouvé, au mot CONSONNANCE, que la considération des rapports est tout à fait illusoire pour rendre raison du plaisir que nous font les accords consonants; la considération des proportions n'est pas moins inutile dans la théorie de la Musique.»

(§ 16, suite; VII:62a)

Au vrai, les deux condamnations se rejoignent puisque, nous l'avons vu, la question du plaisir des consonances marquait pour Rousseau le point de départ de toute réflexion sur la musique. D'Alembert, d'ailleurs, poursuit en liant lui aussi théorie musicale et effet de plaisir:

«Les géomètres qui ont voulu introduire le calcul dans cette dernière science, ont eu grand tort de chercher dans une source tout à fait étrangère, la cause du plaisir que la Musique nous procure; le calcul peut à la vérité faciliter l'intelligence de certains points de la théorie, comme des rapports entre les tons de la gamme, et du tempérament; mais ce qu'il faut de calcul pour traiter ces deux points est si simple et, pour tout dire, si peu de chose, que rien ne mérite moins d'étalage.»

(§ 16, suite; VII:62a)

Voilà qui limite singulièrement la portée de la mathématisation en musique: élémentaire et instrumentale («faciliter l'intelligence»). Il est évident que si la possibilité de la quantification des intervalles est pour ainsi dire due au hasard et sans pertinence pour penser la musique, le calcul des rapports sonores apparaît comme «une source tout à fait étrangère» au plaisir des consonances; on peut penser que D'Alembert vise ici Euler et son *Tentamen* ainsi que, par voie de conséquence, le Diderot des *Principes généraux d'Acoustique* (qui lui, cependant, ne prétendait pas calculer à proprement parler des degrés de plaisir).

Revenant des «géomètres» aux «musiciens», D'Alembert termine sa réflexion par une véritable diatribe, qui n'est atténuée que par le fait qu'il ne nomme pas sa cible (Rameau, à nouveau):

«Combien donc doit-on désapprouver quelques musiciens qui entassent dans leurs écrits chiffres sur chiffres, et croient tout cet appareil nécessaire à l'art? La fureur de donner à

¹⁰⁷ Dès 1752, dans une note initiale de ses *Elémens de musique*, D'Alembert précisait, au moment d'introduire la représentation numérique des rapports sonores, que les nombres ne désignent pas «les sons en eux-mêmes» qui «ne sont que des sensations», mais le fait vibratoire qui les produit (repris dans l'éd. de 1762, *Introd.*, chap. III, note (b), p. 11).

¹⁰⁸ V. CONSONNANCE, § 12; IV:50b-51a (cité au chap. 7, p. 265).

leurs production un faux air scientifique, qui n'en impose qu'aux ignorants, les a fait tomber dans ce défaut, qui ne sert qu'à rendre leurs traités beaucoup moins bons et beaucoup plus obscurs. Je crois qu'en qualité de géomètre, on me pardonnera de protester ici (si je puis m'exprimer de la sorte) contre cet abus ridicule de la Géométrie dans la Musique, comme j'ai déjà réclamé ailleurs contre l'abus de la même science dans la Physique, dans la Métaphysique, etc. Voyez APPLICATION, etc.»

(§ 16, fin; VII:62a)¹⁰⁹

Cette mise au point est ainsi inscrite, *in fine*, dans la perspective plus large d'un certain nombre d'interventions de D'Alembert encyclopédiste dans lesquelles, selon son usage de la systématique de l'ouvrage comme observatoire épistémologique¹¹⁰, il a cherché à contrôler, voire à donner quelques moyens de légiférer, les modalités du recours que font certaines disciplines à ce qu'il appelle la «Géométrie».

Du coup, sa réflexion sur la théorie musicale est replacée dans le champ des sciences physico-mathématiques, précisément défini par cette application:

«C'est sur cette *application* [de la géométrie et de l'analyse] que sont fondées toutes les sciences physico-mathématiques. Une seule observation ou expérience donne souvent toute une science. Supposez, comme on le sait par l'expérience, que les rayons de lumière se réfléchissent en faisant l'angle d'incidence égal à l'angle de réflexion, vous aurez toute la Catoptrique. V. CATOPTRIQUE. Cette expérience une fois admise, la Catoptrique devient une science purement géométrique, puisqu'elle se réduit à comparer des angles et des lignes données de position. Il en est de même d'une infinité d'autres. [...] Il faut avouer cependant que les différents sujets de Physique ne sont pas également susceptibles de l'*application* de la Géométrie. Plusieurs expériences, telles que celles de l'aimant, de l'électricité, et une infinité d'autres, ne donnent aucune prise au calcul; en ce cas il faut s'abstenir de l'y appliquer.»

(art. APPLICATION de la Géométrie et de l'Analyse à la Physique, extr., I:552b)

Le cas de la musique tiendrait en quelque sorte le milieu entre ces deux extrêmes: le calcul n'en est pas totalement exclu mais il est loin de la constituer par lui-même en science. C'est que, contrairement à la catoptrique que D'Alembert prend pour exemple,

¹⁰⁹ Le «etc.» final ouvre sans doute moins le renvoi à d'autres articles qu'il ne désigne la succession d'entrées qui composent l'article APPLICATION: successivement, «APPLICATION de l'Algebre ou de l'Analyse à la Géométrie» (I:550b); «APPLICATION de la Géométrie à l'Algebre» (551b); «APPLICATION de la Géométrie et de l'Algebre à la Méchanique» (552a); etc., jusqu'aux deux qui sont en fait désignés ici: «APPLICATION de la Géométrie et de l'Analyse à la Physique» (552b) et «APPLICATION de la Méthode géométrique à la Métaphysique» (552b), (encore suivis de l'entrée «APPLICATION de la Métaphysique à la Géométrie», 553a). Seules ces trois dernières évoquent des «abus». D'Alembert distingue clairement deux types d'application abusive de la géométrie (ce que le renvoi de FONDAMENTAL simplifie): «On a quelquefois abusé de la Géométrie dans la Physique, en appliquant le calcul des propriétés des corps à des hypothèses arbitraires. Dans les Sciences qui ne peuvent par leur nature être soumises à aucun calcul, on a abusé de la méthode des Géomètres, parce qu'on ne pouvait abuser que de la méthode» (I:552b-553). Nous allons voir toutefois que, parallèlement à FONDAMENTAL, d'autres articles de D'Alembert prolongent cette réflexion sur les abus de l'application d'une science à une autre. (V. ci-après notes 111 et 112.)

¹¹⁰ V. sur ce point nos remarques chap. 4, pp. 185-188.

«l'expérience» qui fonde la théorie musicale n'est pas immédiatement géométrisable comme l'est l'observation de la réflexion de la lumière. De ce fait, le statut même de la théorie musicale hérite un caractère hybride. L'article PHYSICO-MATHÉMATIQUES, (*Sciences*), de D'Alembert, présenté comme un prolongement des réflexions inaugurées dans la série APPLICATION¹¹¹, contient d'ailleurs un renvoi à FONDAMENTAL qui trahit ce caractère, en ce qu'il fait réapparaître une ambiguïté dont nous avons parlé dès le début de notre travail:

«On peut [...] mettre au nombre des sciences *physico-mathématiques*, la Méchanique, la Statique, l'Hydrostatique, l'Hydrodynamique ou Hydraulique, l'Optique, la Catoptrique, la Dioptrique, l'Airométrie, la Musique, l'Acoustique, etc. Voyez ces mots. Sur l'*Acoustique* dont nous avons promis de parler ici, voyez l'article FONDAMENTAL, où nous avons d'avance rempli notre promesse [¹¹²];

[...]

(art. PHYSICO-MATHÉMATIQUES, § 5, extr.; XII:537a)

Alors que, dans la liste des différentes sciences, musique et acoustique sont distinguées (ce qui se conçoit bien, dans la mesure où l'expérience de la résonance ne saurait prétendre fonder toute l'acoustique!), le renvoi à un article qui, rappelons-le, est classé sous *Musique moderne*, semble au contraire opérer une sorte de fusion des deux. Cette confusion apparente ne peut pas être ici imputée aux aléas de la fabrique de l'*Encyclopédie* puisque les textes concernés sont tous clairement de D'Alembert et les renvois parfaitement explicites. Comment dès lors comprendre ce "geste" de fusion?

La réponse ne peut être que de l'ordre de l'interprétation. Deux lectures sont d'ailleurs possibles. L'une, qui chercherait à sauver une cohérence d'ensemble des articles de D'Alembert, revient à soutenir qu'il distingue malgré tout les deux «sciences» et que sa référence à l'acoustique désigne la seule part du calcul qui intervient dans la théorie musicale (cependant le mot *acoustique* n'apparaît jamais dans l'article FONDAMENTAL). L'autre verra dans l'emploi du mot *acoustique* à la place de la dénomination attendue la trace d'une difficulté à nommer *musique* la science physico-mathématique envisagée dans le renvoi en question, une sorte de résistance à affirmer un lien entre théorie musicale et mathématisation. Quoiqu'il en soit, vu à partir d'un article scientifique, le contenu de l'article musico-logique est désigné dans une terminologie différente de celle adoptée dans l'article même. Le lieu propre de la

¹¹¹ «On appelle ainsi les parties de la Physique; dans lesquelles on réunit l'observation et l'expérience au calcul mathématique, et où l'on applique ce calcul aux phénomènes de la nature. Nous avons déjà vu au mot APPLICATION, les abus que l'on peut faire du calcul dans la Physique; nous ajouterons ici les réflexions suivantes [...]» (§ 1; XII:536a).

¹¹² La promesse à laquelle D'Alembert se réfère remonte à l'article EXPÉRIMENTAL dans lequel, juste après avoir noté que «ce serait ici le lieu de faire quelques observations sur l'abus du calcul et des hypothèses dans la Physique, si cet objet n'avait été déjà rempli par des géomètres mêmes qu'on ne peut accuser en cela de partialité», l'encyclopédiste ajoutait: «Que de choses n'aurais-je point à dire ici sur les Sciences qu'on appelle physico-mathématiques, sur l'Astronomie physique entre autres, sur l'Acoustique, sur l'Optique et ses différentes branches, sur la manière dont l'expérience et le calcul doivent s'unir pour rendre ces Sciences le plus parfaites qu'il est possible; mais afin de ne point rendre cet article trop long, je renvoie ces réflexions et plusieurs autres au mot PHYSIQUE, qui ne doit pas être séparé de celui-ci» (VI:301a).

théorie musicale dans le sein des connaissances n'est pas déterminé de façon univoque et définitive.

On pourra pareillement s'étonner de la présence de la musique dans la liste des sciences que procure l'article PHYSICO-MATHÉMATIQUES, visiblement postérieur à l'article FONDAMENTAL, alors que dans celui-ci D'Alembert, poursuivant sa réflexion sur les relations entre la théorie musicale et d'autres savoirs, en venait à affirmer l'inutilité en cette matière de la démarche de réflexion propre à la physique:

«Qu'il me soit encore permis d'ajouter (car une vérité qu'on a dite, conduit bientôt et comme nécessairement à une autre) que les explications et les raisonnements physiques ne sont pas plus utiles à la théorie de l'art musical, ou plutôt le sont encore moins que les calculs géométriques. [...]» (§ 17, début; VII:62a)

¹¹³ Certes, cette considération générale sert d'abord à résumer la position de D'Alembert devant l'usage ramiste du système acoustique de Mairan. Il poursuit en effet, faisant peut-être allusion à un passage des *Nouvelles Réflexions* de Rameau: «Nous savons, par exemple, et nous le disons ici par l'intérêt que nous prenons aux ouvrages de M. Rameau, que cet artiste célèbre se reproche avec raison d'avoir mêlé dans le premier chapitre de sa *Génération harmonique*, aux expériences lumineuses qui sont la base de son système, l'hypothèse physique dont nous avons parlé sur la différente élasticité de l'air, par le moyen de laquelle il prétend expliquer ces expériences; hypothèse purement conjecturale, et d'ailleurs insuffisante pour rendre raison des phénomènes. Ceux qui ont les premiers proposé cette hypothèse (car M. Rameau convient qu'il n'en est pas l'auteur), ont pu la donner comme une opinion; mais jamais on n'a dû en faire la base d'un traité de l'harmonie. Des faits et point de verbiage; voilà la grande règle en Physique comme en Histoire» (§ 17, fin; VII:62ab). (Dans ses *Nouvelles Réflexions* de 1752, soit avant sa querelle contre l'*Encyclopédie*, Rameau avait en effet déclaré, en ouverture: «le son me suffit pour remplir mon objet, et [...] tout ce qui lui est antécédent n'est nullement de ma compétence» (p. 1), et un peu plus loin, après avoir résumé le phénomène de la résonance en le rattachant à la division du corps sonore: «Savoir à présent quel est le principe de cette division? C'est une de ces causes premières, dont la connoissance est au-dessus de nos facultés, et que les vrais Philosophes se dispensent aujourd'hui de chercher» (p. 3) – déclaration où l'on mesure sans doute l'influence de ses échanges avec le D'Alembert rédigeant la première édition des *Elémens*, et par laquelle il prend implicitement ses distances avec l'hypothèse de Mairan.)

Le paragraphe de FONDAMENTAL cité ci-dessus, qui clôt la partie épistémologique de la section BASSE FONDAMENTALE, sert aussi de tremplin pour la transition qui conduit à la dernière partie de l'article: «Tenons-nous en donc aux faits; et pour finir ce long article par quelque chose qui intéresse véritablement les artistes et les amateurs, entretenons ici nos lecteurs d'une belle expérience du célèbre M. Tartini, qui a rapport à la basse fondamentale» (§ 18; VII:62b). Cette expérience, longuement exposée (VII:62b-63b), met en évidence un phénomène acoustique en quelque sorte inverse de celui de la résonance: il arrive que «deux sons produits par un même instrument capable de tenue» en fasse entendre un troisième au grave; D'Alembert précise chaque fois la hauteur de ce son résultant en fonction des intervalles des deux sons instrumentaux. Cette «expérience» prend évidemment une portée d'ordre épistémologique par la place conclusive que D'Alembert lui donne, portée qui reste cependant implicite: l'encyclopédiste indique probablement dans ce phénomène «très sensible» un autre fait qui pourrait valoir comme principe de la théorie musicale et compléter celui de la résonance (à partir duquel, il l'a montré, les théoriciens ne parviennent pas à rendre raison de l'ensemble des données musicales).

D'ailleurs, D'Alembert y reviendra dans une longue addition à HARMONIQUE (*Musique*), par laquelle il rapporte les résultats de la même expérience réalisée par un académicien de Montpellier; dans un esprit expérimental tout à fait similaire à celui qui s'exprimait dans FONDAMENTAL, l'encyclopédiste propose une comparaison entre la basse fondamentale régulière d'un duo et celle qui serait produite selon l'expérience du troisième son: «la question, dit-il, [...] serait de savoir si cette basse des harmoniques graves produit un basse plus ou moins agréable que la basse fondamentale faite suivant les règles ordinaires. Dans le premier cas,

Dans sa formulation même, le philosophe accuse ici le contraste entre une démarche d'ordre scientifique et une démarche théorique consacrée à un «art».

Il faut en prendre son parti, D'Alembert, selon le front d'attaque de la question, présente dans l'*Encyclopédie* des positions qui ne sont pas concordantes: elles témoignent du fait qu'il a réfléchi de façon approfondie, et sans idée préconçue, au statut de la théorisation de la musique; la multiplicité des angles de vue que lui offrait sa participation à l'*Encyclopédie* lui a permis d'explorer une problématique épistémologique sans devoir y apporter une réponse univoque.

Sa pensée a oscillé entre deux extrêmes, l'affirmation de 1751 que «l'acoustique est proprement la partie théorique de la Musique»¹¹⁴ et les mises au point radicales de l'article de 1757 sur les relations entre musique, physique et mathématiques: l'une représente en quelque sorte un pari assez général sur le statut physicien de la théorie musicale, toujours lisible dans l'article PHYSICO-MATHÉMATIQUES, l'autre une prise de conscience à la fois des limites et des risques de cette subordination et des spécificités d'une démarche réflexive qui porte sur un art.

Dans ses *Elémens de philosophie* de 1759, en revanche, D'Alembert adoptera à propos de l'acoustique une présentation accommodante de la difficulté. Par parallélisme avec l'optique, dont il montre que les deux volets, la théorie de la lumière et celle de la vision, entretiennent des rapports opposés à la mathématisation et, partant, à l'évidence¹¹⁵, il fait contraster dans «l'Acoustique ou [...] Théorie des sons» ce qui a trait aux vibrations des cordes sonores, pour le calcul desquelles «les Mathématiques nous fournissent des méthodes», avec ce qui touche à la sensation, sur quoi le savoir reste tâtonnant¹¹⁶. Au contraire de l'optique, l'acoustique peut cependant s'enorgueillir

il faudrait renoncer aux règles, et suivre la basse des harmoniques donnée par la nature. Dans le second cas, il resterait à expliquer comment une basse donnée immédiatement par la nature, ne serait pas la plus agréable de toutes les basses possibles» (VIII:56a). On voit que D'Alembert reconnaît dans cette expérience un phénomène naturel directement donateur d'un constituant musical (la basse), et donc concurrent à la résonance, mais on mesure bien aussi la position de recul épistémologique qu'il adopte en tant qu'encyclopédiste: se refusant de préjuger du résultat, il se doit d'envisager une possible disparité entre le jugement de l'oreille et la "dictée" naturelle.

Dans la nouvelle édition de ses *Elémens de musique* de 1762, enfin, il évoquera une nouvelle fois l'expérience de Tartini: mais la place qu'il lui donne dans le "Discours préliminaire" – juste après avoir suggéré que, dans les sciences physico-mathématiques «il en est qui [...] supposent nécessairement plusieurs [expériences principes]» et que «la Musique est peut-être dans ce dernier cas» (p. xvj) – en confirme la portée épistémologique qui restait implicite dans FONDAMENTAL, sans allusion cependant à la question restée ouverte dans HARMONIQUE.

¹¹⁴ Dans ACOUSTIQUE (I:111a). Voir chap. 2, p. 80.

¹¹⁵ «la théorie de la lumière et l'examen de ses propriétés forment un objet presque entièrement mathématique [...] Il s'en faut de beaucoup qu'on puisse parler cette évidence [mathématique] dans la partie de l'Optique qui examine les lois de la vision [...] tout y est encore à faire [...]» (op. cit., chap. XVIII, pp. 161-162 de l'éd. Fayard, Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1986, reproduisant l'édition de 1773, conforme à celle de 1759 pour ce chapitre).

¹¹⁶ «mais quelle est la cause du plaisir que certains accords produisent en nous, et des sensations désagréables que d'autres nous font éprouver? Voilà sur quoi nous ne sommes pas plus instruits qu'on ne l'était du temps de Pythagore. Il ne faut en ce genre qu'une légère connoissance des faits pour se convaincre de l'insuffisance des raisons qu'on en donne (p)» (ibid. p. 163). La note (p) renvoie aux articles CONSONANCE

d'avoir connu un pionnier qui a commencé à «frayer la route» (D'Alembert exploite alors son commentaire de l'article GAMME pour évoquer le travail de Rameau)¹¹⁷.

Au total, le philosophe parvient à dissimuler la difficulté centrale aperçue dans FONDAMENTAL: en divisant l'acoustique en deux volets dont il ne problématise plus les rapports et dont il ne marque le contraste qu'en termes d'avancement différent dans le progrès du savoir, la question du statut épistémologique respectif d'une acoustique mécanique et d'une théorie de la musique est passée sous silence. Ce repli dessine un mouvement de compromis qui me paraît assez caractéristique chez D'Alembert de la façon dont il négocie les passages de ce laboratoire de la pensée qu'a été pour lui l'*Encyclopédie* à des œuvres personnelles et affirmatives qui en utilisent certains résultats (cf. notre remarque à propos des *Elémens de musique* de 1762, ci-dessus, p. 317).

7. «d'un Art, d'une Science»

Si l'on considère l'article FONDAMENTAL dans son ensemble, on peut d'abord mesurer à quel point l'analyse lexicale qui le lance était porteuse des réflexions qui lui ont succédé: le balayage complet de la théorie ramiste qu'elle permettait se doublait – selon une liaison entre langage et pensée dont nous avons vu en préambule la référence condillacienne – d'un point de vue critique sur les opérations de déduction de cette théorie, point de vue dont toute la suite de l'article tire les conséquences épistémologiques.

Mais les discussions physiennes, en particulier contre Bernoulli, ajoutent un degré de complexité supplémentaire à ce texte. De sorte qu'on peut dire que, dans FONDAMENTAL, la pensée de D'Alembert se meut dans l'espace défini par le croisement entre deux axes de réflexion:

1. celui où se pose la question du rapport entre l'art musical et sa théorisation, dont les deux références sont d'une part le «*sentiment de l'harmonie*» et d'autre part une *épistémologie des systèmes* – qui impose la recherche d'un fait-origine;

et FONDAMENTAL de l'*Encyclopédie* (où l'on voit une nouvelle fois D'Alembert joindre des références à sa propre contribution et à celle de Rousseau).

¹¹⁷ «L'expérience seule est donc la base de l'Acoustique, et c'est de là qu'il en faut tirer les règles. Un célèbre Musicien de nos jours a déjà frayé cette route, en déduisant avec succès de la résonnance du corps sonore les principales règles de l'harmonie. Mais ayant à débrouiller le premier cette matière difficile, qui sur un grand nombre de points importants ne paraît pas susceptible de démonstration, il a été souvent obligé, comme il le reconnaît lui-même, de multiplier les analogies, les transformations, les convenances, pour satisfaire la raison autant qu'il est possible dans l'explication des phénomènes. L'Illustre Artiste dont il s'agit, a été pour nous le Descartes de la Musique. On ne peut se flatter, ce me semble, de faire quelque progrès dans la théorie de cette science, qu'en suivant la méthode qu'il a tracée.» (Ibid., p. 163; cf. extrait de l'article GAMME cité ci-dessus pp. 305-306, v. aussi note 90). Le passage négatif de l'article (parce que D'Alembert contestait les prétentions de Rameau) est en quelque sorte repositivé dans ce nouveau contexte, qui situe cependant l'effort du théoricien dans les balbutiements d'un savoir à venir: c'est la démarche indiquée plus que ses résultats qui constitue un acquis. (La nouvelle édition des *Elémens de musique* «suivant les principes de M. Rameau» (1762) – «éclaircis, développés et simplifiés» ajoutera alors D'Alembert... – ambitionnent certainement d'accomplir «quelque progrès» dans cette voie, selon le programme formulé en 1759!)

2. celui où se pose la question de la difficulté mais aussi de la pertinence d'une explication des phénomènes sonores en fonction de leur nature vibratoire, dont les deux références pourraient être désignées comme l'*acoustique* d'une part et la *mécanique* de l'autre, – question à l'intérieur de laquelle se joue la délimitation du fait-principe de la théorie musicale.

L'originalité et l'importance de l'article FONDAMENTAL tiennent précisément à ce que D'Alembert y croise ces deux perspectives, dégageant ainsi une aire pour une réflexion très ample; il convient aussi d'insister une fois encore sur le fait que ces axes ne définissent pas les cadres d'une pensée affirmative mais ont ouvert un espace de questionnement dans lequel D'Alembert a "éprouvé" en quelque sorte toutes les dimensions d'une problématique.

La meilleure façon d'en prendre la mesure consiste sans doute à mettre en évidence ce qui peut apparaître comme les difficultés principales contre lesquelles la pensée du philosophe a achoppé. Ce qui suppose de nouer entre elles plusieurs remarques disséminées au cours de notre analyse et de passer ainsi par une sorte de bilan de lecture.

D'Alembert s'interroge sur la valeur de la connaissance que procure le système ramiste à partir d'un questionnement portant sur un terme clé de cette théorie. Il faut relever d'abord que cette attention qu'il accorde au langage théorique, à la chaîne des avatars de l'adjectif "*fondamental*" dans le système de Rameau, participe en fait d'une réflexion sur les opérations abstractives qu'engage toute approche théoricienne. En effet, la mesure qu'il effectue de la pertinence des différentes occurrences de la notion en fonction de la base physique d'où elle tire sa consistance relève clairement de l'épistémologie implicite que nous avons repérée, en Préambule de nos analyses, dans l'article ABSTRACTION et dans sa source condillacienne. On rappellera que dans ce cadre la constitution d'objets de réflexion implique comme nécessairement un danger puisqu'elle suppose tout à la fois un décollement métaphysique (l'abstraction) et l'exigence d'un lien gardé avec un principe physique (théorie des "*vrais systèmes*"). L'adjectif "*fondamental*" en théorie musicale désigne au départ, selon l'analyse de l'encyclopédiste (v. p. 310), une relation sensible inscrite dans un phénomène acoustique; mais en tant que tel, il exprime déjà une première opération abstractive de la pensée théoricienne appliquée à la matière sonore: en effet, le "*pays réel et physique*"¹¹⁸ de la résonance est d'emblée surplombé abstraitement dans ladite opération théorique fondatrice puisque celle-ci sélectionne en lui une propriété, posée comme déterminante pour la compréhension des phénomènes musicaux. Ainsi, la théorie se meut-elle d'emblée dans le "*pays des abstractions*".

C'est, au fond, de la conscience constamment maintenue de ce geste constitutif du théorique – conscience qui implique une attention continue au rapport qui se construit ensuite entre l'élaboration théorique et son référent "*réel et physique*", son étymon matériel en quelque sorte – que D'Alembert tire sa réflexion épistémologique critique contre le ramisme. Car tout se passe comme si, du point de vue de l'encyclopédiste,

¹¹⁸ Selon la formule de Dumarsais (v. cit. Préambule II aux analyses, p. 153).

Rameau développait son système sur l'oubli – ou la méconnaissance – de cet acte d'abstraction inaugural. La relation primitive désignée par l'expression "*son fondamental*" fonctionne chez le musicien théoricien comme le référent matériel même; et l'art musical étant de part en part un art *sensible*, la confusion déclenche l'extension possible d'une reconnaissance de cette relation harmonique originaire dans tous les constituants musicaux. Dès lors, et toujours selon l'analyse qui est celle de D'Alembert, c'est le sens même de la logique générative qui s'en trouve pervertie; elle est très exactement «réalisée»¹¹⁹: Rameau croit en effet reconstituer les opérations de la nature même¹²⁰.

Si les médiations que la conscience épistémologique de D'Alembert introduit montrent que la valeur de la théorie n'est pas si simple, elles n'en proposent pas pour autant une interprétation très claire. C'est, pensons-nous, que l'encyclopédiste se sert de notions dont il subit les ambiguïtés. Il ressort, de façon générale, que le système génératif ramiste n'aurait de sens qu'en tant qu'il reconstruit les opérations perceptives qui sont à la source de l'art musical. Voilà introduits entre *théorie* et *nature* deux termes intermédiaires: le *sensible* et l'*art*. La théorie porte sur un complexe où s'articulent, d'une façon qui reste à préciser: a) la matière sonore et ses propriétés, b) la perception auditive et les spécificités de son fonctionnement, c) les règles musicales et leur logique.

1). Il est en tout cas évident que le premier pas, abstrait, de la théorie musicale concrétisé par la notion de *son fondamental* – qui revient, on l'a dit, à sélectionner dans la résonance un rapport-origine – tient en fait en une analyse de la perception des sons. L'abstraction ne s'effectue pas par rapport à un substrat purement matériel mais par rapport à une sensation. Cependant, on l'a vu, cette sensation ne relève pas de l'audition courante mais correspond à une perception particulière, soutenue par une écoute attentive: elle est une sensation en elle-même analytique. Pour reprendre les distinctions proposées par D'Alembert dans ÉLÉMENTS DES SCIENCES (§ 18, cité p. 310-311), l'*idée simple abstraite* qui sert de fondement à la théorie s'articule à une *idée primitive* (ou sensation) qui représente déjà un rapport sensible réfléchi à la matière sonore. La source de la réflexion théorique sur le musical répète en quelque sorte, sur le plan abstrait, une sorte de boucle réflexive déjà en œuvre dans la perception elle-même¹²¹; *idée primitive* et *idée simple abstraite* – l'une comme idée source des opérations psychologiques qui sont en jeu dans la musique pratique (aussi bien dans l'invention que dans la réception), l'autre comme idée source des opérations génératives qui rendent raison de la musique sur le plan théorique – se présentent comme les deux

¹¹⁹ Au sens où Condillac dénonce le danger qu'il y a de «réaliser» les notions abstraites sans le savoir (v. Préambule II, p. 158).

¹²⁰ Ce qui se marque d'ailleurs jusque dans le style des écrits théoriques du musicien où des concepts comme «[son] générateur», «corps sonore», «basse fondamentale», etc. prennent souvent la fonction syntaxique de sujets actifs – comme autant d'acteurs naturels des opérations théoriques (re)construites par Rameau.

¹²¹ Cette dimension d'un "déjà réfléchi" qui joue originairement dans le sensible conçu comme source de la connaissance présente une proximité patente avec les analyses psychologiques générales de Condillac: cf. Préambule II p. 155 et n. 5.

faces d'un même processus réflexif originaire. L'institution de la résonance comme *principe* de la musique correspond, dans l'épistémologie implicite que nous reconstituons (où l'on aura reconnu la logique de la "double empreinte"), à la mise en place de ce couple indissociable, dans lequel on ne peut décider lequel des deux termes appariés détermine l'autre (certes, l'abstraction est, logiquement, seconde par rapport au processus sensible particulier qu'elle conceptualise; mais celui-ci n'est saisi comme pertinent pour l'existence même de la musique qu'à partir du moment où la démarche théorique en a fait apparaître l'importance).

2). La question se complique encore lorsqu'on passe de l'originaire, ou du principe, à l'*opérateur*: c'est-à-dire lorsqu'on interroge le fonctionnement du système théorique, qui repose, on l'a vu, sur une logique générative. Ici encore, du moins à première vue, nous sommes devant un redoublement ambigu: l'art, théorisé, est pensé comme un ensemble d'opérations générant progressivement tous ses constituants, de même que le son fondamental est considéré comme produisant ses harmoniques. Ce qui, à nos yeux, paraît un "placage" du mode de conceptualisation sur l'objet conceptualisé devrait sans doute plus exactement être analysé comme renvoyant à un implicite, longtemps actif dans la pensée occidentale, qui définissait au contraire la théorie comme imitatrice de la nature, comme devant se modeler sur ses opérations: qui rangeait donc la théorie dans la classe des *arts*. Si une telle analyse, qui recoupe une fois de plus ce que nous avons dit, dans le chapitre I, de la logique de la "double empreinte" – ne nous paraît pas dénuée de pertinence, elle se situe cependant à un niveau de généralité trop élevé pour permettre de cerner les difficultés spécifiques éprouvées par l'encyclopédiste devant l'objet musical. Dans le réseau de notions problématiques dont nous parlions, si la relation entre *art* et *nature* dessine évidemment l'axe principal d'hésitation, la difficulté vient surtout de la place difficilement déterminable qu'y occupe ce qu'on appellera provisoirement le "relais" psychologique.

Dans FONDAMENTAL, les relations entre ce que D'Alembert nomme respectivement «*ouvrage de la nature*» et «*ouvrage de l'art*» sont loin d'être claires. On peut repartir de l'analyse lexicale. On a vu en effet qu'il rattachait les différentes extensions de la dénomination "*son fondamental*" à autant d'opérations de l'art «*ajoutant*» au donné naturel (v. p. 311). Or, le statut de ces ajouts n'est pas aisé à déterminer. En effet, la musique telle qu'elle est pensée dans cet article est de l'ordre de l'art mais elle trouverait dans la résonance un socle naturel: il s'agirait à chaque fois de mesurer si telle ou telle de ses opérations (artificielles par définition) peut se référer à cette donnée originaire. On peut donc penser en premier lieu que l'artificialité des "ajouts" n'est pas discriminante en tant que telle; elle ne le devient en effet que lorsque se perd le lien avec le référent naturel (ce qui implique toutefois la *possibilité* de cette perte, qui est comme inscrite dans l'artifice – selon une analyse classique des dangers de l'art¹²²). La question revient surtout à comprendre ce qui rend le lien pensable entre les opérations artificielles et la référence matérielle (la résonance). Ce que nous venons d'analyser sous le point 1) suggère une réponse au niveau principal: la théorie parvien-

¹²² Que redouble d'ailleurs, une fois encore, celle du risque qui serait lové au cœur de l'abstraction (cf. citation de Dumarsais dans notre Préambule II, pp. 153 et 157).

draît à rendre raison des constituants musicaux parce que le principe à partir duquel elle reconstitue leur génération exprime un mécanisme perceptif déterminant par lequel l'être sentant à la fois éprouve et "réfléchit" la matière sonore. Mais les difficultés apparaissent dès que la démarche théorique cherche à établir avec précision la descendance de ces notes primitives entre la résonance et une audition attentive (archéo-musicale, pour ainsi dire). On l'a vu (pp. 312-314): pour D'Alembert l'accord parfait majeur, fabriqué et non donné par la nature, garde une relation lisible avec la résonance; l'accord parfait mineur, en revanche, n'est qu'un analogon où la logique de la résonance ne se laisse plus reconnaître (le recours à une expérience de substitution, celle du frémissement, ne fait que trahir la difficulté). Or, ce qui frappe, dans cette première analyse de l'article, c'est l'absence de toute référence à la sensation comme relais psychologique (d'ailleurs l'allusion que D'Alembert fait plus loin aux effets d'agréments expressifs de l'accord mineur a pu nous apparaître comme porteuse à ses yeux d'un paradoxe scandaleux / v. p. 318). On a mentionné le fait que, dans la nouvelle solution qu'il met au point pour les *Elémens de musique* de 1762, D'Alembert parvenait malgré tout à déchiffrer dans l'accord mineur des bribes de résonance: on comprend bien que c'est l'assentiment de l'oreille à ce type d'accord qui requerrait l'exhibition d'un tel lien dans un Traité prétendant fonder la musique sur le principe découvert par Rameau! Les deux analyses différentes signalent clairement la difficulté: l'attitude radicale adoptée dans l'article encyclopédique, qui joue sur une opposition entre «*ouvrage de la nature*» et «*ouvrage de l'art*», a pour effet de dissocier l'instance perceptive et le principe physique de la résonance, partant de mettre en crise la possibilité même du théorique. Il faut reconnaître que l'encyclopédiste a bien repéré ce problème et nous avons vu qu'il l'a thématiqué plus loin dans son article (v. ici pp. 317-318, encore une fois).

En bref, il s'est trouvé aux prises avec une tension qui court entre: a) une position de principe qui fait qu'on peut affirmer en même temps de tout constituant musical qu'il est (par définition) artificiel et ouvrage de la nature (puisque'il a été sanctionné positivement par l'oreille), et b) les difficultés particulières à mettre en œuvre ce présupposé théorique dans l'élaboration proprement dite d'un système génératif bien lié issu de la résonance. Le rôle du psychologique est problématique précisément parce qu'il ne se laisse pas réduire à une place de relais entre résonance et art.

La tension que nous venons de résumer est à l'origine des nombreuses réflexions de D'Alembert sur le statut, provisoire, probabiliste, hypothétique, de la théorie ramiste dans son état de 1757. Ce dernier point renvoie à un troisième niveau de difficulté, qui concerne la place de la théorie musicale dans l'ensemble des savoirs.

3). La présentation mise au point par D'Alembert dans les *Elémens de philosophie* offre un angle approprié pour reprendre ce dernier aspect: certes, la partition du champ d'investigation de ce qu'il appelle l'acoustique, à laquelle il procède alors, ne fait que dissocier les termes du problème, mais elle nous permet de les situer assez précisément. Ce texte laisse voir en particulier selon quel point de vue la musique peut être dite relever de l'acoustique. La science acoustique se décomposerait en deux secteurs – dans lesquels la connaissance aurait très inégalement progressé: a) une mécanique des corps sonores comme analyse (mathématisée) des phénomènes vibratoires, et b) une théorie du musical présentée comme devant permettre une analyse de l'audition (l'acoustique

est en effet censée étudier les *fonctionnements de l'audition* et chercher ses lois, tout comme l'optique est aussi, suivant D'Alembert, en quête des lois de la vision, parallèlement à l'étude de celles du comportement physique de la lumière). Cette inscription du musical dans le champ ainsi élargi de l'acoustique suppose une conversion de l'objet musique, déjà repérable d'ailleurs dans l'article FONDAMENTAL: il ne s'agit plus tant de rendre raison de l'art musical que de le considérer comme un terrain d'observation privilégié pour voir jouer les mécanismes de l'audition, voire comme un terrain d'expérimentation pour les explorer. On serait ainsi devant une sorte de "naturalisation" de la musique qui, remarquons-le, coïncide avec le postulat, inscrit dans cette sorte d'état des lieux de l'acoustique auquel procède D'Alembert en 1759, d'un devenir science de la théorie musicale. Le couple art / théorie est ainsi déporté du côté du couple nature / science. Cependant D'Alembert ne précise pas si ce devenir science de la théorie musicale dépend d'une articulation à trouver avec le volet mécanique de l'acoustique (ce que le regroupement de ces deux volets sous un intitulé commun qui privilégie le pôle physique paraît suggérer, alors que les analyses de l'article FONDAMENTAL paraissent, quant à elles, interdire ce premier terme de l'alternative) – ou s'il requerrait la constitution d'un mode d'intelligibilité autonome. On peut analyser cette occultation du problème comme le signe que le philosophe atteint une aporie dans les cadres de pensée dont il dépend.

Tout se passe comme si, pour lui, le mode d'intelligibilité requis pour explorer le champ du sensible ne pouvait être conçu indépendamment d'une référence au substrat physique, malgré le fait qu'il a mesuré dans l'article encyclopédique les impasses auxquelles conduit cette référence. Parce que *la physique* reste pour lui, selon la définition large qui a encore cours à son époque, un champ qui englobe la totalité des phénomènes naturels, y compris tout ce qui a trait à la perception humaine, il semble bien qu'il ait voulu maintenir envers et contre tout l'inscription de ce problème dans son orbe¹²³.

Ce parcours rétrospectif articulant certains résultats des analyses du présent chapitre révèle une configuration problématique assez semblable à celles que nous avons reconstituées dans les chapitres précédents pour Rousseau et pour Diderot: on y retrouve les deux problèmes cardinaux des relations entre *matière* et *sensible* d'une part, et entre *sensible* et *intelligible* de l'autre. Le propre de la pensée de D'Alembert est de donner aux réflexions qu'il développe une portée résolument épistémologique dans laquelle la valeur de savoir de la théorie musicale est placée au centre du questionnement. C'est pourquoi l'analyse de ses textes permet de parcourir une autre dimension de la topographie conceptuelle particulière dans laquelle se trouve pris le projet de penser la musique pour les encyclopédistes: non plus seulement l'ensemble des "objets", visés ou de référence, que convoque un tel projet (la vibration, la résonance, la consonance, le plaisir, etc.), non plus seulement le tissage problématique des relations entre ces objets, lié à la détermination, parfois conflictuelle, des aires de compétence des différents savoirs attenants (mécanique, médecine, psychologie, etc.), mais aussi *les*

¹²³ Cf. ce que nous avons dit du classement de l'article ANTIPATHIE en *Physique* (chap. 4, p. 176).

cadres notionnels mêmes dans lesquels s'expriment les relations entre objets et entre savoirs, qui sont, eux aussi, problématiques. Notre bilan condensé permet de mesurer en effet la labilité de notions telles que *nature, art, théorie, science...* (Le passage entre certaines positions radicales adoptées par D'Alembert dans l'*Encyclopédie* et les reprises lénifiantes des œuvres personnelles postérieures n'a d'ailleurs été possible qu'à travers les différentes déterminations possibles, parfois héritées, parfois novatrices, de ces notions!)

*
* *
*

Avec ce chapitre s'achève notre longue série d'investigations menées autour de l'articulation entre musique et acoustique, qui a offert un premier balayage très circonstancié de la problématique d'une pensée de la musique telle qu'elle se présente dans l'*Encyclopédie*. Nous avons mesuré comment à partir de ce constituant élémentaire qu'est le son les encyclopédistes appréhendent les difficultés de relier une connaissance à fondement physique à un savoir susceptible de rendre compte de la musique comme art. Nous allons suspendre maintenant les questions générales ici atteintes pour aborder une seconde série d'investigations dont le centre de gravité ne sera plus du côté du référent physique mais du côté de l'art, précisément. Les encyclopédistes reconnaissent que la musique en tant qu'art produit des effets qui ne se réduisent pas au seul plaisir des sens (ou – autre aspect physique – à des guérisons): elle produit aussi des effets expressifs, qui peuvent l'apparenter à un langage. Nous nous proposons donc d'explorer comment apparaît, encyclopédiquement, le champ épistémique où la question de l'expression musicale est envisagée. Le problème de l'articulation de cette question avec un savoir musical théorique à fondement physique resurgira au cours de ces nouvelles investigations; il formera le centre des derniers dossiers; nous pourrons alors reprendre les réflexions générales concernant ladite articulation, qui apparaîtront sous un jour plus complet.

Mais avant d'aborder ce second cycle d'explorations, il n'a pas paru inutile de passer par un dossier d'analyse pour ainsi dire intermédiaire. Il concerne des articles où la problématique d'une pensée de la musique se présente toujours par référence à une physique mais où, en même temps, les questions débattues dépendent plus étroitement de données empiriques, liées à l'effectuation de la musique, puisqu'elles présupposent, et parfois interrogent, la différence entre musiques vocale et instrumentale.

CHAPITRE 10

« ART DU LUTHIER » ET « MERVEILLES DE LA VOIX »

Le second volet d'analyse, qui explorera le rapport entre musique et langage tel qu'il apparaît dans l'*Encyclopédie*, montrera l'importance d'un champ d'objet que nous nommerons *la vocalité*. Or, la voix humaine, en tant que manifestation sonore, donne aussi lieu dans l'*Encyclopédie* à un questionnement physicien qui porte sur la formation même du son vocal; de plus, cette interrogation se réfère aux recherches acoustiques sur les instruments et relie ainsi physiologie, physique, lutherie et musique. Il apparaîtra aussi, inversement, que la réflexion esthétique sur les instruments de musique est orientée par une référence à la voix.

Le présent chapitre se propose donc d'explorer les différents aspects que prend, au niveau encyclopédique des relations entre domaines de connaissance, le rapport entre vocal et instrumental – un rapport que l'historiographie moderne tend à privilégier pour mettre en valeur, dans l'ensemble des écrits musicaux du siècle, les difficultés d'une pensée de la musique. Le point de vue ici adopté permettra peut-être d'éclairer la question des relations entre musiques vocale et instrumentale d'un autre jour en dévoilant quelques-unes des conditions – intellectuelles et discursives – qui sous-tendaient toute réflexion sur ce rapport au XVIII^e siècle; l'enquête mettra en effet à jour au moins deux niveaux: aussi bien des prégnances métaphoriques (à portée idéologique) que des configurations épistémiques. Mais plus que cela, c'est l'intrication de ces deux niveaux qui apparaîtra: la métaphore pouvant devenir modèle heuristique (la voix comme instrument); des savoirs admis pouvant inversement donner lieu à des "mythes" structurés comme des figures (le chant comme vibration). Bref, c'est bien à cet «ordre enchevêtré du savoir et du discours» évoqué dès notre Introduction que nous allons être une fois de plus confrontés.

Notre parcours part de l'instrumental pour y revenir, formant une sorte de cadrage à l'intérieur duquel la question de la physiologie de la voix sera considérée. Il s'accomplira en quatre temps. Nous commencerons par reconstituer la façon dont les articles de lutherie s'articulent à la problématique acoustique de la formation du son. Nous chercherons à comprendre ensuite comment cette même problématique se présente dans l'*Encyclopédie* à propos de la voix humaine et quel rôle joue alors le modèle instrumental. Restant dans le domaine de la vocalité, nous serons amenés, dans un troisième temps, à nous interroger sur les enjeux que recouvre la distinction élaborée dans certains articles entre voix parlée et voix chantée. Enfin, revenant à la question des instruments de musique, l'analyse d'un article général de Diderot nous permettra de mesurer que, malgré la prépondérance esthétique du modèle de la voix, le domaine de la musique instrumentale pouvait être appréhendé, par une pensée exploratrice, comme un champ de savoir spécifique – un champ qui, toutefois, apparaît à l'état de simple possible et traversé de contradictions.

Oscillant entre les deux pôles que représentent le savoir technique de la lutherie et les recherches physiologiques sur les organes de la voix, ce chapitre de transition

s'insère encore clairement sous la grande articulation problématique qui domine tout notre premier volet d'analyse: celle entre l'art et la nature.

1. «cette prodigieuse diversité de sons»

Les articles relatifs aux instruments de musique dans l'*Encyclopédie* forment un ensemble important, on l'a déjà mesuré quantitativement¹, un ensemble qui représente aussi un apport caractéristique de l'œuvre puisqu'il ne trouve pas d'équivalent chez Chambers. Non que l'encyclopédiste anglais ait négligé le domaine. Mais sous l'impulsion de Diderot d'une part, de Goussier et Thomas de l'autre, le traitement des questions de lutherie a pris dans l'édition française des proportions sans commune mesure avec le corpus de la *Cyclopædia*. D'abord, les entrées concernant les principaux instruments donnent lieu à des textes techniques amplement développés, dont les articles de Chambers ne sont quasi jamais la base². D'autre part, apparaissent une multitude de nouveaux articles spécialisés, consacrés aux différentes pièces et mécanismes composant les instruments les plus complexes ainsi qu'aux outils du luthier. L'ensemble est enfin solidaire de tout un jeu de Planches très détaillées³.

Si le terme de *lutherie* est le désignant encyclopédique le plus général de tous ces articles, il ne donne cependant pas lieu à une entrée spécifique. Un article LUTHERIE aurait pu tenter d'organiser le corpus en fonction des techniques de construction; mais tout se passe comme si la somme des questions qu'elles recouvrent s'était trouvée épuisée dans les articles spécialisés et qu'aucun discours totalisant n'apparaissait dès lors envisageable selon la perspective technique de la facture instrumentale. Cette absence ne signifie pas, toutefois, que les articles en question forment un ensemble éclaté et conçu de façon dispersée. La section des volumes de *Planches* intitulée *Lutherie*, ensemble où se refléchit la quasi-totalité du corpus instrumental, suffirait à attester une supervision générale. Il reste à repérer si le traitement concerté de ce corpus a donné lieu à une organisation pensée de l'ensemble, partant à l'élaboration d'une perspective globale sur la question des instruments de musique⁴.

¹ V. chap. 3, pp. 104s. V. aussi le Préambule 1, p. 145, sur le caractère éclaté du domaine instrumental.

² On note cette curieuse exception de l'article TROMPETTE *Luth.*, au vol. XVI, repris de *TRUMPET*, avec un renvoi aux planches supplémentaire (*ibid.* pour TROMPETTE MARINE, *Luthier*, instrument à corde).

³ Parfois les renvois aux figures sont précis; d'autres fois (très rarement pour ce qui concerne l'orgue, dans une proportion de 30% pour les autres instruments) aucune numérotation n'accompagne la référence à la Planche et à la figure. Il n'en demeure pas moins que tous ces articles ont été rédigés en corrélation avec une figuration technique.

⁴ Il faut bien sûr mentionner la classification traditionnelle (elle remonte à l'Antiquité) des instruments en trois catégories, à cordes, à vent et à percussion, qui organise occasionnellement les désignants encyclopédiques (v. Annexe 9b) et dont une présentation d'ensemble est donnée deux fois dans l'*Encyclopédie*: d'une part au début de l'article INST[R]UMENT de Diderot, dont nous parlerons ci-après; d'autre part – mais formulée en relation avec les instruments des anciens – dans l'article MUSIQUE de Rousseau, en des paragraphes directement issus de la traduction de Chambers (§§ 27-29; X:898b / v. Annexe 13). Mais cet aspect typologique de l'organisation du corpus instrumental n'est pas directement porteur d'une articulation interne. Nous verrons que c'est la jonction avec un savoir acoustique qui conférera une valeur articulatoire à cette classification.

¹ Les articles développés relatifs aux instruments principaux suivent un plan qui signale un véritable programme de travail⁵ et témoigne ainsi d'une forme d'attention déterminée. L'entrée anonyme BASSON DE HAUTOIS ou simplement BASSON (*Lutherie*) (II:127a-129a) en donne l'exemple le plus achevé. Il débute par un descriptif, étroitement corrélé aux Planches, des pièces composant l'instrument, avec indications sur leur matière, leur forme, leur façonnage, leur articulation; des renvois à d'autres articles permettent de regrouper ce qui concerne une même technique de fabrication (perçement des trous) ou un même fonctionnement (rôle de l'anche). Cette présentation, qui correspond au point de vue de la facture et du montage, précède la description de l'instrument proprement dit, dans son ensemble. Le deuxième volet de l'article traite des possibilités sonores de l'instrument et du jeu qu'il requiert: les indications concernant la position de l'instrumentiste, la façon de tenir l'instrument, le placement des doigts sur les trous, le souffle – indications qui peuvent donner lieu à l'énoncé de règles générales – précèdent les données relatives à l'étendue de l'instrument (référence à une Table générale⁶) et les détails techniques concernant la production de chaque note (une tablature est incluse à l'article). Viennent enfin des précisions touchant à quelques particularités d'exécution, principalement à la réalisation des ornements (un renvoi tisse un parallèle avec d'autres instruments).

⁵ A. R. OLIVER (1947:72) l'avait déjà signalé pour les articles BASSON, MUSETTE, ORGUE, SERPENT et VIOLE; B. DIDIER (1985:277-278) reprend ses données, signalant l'erreur qu'il y a à considérer Diderot comme l'auteur de tous ces articles (mais à son tour, trompée par l'imprécision des références d'Oliver, elle attribue faussement à Jaucourt l'article VIOLE en question – en fait: VIOLE, basse de, (*Instrument de Musique*) (XVII:311a-315a) et non l'entrée assez brève qui précède: VIOLE (*Lutherie*) (XVII:310b-311a), qui porte effectivement la marque du chevalier mais où Jaucourt est loin de se conformer au plan de rédaction dont il s'agit puisqu'il se contente de donner une description générale de l'instrument puis d'en énumérer rapidement les différentes sortes, le tout sans aucune référence aux Planches). B. Didier commet une seconde erreur, plus gênante, en affirmant que le programme de travail en question est celui «que définit l'article "Instrumentation"» (ajoutant que «l'on peut penser que ce programme fut établi par Diderot», ce qui laisse entendre qu'il est l'auteur de l'article qu'elle mentionne) (278). Or, l'*Encyclopédie* ne compte aucune entrée INSTRUMENTATION! Là encore la source de confusion est à chercher chez Oliver qui faisait alors, en fait, allusion à un article de *La Grande Encyclopédie*, c'est-à-dire au *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* (1866/90) de Pierre Larousse (1947:72). Précisons enfin que l'historique de l'instrument, dont ces deux auteurs font le moment initial du schéma de rédaction en question, est loin de représenter un passage obligé: il est absent de BASSON DE HAUTOIS, de MUSETTE, de SERPENT et de VIOLE; il prend cependant une place importante dans l'article CLOCHE que B. Didier analyse ensuite (278-280) (mais son désignant encyclopédique annonce le fait, et le signale donc comme exceptionnel; par ailleurs cet article dans son ensemble ne se conforme pas au modèle attesté dans les autres entrées); l'apport historique peut aussi être le fait d'une intervention étrangère, comme dans l'ensemble des entrées FLÛTE inauguré par un article érudit de Jaucourt, rangé sous «*Littér.*» (VI:892b-895a).

⁶ La plupart des articles sur les instruments renvoient en effet à une «table du rapport de l'étendue des instruments» qui forme la Planche XXII de *Lutherie (Recueil de Planches, Tome V, 1767)* exactement intitulée «Table du rapport de l'étendue des voix et des instruments de Musique comparés au Clavecin»: inspirée d'un tableau des *Principes d'acoustique et de musique* de J. Sauveur (1701), elle permet de comparer visuellement la tessiture de sept différents types de voix et de quinze types d'instruments (pouvant comprendre de nombreuses espèces). Ce tableau synoptique est le témoignage le plus évident, mais aussi le plus élémentaire, d'un traitement groupé du corpus instrumental dans l'*Encyclopédie*.

Ce double traitement des données, appliqué aux principaux instruments⁷, manifeste un souci d'explication globale de la mécanique instrumentale qui traite à égalité les opérations artisanales de la facture et les techniques musicales du jeu: une double analyse qui permet de reconstituer l'ensemble des conditions matérielles rendant possible «*cette prodigieuse diversité de sons qu'on admire dans [l]es instruments*» évoquée par Rousseau⁸. La technologie du son instrumental forme ainsi le centre d'intérêt qui paraît avoir déterminé la perspective générale développée par l'*Encyclopédie* sur les instruments de musique.

On n'est pas surpris, dès lors, qu'une interrogation physicienne sur la production même des sons instrumentaux traverse aussi tout le corpus de Lutherie. L'acoustique, avec la question de la formation du son dans les différents types d'instruments, fournit en effet un principe d'organisation qui innerve en quelque sorte ces articles. Nous allons nous arrêter plus longuement sur cet aspect moins connu de l'ensemble Lutherie, où se joue une articulation avec la Physique.

a) «*la formation du son*»

Le problème acoustique de la production du son instrumental n'est pas formulé dans une entrée spécifique qui surplomberait le corpus, mais, de l'intérieur, il organise des rapprochements partiels à travers un certain nombre de renvois commentés qui désignent quelques articles comme des carrefours. Ces articles-là, cependant, ne répondent que partiellement aux annonces – ce qui laisse penser que l'organisation d'ensemble, projetée à un certain stade de rédaction, a été contrariée ou qu'elle a été, après coup, victime de coupes (deux possibilités d'ailleurs qui ne s'excluent pas l'une l'autre...). Ainsi l'article *MUSETTE instrument de musique, à vent & à anches* indique: «*Voyez l'explication de la formation du son dans les tuyaux à anches, à l'article TROMPETTE, jeu d'orgue*» (§ 4; X:895b); la même annonce se retrouve à l'article *HAUTBOIS, instrument de musique à vent & à anche* (§ 12; VIII:70a). Las, l'article *TROMPETTE* désigné déclare à son tour: «*Voyez pour l'explication de la formation du son dans les jeux d'anches, l'article ORGUE, où la facture des jeux d'anches est expliquée*» (XVI:696a). Celui-ci, en revanche, fournit bien l'explication attendue (XI:639a), à côté de celle qui touche à «*la formation du son dans les tuyaux soit ouverts ou fermés*» (XI:636b-637b). Le renvoi de l'article *TRAVERSIERE A BEC, Lutherie* est donc également erroné: «*Voyez l'explication de la formation du son dans les tuyaux, à l'article BOURDON de 16 piés, jeu d'orgue auquel se rapportent les flûtes et autres instruments de mutation*» (XVI:571b); l'article visé, bref, ne remplit pas la

⁷ Cf. les articles mentionnés par OLIVER et DIDIER, auxquels on peut encore ajouter *FLUTE ALLEMANDE ou TRAVERSIERE, instrument de Musique à vent* (VI:895a-898), *FLUTE DOUCE ou A BEC* (VI:899a-901), ainsi que, en des proportions plus réduites, des articles comme *FLAGEOLET (Lutherie)* (VI:834a-835a) ou *TAMBOUR (Luth.)* (XV:875ab). On mentionnera enfin le cas particulier de l'article *CLAVECIN (Luth.)* (III:509a-511a), qui ne réalise que la moitié du programme puisqu'il consiste quasi exclusivement en un récit de fabrication qui permet la présentation de toutes les pièces intervenant dans la facture de l'instrument.

⁸ Article *SON, en Musique*, XV:345b.

promesse du renvoi; il renvoie bien, à son tour, à ORGUE, mais sans commentaire. Du côté des instruments à cordes, l'article SAUTEREAU, *Lutherie* (XIV:726b), contient cet autre renvoi: «Voyez l'explication de la formation du son par les cordes à l'article CLAVECIN». Mais cette fois l'article désigné ne contient rien qui corresponde à l'annonce, et n'offre aucun renvoi de secours...

Le premier intérêt de ces renvois commentés, même partiellement inaboutis, est de révéler un cadre théorique de référence. On retrouve ici le Leonhard Euler du *Tentamen novae theoriae musicae* de 1739; le premier chapitre de ce traité, «De sono et auditu», présentait en effet une analyse de trois modes de production du son – par la vibration d'un corps solide (cordes, cloches), par compression et dilatation subites de l'air (fusil, claquement des mains...) ou par action ondulatoire de l'air sur l'air (instruments à vent) – dont seuls le premier et le dernier, qui concernent les principaux instruments de musique, étaient développés⁹. Cette théorie avait été relayée par Diderot, dans ses *Principes généraux d'acoustique* qui, parfois, ne sont que la traduction pure et simple des paragraphes d'Euler; chez lui, le premier et le troisième types se voient encore plus nettement valorisés¹⁰. La réflexion sur le premier type de son donne essentiellement lieu au calcul: celui en particulier du nombre de vibrations d'une corde donnée, grâce à la formule physico-mathématique qui relie la longueur de la corde, son poids et sa tension (référence à l'Anglais Taylor). Concernant le troisième type de son, l'apport d'Euler a surtout consisté à ramener les réflexions acoustiques sur les instruments à vent au modèle de la corde vibrante: il assimile l'air contenu dans un tuyau donné au corps vibrant (dès lors, longueur et capacité de l'instrument forment deux paramètres équivalant à la longueur et au poids de la corde; la pression atmosphérique fait fonction de tension). Ce dernier aspect, que Diderot désignait dans ses *Principes* comme celui de «l'analogie des corps sonores»¹¹ et qu'il saluait alors comme une découverte importante¹², est également mis en valeur dans l'*Encyclopédie*, comme nous allons le voir.

⁹ Il reprenait d'ailleurs, pour cette partie-là du chapitre, sa *Dissertatio physica de sono* (Bâle; 1727). V. dans le *Tentamen*, chap. 1: §§ 8-23 (pp. 209-215) pour le premier type; §§ 24-27 (pp. 215-216) pour le deuxième; §§ 28-45 (pp. 217-222) pour le troisième.

¹⁰ PGA, section 4, début, pour la présentation des trois espèces de son (DPV, II, 239-240; Lew. II, 20), et toute la suite concernant la première espèce; ce qui touche à la seconde espèce se réduit à deux paragraphes de la section 8 (263-4 / 51); la section 9 (265-9 / 52-56) et la deuxième partie de la section 10 (275-7 / 63-64) traitent de la troisième.

¹¹ PGA 7. (DPV, II, 263; Lew. II, 49).

¹² Au moment d'aborder la troisième espèce de son, Diderot mettait effectivement en scène cette avancée du savoir acoustique en un paragraphe d'une portée épistémologique générale: «Plus la cause d'un phénomène est cachée, moins on fait d'efforts pour la découvrir. Mais cette paresse, ou ce découragement des esprits, n'est ni le seul, ni peut-être le plus grand obstacle à la perfection des arts et des sciences. Il y a une sorte de vanité qui aime mieux s'attacher à des mois, à des qualités occultes, ou à quelque hypothèse frivole, que d'avouer de l'ignorance; et cette vanité leur est plus funeste encore. Bien ou mal, on veut tout expliquer, et c'est grâce à cette manie, que l'horreur du vide a fait monter l'eau dans les pompes, que les tourbillons ont été la cause des mouvements célestes, que l'attraction sera longtemps encore celle de la pesanteur des corps, et, pour en revenir à mon sujet, qu'on avait attribué jusqu'à présent au frémissement de la surface intérieure du tuyau le son et les autres propriétés des flûtes. Ces instruments avaient beau rendre le même son, quoique l'épaisseur, la matière et l'ouverture en fussent différentes, on s'en tenait opiniâtement à un système que la

Dans l'*Encyclopédie*, ce ne sont au total, et malgré les promesses des renvois, que les articles ANCHE, CLOCHE, FLAGEOLET et ORGUE qui répercutent une réflexion acousticienne appliquée à l'organologie. Ils donnent à lire – chacun à sa manière d'ailleurs – des explications détaillées concernant les causes physiques de la production du son dans les deux principaux types d'instruments. Ce petit ensemble d'articles appelle plusieurs remarques.

1. Le début du bref article ANCHE en *Lutherie* (I:439a) est surtout intéressant par un renvoi qui ponctue l'énoncé du principe d'analogie des corps sonore: «*petite machine [...] qu'on adapte à des instruments à vent, et qui les fait résonner, en portant une ligne d'air contre la surface du tuyau, que cette ligne d'air rase en vibrant comme une corde, dont le poids de l'atmosphère serait le poids tendant, et qui aurait la longueur du tuyau. Voy. INSTRUMENT DE MUSIQUE.*» Le point de vue acoustique, par le fait même qu'il paraissait rendre possible un modèle unifié du son instrumental par le rapprochement des deux grandes familles d'instruments, semblait devoir permettre une réflexion générale sur le domaine. Mais aucune entrée de l'*Encyclopédie* ne correspond exactement à l'intitulé mentionné dans le renvoi, et nous verrons d'autre part que l'article INST[R]UMENT de Diderot ne contient rien qui développe le principe acoustique en question. L'article du volume I révèle ainsi un projet d'articulation de l'ensemble du champ instrumental qui a avorté.

2. Si ce projet n'a pas eu de suite, Diderot n'oublie pourtant pas l'intérêt épistémologique de l'équivalence établie par Euler entre les instruments à vent et le modèle mathématisable de la corde vibrante. Son article FLAGEOLET (*Lutherie*) (VI:834a-835a) en témoigne, qui se conclut sur cinq paragraphes développés ainsi introduits: «*Il y a de très belles inductions à tirer de ces différents phénomènes [Diderot vient de présenter les différentes occasions où le flageolet octavie] pour la théorie générale des sons des instruments à vent: ils suggéreront aussi à l'homme intelligent beaucoup d'expériences curieuses*» (834b). Les quelques considérations que le philosophe avance alors convergent vers un éloge du modèle théorique unifié, dont Diderot se plaît à expliciter toutes les formules d'équivalence¹³.

3. L'autre article de Diderot dans le petit ensemble des entrées instrumentales ici considéré, l'article CLOCHE, *Hist. anc. mod. Arts méchan. & Fond.*, amplement déve-

diversité seule de la matière était capable de renverser. Enfin M. Euler, après avoir soigneusement examiné la structure des flûtes, trouva une manière d'en expliquer les effets, aussi solide qu'ingénieuse. Ce morceau de physique est peu connu, quoique ce soit un des plus beaux que nous ayons; [...]» (PGA 9., début; OC II, 265-6; Lew. II, 52).

¹³ «Il n'y a guère que la théorie où les instruments à vent sont comparés avec les instruments à corde, et où l'on regarde dans les premiers la longueur de l'instrument à vent comme la longueur de la corde; la grosseur de la colonne d'air contenu dans l'instrument à vent, comme la grosseur de la corde; le poids de l'atmosphère ou bout de l'instrument à vent, comme le poids tendant de la corde; l'inflation [ce latinisme trahit la source eulérienne] de l'instrument à vent, comme la force pulsante de la corde; l'oscillation de la colonne d'air dans la capacité de l'instrument à vent, comme l'oscillation de la corde; les divisions de cette colonne par les trous, comme les divisions de la corde par les doigts: il n'y a guère que cette théorie, dis-je, qui puisse expliquer les bizarreries du flageolet, et en annoncer d'autres dans d'autres instruments possibles» (§ final: 835a).

loppé (III:539a-543b), permet cependant de mesurer le fait que, par rapport à ses *Principes généraux d'acoustique*, le philosophe a poursuivi sa réflexion sur le sujet. Il nous paraît symptomatique que les considérations acoustiques comprises dans cet article¹⁴ débouchent régulièrement sur des questions ouvertes et thématiques comme telles. Diderot insiste dans ses deux interventions sur les paramètres matériels qui échappent à une prise proprement physico-mathématique¹⁵: «On prétend déterminer le son d'une cloche par sa forme et par son poids; mais cela est sujet à erreur: il faudrait faire entrer en calcul l'élasticité et la cohésion des parties de la matière dont on les fond, deux éléments sur lesquels on ne peut guère que former des conjectures vagues» – il montre cependant ce que l'application «de la formule des cordes» permet d'avancer sur cette première question (540b-541a). Les considérations métallurgiques liées à la question de la fonte des cloches débouchent sur ces lignes: «C'est encore un problème à résoudre, que le rapport qu'on doit instituer entre les matières du mélange [formant la composition métallique de la cloche] selon la grosseur et la grandeur des cloches, pour qu'elles rendent le plus de son qu'il est possible; mais ce problème tenant à la nature des matières, il n'y a pas d'apparence qu'on en trouve la solution par une autre voie que l'expérience: les connaissances de la Chimie, de la Musique, et de la Géométrie, ne peuvent équivaloir ici au tâtonnement» (543a). Tout se passe comme si, dans cet approfondissement de la réflexion acoustique, Diderot avait découvert des types de problèmes qui l'avaient persuadé des limites d'un modèle mathématique à la Euler. Il y a peut-être là l'une des raisons de la non réalisation de l'article INSTRUMENT DE MUSIQUE tel qu'il s'annonçait dans le premier volume...

4. Ce qui frappe surtout, dans le petit ensemble des articles de lutherie de l'*Encyclopédie* où l'acoustique instrumentale est présentée, c'est l'absence de ce qui aurait dû constituer le centre théorique du réseau: une explication de la formation des sons par les cordes. Annoncée, on l'a vu, dans l'article CLAVECIN, elle y fait défaut, sans qu'on puisse se l'expliquer.

Hors du corpus instrumental proprement dit, et sans renvois explicites reliant les propos, l'*Encyclopédie* fournit néanmoins un tel exposé acoustique. Toutefois le lecteur peut le chercher assez longtemps puisque, on l'a mentionné ailleurs, il manque également à l'article CORDES (*Vibrations des*) où on l'attendrait en premier lieu: la perspective strictement mécanico-mathématiques défendue par D'Alembert¹⁶ explique cette absence-là. L'entrée parallèle CORDE, *ouvrage du Cordier*, qui porte l'astérisque de Diderot, comprend une partie intitulée «Des cordes à boyau propres à la Lutherie» (IV:205b-207a) qui ne contient pas plus de considérations acoustiques, toute centrée qu'elle est sur la divulgation des recettes de fabrication des cordes, «ce petit art qui

¹⁴ III:540b-541a (mise en relation du son, composite, d'une cloche avec sa figure, qui fait apparaître «un beau problème à proposer aux Géomètres»); et 543a (question du rapport entre son et matière).

¹⁵ Chez Euler, l'acoustique des cloches, incluse dans celle des corps vibrants, ne mobilise qu'un paragraphe (*Tentamen*, I, § 22; p. 215). Diderot le reprend sans grand développement dans la section 8 des PGA (DPV, II, 264; Lew. II, 50, et une partie de la remarque, p. 51).

¹⁶ Mais aussi par Euler, d'ailleurs, dans ses recherches postérieures au *Tentamen* concernant les cordes vibrantes. V. sur ce point chap. 9, pp. 319-320.

contribue tant à notre plaisir [mais qui] est des plus inconnus» (205b). Ce sont en définitive les seuls deux articles SON qui offrent la présentation attendue; encore faut-il noter que le premier, classé en *Physique* et qui, on l'a déjà dit aussi, est essentiellement une traduction de Chambers¹⁷, manifeste un état pré-eulérien de la théorie acoustique des instruments en général, dans lequel la formation du son des instruments à vent est encore faussement attribuée au frémissement des tuyaux¹⁸. Rousseau, dans SON, *en Musique*, donne par conséquent le seul exposé un tant soit peu détaillé où s'articulent clairement phénomène vibratoire et production du son¹⁹ – dans un passage qui, on l'a vu, se prolonge précisément par des considérations sur la lutherie où l'analogie entre instruments à cordes et à vent est mentionnée²⁰.

5. L'article ORGUE (*Instrument à vent*) (XI:634a-640b), signé Thomas et Goussier, contient l'explication de la formation du son dans les tuyaux ouverts, fermés et à anche²¹. Mais il convient de noter que ces passages entretiennent avec la théorie

¹⁷ V. chap. 6, pp. 221-225.

¹⁸ «ce mouvement d'un corps sonore qui est la cause immédiate du son, doit être attribué à deux causes différentes; ou au choc de ce corps et d'un autre corps dur, comme dans les tambours, les cloches, les cordes d'instruments, ou bien au battement et au frottement du corps sonore et de l'air l'un contre l'autre immédiatement, comme dans les instruments à vent, les flûtes, les trompettes, etc.» (§ 6; XV:343b). Que D'Alembert, qui édite et signe l'article, ait laissé telles quelles ces quelques lignes laisse songeur: relecture inattentive, désintérêt pour les questions de lutherie, ou acte manqué par rapport à une théorie remarquablement redéfinie par son ennemi Euler?...

¹⁹ «Deux cordes de même métal, de grosseur égale, et également tendues, forment un unisson parfait, si elles sont aussi égales en longueur: si les longueurs sont inégales, la plus courte donnera un son plus aigu. Il est certain aussi qu'elle fera plus de vibrations dans un tems donné; d'où l'on conclut que la différence des sons du grave à l'aigu, ne procède que de celle du nombre des vibrations faites dans un même espace de tems, par les cordes ou instruments sonores qui les font entendre [...]» (§ 9; XV:345b). Les trois paragraphes qui développent ensuite la question ont été cités chap. 6, p. 231. Ils s'achèvent sur un renvoi à l'article CORDE (sans précision) qui ne laisse pas de poser problème: s'agissait-il d'un article rédigé par Rousseau et supprimé à l'édition, d'un renvoi "aveugle" de Rousseau, supposant la question développée sous cet intitulé, voire d'un ajout éditorial (cf. les renvois du § 13 mentionnés dans la note suivante) faisant référence à un état de l'article CORDE antérieur au texte définitif de D'Alembert?... Quelle que soit la réponse – et l'on voit difficilement comment trancher – il n'en reste pas moins que l'entrée CORDE présente, dans l'économie interne de l'*Encyclopédie*, une étrange omission.

²⁰ § 13, cité chap. 6, p. 232. Le renvoi groupé à «ORGUE, FLUTE, OCTAVIER, etc.» qui le ponctue (sans équivalents dans *SOUND in music* de Chambers) n'est pas simple à comprendre: les deux premiers articles mentionnés appartiennent à l'ensemble Lutherie, qui n'est pas de Rousseau; le troisième, au contraire, porte sa marque. Rousseau n'a sans doute pas eu connaissance du contenu des deux premiers: il peut donc s'agir soit de renvois "aveugles" à ce qu'il pressent comme des articles centraux pour les instruments à vent dont il vient de parler, soit d'interventions éditoriales. L'article OCTAVIER, *en Musique* (XI:340b), assez bref, constitue quant à lui l'une des rares interventions de Rousseau dans le domaine de l'acoustique instrumentale, en dehors de l'article SON auquel il se rattache; il complète en un sens le petit corpus de Lutherie que nous parcourons puisqu'il fournit l'explication physique du phénomène (division de la colonne d'air en deux), mais il ne fait bien sûr l'objet d'aucun renvoi qui l'intégrerait dans l'ensemble. Signalons encore que l'indication que l'on trouve dans ROUSSEAU, OC V, p. 1774, quant à la source de cet article (repris tel quel dans le *Dictionnaire de musique*) – ainsi libellée: [Malcolm, ap. Chambers, «Octave»] – peut induire en erreur: certes, l'article OCTAVE de Chambers contient une mention de Malcolm sur le phénomène, mais sans aucune explication d'ordre acoustique...

²¹ Ces passages se trouvent respectivement à 636b-637b et à 639a.

d'Euler un rapport particulier. Les deux auteurs admettent bien sûr que le son vient «des vibrations des parties élastiques de l'air» contenu dans les tuyaux (637a); mais loin de s'intéresser aux équivalences mathématisables avec les cordes vibrantes, ils s'interrogent bien plutôt sur la formation même des vibrations de l'air et proposent alors une explication des processus physiques qui les déclenchent. Ils développent à ce propos une théorie personnelle qui analyse les mouvements de l'air «comme une suite infiniment rapide d'explosion». Si cette approche paraît trouver une référence dans le mécanisme des orgues appelé *tremblant*²², cette façon d'assigner l'origine des sons des instruments à vent dans des «secousses ou explosion» revient aussi à donner un statut fondateur à la deuxième espèce de son théorisée par Euler, mais pour ainsi dire négligée par lui: celle des sons produits par la dilatation subite d'un air comprimé. Tout se passe comme si Goussier et Thomas avaient développés, à propos de l'orgue, leur propre lecture du chapitre d'acoustique instrumentale d'Euler²³. On notera d'autre part, dans leur article, une convergence avec les remarques prudentes formulées par Diderot dans CLOCHE, au moment où, s'étant essayé à «donner une règle certaine pour trouver le diapason [des anches]» (639a), ils concluent: «Cette méthode qui est certainement ingénieuse, est autant exacte que le peut être une chose où des causes physiques incommensurables concourent à former l'effet; de cette nature est, par exemple, l'élasticité des languettes, de l'égalité de laquelle il est très difficile de s'assurer» (639b).

L'ensemble de ces remarques permet d'abord de mesurer à quel point les quelques articles de lutherie qui tissent une réflexion acoustique sur les instruments entretiennent des rapports variables avec la théorie qui leur sert de référence. Celle-ci n'avait donc rien d'un modèle achevé mais elle a fonctionné comme une base de réflexion pour les responsables des articles de Lutherie. C'est là sans doute la première raison qui explique le caractère disparate et lacunaire de cette élaboration: le champ dans lequel s'essaye l'articulation entre lutherie et acoustique se présentait comme un chantier théorique ouvert. D'ailleurs, nos remarques ont encore montré que la référence eulérienne n'était qu'une strate de savoir parmi d'autres, plus anciennes ou plus récentes, qui sont attestées dans le reste de l'*Encyclopédie* autour de la même question du son instrumental.

Ainsi resituée, on peut penser que la tentative inachevée d'organisation interne du domaine instrumental en fonction de l'acoustique apparaît telle parce que le champ épistémique dans lequel elle s'inscrivait se trouvait partagé par la double évolution contradictoire du savoir de référence convoqué: une mathématisation de la mécanique

²² Thomas et Goussier renvoient en effet «à cet égard» «à l'article TREMBLANS DOUX et TREMBLANS FORTS» – deux articles, en fait (XVI:578b-580a), qui ne contiennent pas de considérations acoustiques sur la formation des sons mais qui, exposant le mécanisme de ces soupapes, décrivent un phénomène de condensation / dilatation de l'air: un type de phénomène qui forme précisément le principe des analyses acoustiques de l'article DRGUE.

²³ Dès lors, leur explication de la formation du son dans les tuyaux à anche ne s'harmonise pas avec celle rapidement formulée dans l'article ANCHE.

vibratoire qui néglige la question du son instrumental d'une part; de l'autre, une attention expérimentale à une série de facteurs matériels intervenant dans la production du son mais échappant au savoir physico-mathématique du temps.

Au total, l'instrument musical en général, par le fait qu'il rendait manifeste quelque chose comme *la matière sonore* et qu'il définissait ainsi un objet spécifique de réflexion, ouvrait à l'attention des encyclopédistes un domaine de connaissance qu'ils ont entrepris d'explorer mais qu'ils ont éprouvé comme problématique: les multiples savoir-faire des facteurs et des instrumentistes, la somme d'observations ponctuelles auxquelles ils donnent lieu ne parviennent pas à s'y articuler complètement dans une approche acoustique, et encore moins en une rationalisation mathématique. Un champ de connaissance qui se présente sous cette forme laisse apercevoir en contiguïté des strates de savoir anachroniques, incompatibles ou conflictuelles.

Cette dernière caractéristique va apparaître de façon plus nette encore autour de la réflexion sur la voix humaine telle qu'elle s'expose dans l'*Encyclopédie*, une réflexion qui trouve effectivement sa place dans le champ de connaissance en question dès qu'elle interroge la voix dans ses conditions physiologiques de production.

2. «ce phénomène merveilleux qu'on nomme la voix»

La question de la formation de la voix humaine a fait l'objet de recherches menées dès le début du XVIII^e siècle dans le cadre de l'Académie des sciences de Paris²⁴, recherches dans lesquelles la comparaison entre l'organe vocal et l'instrument musical a joué un rôle heuristique déterminant. Deux noms sont à retenir: Denis Dodart (1634 - 1707), disciple de Claude Perrault, qui présenta des travaux entre 1700 et 1707 où il mettait en évidence le rôle prépondérant de la glotte; Antoine Ferrein (1693 - 1769), dont le mémoire de 1741 – dans lequel l'académicien propose l'expression de «cordes vocales» pour désigner ce qu'il découvre comme l'organe essentiel de la phonation – portait également une critique sévère à l'encontre des recherches de son prédécesseur.

Or, ces travaux connurent une fortune contrastée dont témoigne l'*Encyclopédie*. Alors que les diverses recherches de Dodart sur la voix constituent encore dans les années 1750 une référence consacrée, ainsi qu'il apparaît à travers les présentations, allusions ou exploitations qui en sont faites dans plusieurs articles de l'œuvre²⁵, l'apport de Ferrein, quant à lui, paraît susciter une attitude distante, comme si les encyclopédistes refusaient de prendre position dans un conflit dont les enjeux ne sont jamais formulés. On devra se demander ce que recelait cet impact différencié.

L'entrée VOIX (*Physiologie*), texte central pour notre propos, est tout à fait caractéristique à cet égard. Même si le mémoire de Ferrein est mentionné *in extremis*, l'article présente un état de la question qui privilégie le point de vue de Dodart. Plus

²⁴ V. sur ce point A. COHEN (1981:20-21 et 35-40) et B. DIDIER (1985:112-114). Pour la période précédente, on se référera à la première partie, intitulée «Représentations de la voix», de l'ouvrage de PH.-J. SALAZAR, *Le Culte de la voix au XVIII^e siècle*, Paris, 1995, pp. 15-86.

²⁵ Ce chapitre n'en présentera que quelques-unes. D'autres, et des plus significatives, apparaîtront dans le second volet des analyses.

étrangement, les recherches de Dodart y sont même exposées en deux moments successifs qui, certes, mettent l'accent sur des aspects différents de ses travaux mais qui occasionnent cependant d'évidentes répétitions. C'est que cet article, anonyme et très développé (XVII:428a-432a), résulte du collage d'au moins deux apports distincts: tout le début (§§ 1-31; jusqu'à 430a) n'est que la traduction, non signalée comme telle, de l'article *VOICE* de Chambers; la seconde partie, qui exploite des références plus récentes (Haller, Buffon), nous reste de provenance inconnue²⁶. Or, chacune de ces deux parties trahit de façon différente les enjeux qui déterminent la prépondérance du modèle de Dodart. Nous allons les considérer successivement.

a) «une espèce d'instrument à vent»

L'article *VOICE* de la *Cyclopædia* n'était autre qu'un «extrait» du «Mémoire sur les causes de la voix de l'homme, et de ses différents tons» de Dodart, qui avait paru dans les *Mémoires de l'Académie Royale des Sciences, Année M.DCC*²⁷; de fait, Chambers s'était en grande partie servi du résumé qu'en offrait la première partie du volume académique, dit «Histoire de l'Académie...», que rédigeait son secrétaire perpétuel²⁸. C'est dire que le texte de l'*Encyclopédie* donne à lire le plus souvent une retraduction en français des phrases de Fontenelle ou de Dodart, avec les déformations ponctuelles que l'on peut imaginer! C'est pourtant cet article qu'il s'agit de commenter puisque c'est le texte qui s'offre au lecteur de l'*Encyclopédie*, à qui d'ailleurs la référence à la source académique n'est pas donnée²⁹. Il n'empêche que la mise en évidence du travail de montage que représente l'extrait de Chambers nous permettra d'apercevoir ce que l'encyclopédiste anglais – et l'*Encyclopédie* à sa suite – a privilégié dans les travaux de Dodart; il apparaîtra en outre que Chambers a donné un rôle important à la question de la comparaison instrumentale.

Avant de s'engager dans son extrait, Chambers a d'abord énoncé quelques définitions, bien sûr également traduites dans l'*Encyclopédie*. Elles doivent retenir notre intérêt. La première et la plus générale annonce l'orientation de l'article: «[la voix] est le son qui se forme dans la gorge et dans la bouche d'un animal, par un mécanisme d'instruments propres à le produire» (XVII:428a); un renvoi immédiat à l'article *SON* accentue encore la perspective physicienne, mécaniste, dans laquelle s'inscrit le recours à un modèle instrumental. Après avoir distingué voix articulée et non articulée,

²⁶ Le collage de sources qui constitue cette seconde partie est le fait soit d'une source intermédiaire, soit d'un encyclopédiste (si l'absence de sa marque, qui paraît avoir été systématiquement distribuée, ne constituait une objection de poids, on pourrait penser à Jaucourt, qui fournit à la suite immédiate de cette entrée les articles *VOIX des animaux (Physiologie)*, *VOIX des oiseaux (Anatom. comparée)* et *VOIX des quadrupèdes (Anatom. comparée)* (XVII:432a-434b), un ensemble qu'on imagine volontiers inauguré par une entrée sur la voix humaine...).

²⁷ Paris, 1719, pp. 244-293 (ci-après *MARS* 1700).

²⁸ Pp. 17-24 de ladite partie (ci-après *HARS* 1700).

²⁹ Nous précisons en note les références nécessaires à une confrontation des textes, mais nous n'envisagerons que ponctuellement le circuit de traduction aller et retour, lorsqu'il éclaire des difficultés de lecture.

l'encyclopédiste passe tout de suite au sujet de tout le texte, centré sur la voix de l'homme³⁰:

«La formation de la *voix* humaine, avec toutes ses variations, que l'on remarque dans la parole, dans la musique, *etc.* est un objet bien digne de notre curiosité et de nos recherches; et le mécanisme ou l'organisation des parties qui produisent cet effet, est une chose des plus étonnantes.»

(§ 4; 428a)

Ce paragraphe, qui exalte la voix humaine et la thématise comme un objet exceptionnel, dit bien aussi que l'objet considéré est la voix *en général*; parole et chant ne sont envisagés que comme deux manifestations qui en révèlent toutes les virtualités. La perspective physio-acoustique adoptée ne pose pas, ici, la différence entre parole et chant comme son thème – ce qui, nous le verrons, est déterminant pour ce que Chambers retient des travaux de Dodart. Avant l'extrait proprement dit, l'encyclopédiste présente encore rapidement les parties anatomiques qui forment l'organe vocal, la «*trachée artère*» (trachée), le larynx et la glotte (avec renvois correspondants)³¹ (§ 5).

Dodart avait conscience que ses travaux remettaient en cause toute une tradition. C'est de là que Chambers part³². Or, l'analogie instrumentale se trouve impliquée dans cette tradition:

«Le grand canal de la trachée qui est terminé en haut par la glotte, ressemble si bien à une flûte que les anciens ne doutaient point que la trachée ne contribuât autant à former la *voix*, que le corps de la flûte contribue à former le son de cet instrument. Galien lui-même tomba à cet égard dans une espèce d'erreur; il s'aperçut à la vérité que la glotte est le principal organe de la *voix*, mais en même tems il attribua à la trachée artère une part considérable dans la production du son.»

(§ 6; 428a)

Ce que Dodart montre, en revanche, c'est que l'air, circulant librement dans la trachée, «*ne peut jamais être comprimé dans ce canal avec autant de violence, ni acquérir là autant de vitesse qu'il en faut pour la production du son*» – conditions que

³⁰ La *Cyclopædia* ne contenait rien sur la voix des animaux; il est vrai que Jaucourt, dans l'*Encyclopédie*, se fonde sur des sources dont Chambers ne pouvait disposer; en particulier, mentionnée explicitement: «*Hist. de l'acad. des Scienc. ann. 1753*».

³¹ On signalera que dans l'*Encyclopédie*, sur les articles mentionnés, seul TRACHÉE ARTERE, en terme d'*Anatomie* (XVI:504b), anonyme, n'est pas issu de Chambers. En revanche, LARYNX, *Anatomie* (IX:297b), anonyme aussi, ainsi que GLOTTE en *Anatomie* (VII:722a), qui porte la marque (L) de Pierre Tarin précédée de la mention *Chambers*, sont traduits de la *Cyclopædia*. (Précisons encore, pour être complet, que l'article EPIGLOTTE en *Anatomie* (V:792b), qui contient une remarque sur la voix, est de même la simple traduction d'*EPIGLOTTIS* de Chambers, bien que cette fois la référence n'accompagne pas la signature de Tarin.)

³² Suivant Fontenelle, dont le résumé proprement dit débutait HARS 1700, p. 19, après l'exposé de ce qu'il nommait un «*système du son*» qui offrait en fait un rappel des principes d'acoustique nécessaires à la compréhension de Dodart (sur cette introduction, v. encore ci-après note 49).

la glotte, elle, par l'étroitesse de son ouverture, réalise parfaitement (§ 7; 428ab)³³. Par là-même, la pertinence du modèle instrumental paraît récusée. D'ailleurs, soulignant ensuite le rôle de résonateur que tient «la cavité de la bouche et des narines», déterminant pour la qualité de la voix, l'encyclopédiste résumant Dodart insiste sur l'écart entre la réalité anatomique et le modèle:

«c'est du mélange de tant de résonances différentes, bien proportionnées les unes aux autres, que naît dans la voix humaine une harmonie inimitable à tous les musiciens.»

(§ 8 extr.; 428b)

Il est intéressant de noter que Chambers a quitté ici le résumé de Fontenelle³⁴ pour emprunter directement cette remarque au mémoire de Dodart³⁵, comme s'il avait tenu à faire de la question de la comparaison instrumentale l'un des fils conducteurs de son extrait. Cette remarque sur l'impossible imitation de la voix par l'art instrumental, qui aurait pu impliquer l'éviction définitive du référent organologique, ne semble pourtant pas invalider le recours heuristique à un tel modèle puisque celui-ci réapparaîtra, dans cette fonction, avec la question des différents tons de la voix, traitée un peu plus loin. La remarque tend simplement à inscrire clairement le rapport de la voix à l'instrument dans l'opposition entre nature et art³⁶. La conclusion du premier mouvement du texte, lancé par l'image traditionnelle de la flûte, se maintient dans le lieu figuré: le système trachée/glote, qui suggérait l'image primitive, est remplacé par le système glotte/résonateurs buccaux, qui suggère une image en quelque sorte prospective:

³³ Le mécanisme est pensé en trois temps: accélération de l'air comprimé au niveau de la glotte puis contre-effet vibratoire sur la glotte et enfin transmission de ces vibrations à l'air. Il y a apparemment, dans ce mécanisme compliqué, une tentative de concilier deux théories acoustiques de la production du son: l'une, qui remonte à Aristote, liée à la vitesse de l'air; l'autre, que les toutes récentes recherches de Sauveur étaient en train de fonder expérimentalement, liée aux phénomènes vibratoires. Nous verrons que Dodart privilégiera la première: il y aurait donc ici une manière de concession. Notons toutefois qu'en adjoignant un renvoi à *VIBRATION*, Chambers tendait quant à lui à privilégier la seconde (précisons que cet article, qui figure, traduit, sous les deux entrées de l'*Encyclopédie* *VIBRATION en Mécanique* (XVII:230ab) et *VIBRATION* (230b), expose les phénomènes vibratoires en général, pendules, ressorts et cordes, et leur lien pour ces derniers à l'élasticité des matières, mais qu'il se contente d'un renvoi à *SON* pour la théorie des vibrations sonores).

³⁴ Qu'il suivait jusque-là fidèlement: cf. §§ 6-8 début et *HARS* 1700, pp. 19-20. Chambers reviendra au résumé de Fontenelle dès le § 10 jusqu'au § 16 (cf. *HARS* 1700, pp. 20-22).

³⁵ Cf. *MARS* 1700, p. 250: «c'est 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»; Chambers: «from this mixture of so many different resonances in their due proportion, there results a harmony in the human voice, inimitable by any musician».

³⁶ Dans la formulation de Dodart, elle fait aussi un écho très net à la *doxa* des rapports hiérarchisés entre musiques vocale et instrumentale (v. aussi, dans la troisième section de ce chapitre, pp. 395-396). Les retouches que Chambers opère sur le texte de Dodart (v. note précédente) – il efface d'une part toute référence explicite à la lutherie au profit d'une désignation plus générale et plus vague (*any musician*), il désigne d'autre part l'*inimitable* de la voix par un terme spécifiquement musical (*harmony*) mais à valeur acoustique (lié à *mixture*, il prend l'acception propre de "mélange de résonances") – rendent cet écho moins net.

«Aussi le canal qui a passé d'abord pour être le principal organe de la voix, n'en est pas seulement le second dans l'ordre de ceux qui produisent la résonnance: la trachée à cet égard ne seconde point la glotte autant que le corps d'une flûte douce seconde la cheville de son embouchure; mais c'est la bouche qui seconde la glotte, comme le corps d'un certain instrument à vent, qui n'est point encore connu dans la musique, seconde son embouchure [37]: en effet la fonction de la trachée n'est autre que celle du porte-vent dans une orgue, savoir de fournir le vent.»

(§ 11; 428b)

Le modèle organologique ne peut donc être qu'approximatif, mais il reste le seul moyen disponible de se représenter un fonctionnement physio-acoustique toujours pensé comme celui d'«un certain instrument à vent» (on notera que ce modèle est opératoire et ne peut l'être que dans le cadre d'une acoustique instrumentale à la Perrault, où le «corps» de la flûte joue aussi un rôle actif dans la production du son en «second[ant] son embouchure»).

Cette fonction heuristique du modèle fait qu'il est d'emblée convoqué dans la question des différences de hauteur vocale, qui motive le second mouvement du texte:

«Pour ce qui est de la cause qui produit les différents tons de la voix, comme les organes qui forment la voix sont une espèce d'instrument à vent, il semble qu'on pourrait se flatter d'y trouver quelque chose qui pût répondre à ce qui produit les différences de tons dans quelques autres instruments à vent; mais il n'y a rien de semblable dans le hautbois, dans les orgues, dans le claron, etc. [38]»

(§ 12; 428b-429a)

Toute la question concernant la formation des tons de la voix se résume à savoir s'il s'agit de l'attribuer à des variations de grandeur de la cavité buccale ou à la glotte. La première solution – que l'exemple des hautbois, dont le «ton» (de base) varie selon la longueur de l'instrument, paraît d'abord soutenir (§ 14)³⁹ – est rejetée après examen d'une autre référence instrumentale bien choisie, le jeu de l'orgue significativement appelé «voix humaine» où les différences de hauteurs du son sont effectivement d'abord

³⁷ Une fois de plus, pour cette remarque sur l'instrument encore inconnu de la musique, Chambers a quitté le résumé de Fontenelle (*HARS* 1700, p. 21) et a exploité une formule dont Dodart s'était servi au début de son mémoire, lorsqu'il en annonçait les thèses principales (cf. *MARS* 1700, p. 246: «8. La glotte seule fait la voix et tous ses tons. [...] 11. [Son usage ne peut être bien expliqué] par aucun Instrument à Vent qui soit en usage pour [sic] la Musique»).

³⁸ Ce dernier membre de phrase, depuis «mais il n'y a...», pose problème: il n'apparaît pas dans la *Cyclopadia* (du moins dans les éditions que nous avons consultées). Si son ajout prolonge le thème de l'instrument inconnu de la musique, il contredit le mouvement même de l'extrait puisque les instruments existants vont effectivement servir de modèles.

³⁹ Il y a un mouvement argumentatif dû à Chambers, qui tire ce paragraphe d'un passage du résumé de Fontenelle différent de celui qui lui sert de base pour les §§ 13, 15 et 16 (fondés sur *HARS* 1700, p. 22, augmenté pour la seconde partie du § 13 par *MARS* 1700, pp. 251-252): un passage antérieur (*HARS* 1700, p. 21) qui concernait d'un point de vue acoustique général les relations de l'anche du hautbois au corps même de l'instrument. C'est donc Chambers qui intègre cette question organologique au débat physiologique sur les rôles respectifs de la bouche et de la glotte dans la formation du son vocal.

imputables à l'anche plutôt qu'à la longueur des tuyaux (§ 15). «*C'est donc la glotte qui forme les tons aussi bien que les sons, et c'est la variation de son ouverture qui est cause de la variation des tons*» (§ 16, début).

Ce point acquis, Chambers réserve toute la fin de son extrait à une présentation détaillée de la glotte:

«une pièce de mécanisme si admirable mérite bien que nous l'examinions ici de plus près.»

(§ 16, fin; 429a)

Cette articulation indique le moment où Chambers abandonne le résumé de Fontenelle, qui a servi jusqu'ici de charpente à son article, pour suivre directement le mémoire de Dodart – comme si, abordant l'objet nodal de la question, l'appareillage de son extrait adoptait un objectif de plus fort grossissement. Il n'est pas inintéressant de confronter ladite articulation avec le passage équivalent de l'académicien, afin de mesurer aussi combien l'opération pouvait faire intervenir de filtres:

Dodart: «on ne peut comparer cet Instrument si parfait pour la Musique [⁴⁰], qu'à l'Instrument du monde le plus impraticable et le plus opposé à la Musique. Il faut donc en faire sentir la différence. L'art du Créateur dans la simplicité de cette Méchanique, et dans la multiplicité prodigieuse de ses usages mérite toute notre attention puisqu'on peut espérer de découvrir une partie de cette admirable Méchanique.»

(MARS 1700, 260)

L'académicien, on le voit, inscrivait sa recherche dans une perspective théologienne, qui lui servait d'ailleurs de légitimation⁴¹; une perspective qui commande le jeu des paradoxes (instrument «*si parfait pour*» et pourtant «*si opposé à*» la musique) par lequel le merveilleux de la Création peut se formuler dans les termes, subvertis, de l'«*art*», de la technique. Toute cette rhétorique apologétique, qui ne semble pas avoir été pour Dodart un simple habillage extérieur à ses travaux⁴², disparaît dans l'extrait de Chambers, où ne se maintient qu'un merveilleux naturalisé. Il paraît d'ailleurs tout à fait significatif que l'encyclopédiste anglais, au lieu d'enchaîner sur la description du mécanisme de la glotte, ait préféré l'introduire par une longue description anatomique

⁴⁰ À savoir «*la seule glotte de l'homme secondée du seul canal extérieur*» (MARS 1700, p. 259).

⁴¹ Les premiers mots de son Mémoire étaient très clairs à cet égard (malgré le style embarrassé qui accumule des propositions négatives): «*On ne peut trop approfondir les usages des parties ni parler trop précisément sur cette matière* [référence au titre: «*Sur les causes de la voix de l'Homme...*»]. *Cette recherche et cette exactitude ne se terminent pas à des découvertes purement curieuses, et absolument inutiles. On ne peut regarder comme tel un des principaux fondements de la Théologie naturelle [...]*» (MARS 1700, p. 244); la justification par l'utilité médicale de ses résultats ne viendra qu'en second.

⁴² Il projetait, en effet, de prolonger cette recherche académique par l'application de ses résultats à la théologie naturelle (v. l'annonce qui termine son Mémoire de 1707 dans MARS, année MDCCVII, Paris, 1708, p. 81). La mort l'en a empêché.

(§§ 17-19) qu'il emprunte essentiellement à un Mémoire ultérieur de Dodart⁴³ et qui culmine dans la mise en évidence d'un fait anatomique «*extraordinaire*». Dodart avait en effet repéré l'existence des cordes vocales mais il en avait attribué les variations de tension à un mouvement propre, ce qui l'avait amené à considérer ces «*deux cordons ou filets tendineux, renfermés dans les deux lèvres de l'ouverture*» de la glotte comme des muscles malgré leur apparence ligamenteuse: ce «*paquet de fibres*»⁴⁴ formerait donc «*une espèce de muscle extraordinaire*» puisque différent des «*fibres charnues ordinaires* [des muscles], qui reçoivent une grande quantité de sang, [et qui] auraient été infiniment trop matérielles [angl.: «*coarse*», grossières] pour des mouvements si délicats» (extr. § 18; 429ab)⁴⁵.

Ce n'est qu'après avoir décrit les mouvements de plus ou moins grande contraction de ces «*filets*» [angl.: «*strings*»] (§ 19) que Chambers revient au mécanisme proprement dit de formation des sons de la voix, qui cette fois est présenté comme l'origine organique des différents types de voix que distingue la musique de l'époque:

«Ce sont donc les différentes ouvertures de lèvres de la glotte, qui produisent tous les tons différents dans les différentes parties de la musique vocale, savoir la basse, la taille, la haute-contre, le bas-dessus, et le dessus; et voici de quelle manière.»

(§ 20; 429b)⁴⁶

La perspective physiologique est ainsi clairement articulée au domaine musical: elle reconstitue les conditions de possibilité d'une production de l'échelle tonale par la voix.

L'examen des processus physiologiques de cette production met en valeur deux «*circonstances*»: une extension variable des lèvres de la glotte et, en conséquence, une ouverture variable de celle-ci (§§ 21-23). Or, ces deux aspects du mécanisme vocal appellent deux rapprochements organologiques différents:

⁴³ Le «Supplément au Mémoire sur la voix et sur les tons» (MARS, année MDCCVI, Paris, 1707, pp. 136-148 et 388-410; et particulièrement la VII. Addition, pp. 398-403). Mais une fois de plus, Chambers exploite plutôt le résumé de Fontenelle (HARS 1706, pp. 17-18).

⁴⁴ Le texte anglais dit «*a cord, or string*», alors que Fontenelle, suivant Dodart, ne parlait que de «*cordons*» (HARS 1700, p. 17 et MARS 1700, p. 397): Chambers lire véritablement sa présentation du côté du vibratoire. Tout se passe comme si la retraduction française voulait, elle, éviter une référence aux instruments à cordes et marquait ainsi une résistance au modèle récent de Ferrein...

⁴⁵ Ici encore, la confrontation de la version Chambers-Encyclopédie avec les textes académiques montre l'abandon des références théologiques. Dès son Mémoire de 1700, Dodart précisait, dans une note renvoyant à sa collaboration avec l'anatomiste Jean Méry (1645-1722), autre académicien: «*M. Méry soupçonne cet écheveau tendineux de n'être qu'un simple ligament, en effet l'attache de ces fibres à deux cartilages opposés et la structure ordinaire des muscles sont pour lui. Mais la nécessité indispensable d'un mouvement de tension dans cet endroit, peut justifier une structure extraordinaire qui ne peut manquer au besoin à la mécanique du Créateur, et dont on voit tant d'autres exemples dans l'Anatomie comparée*» (MARS 1700, p. 282). Fontenelle suit la même thématique: «*est-il bien certain que l'on connaisse toute la Mécanique que le Créateur peut avoir employée à cet égard? on a de grands sujets d'en douter, et M. Dodart les fait bien valoir. Un Muscle d'une structure singulière ne servira même qu'à relever encore à nos yeux l'Intelligence infinie qui brille dans les Machines de tous les Animaux*» (HARS 1706, p. 17).

⁴⁶ Depuis ici, Chambers suit MARS 1700, pp. 262s.

«Il s'ensuit de la première circonstance, que les vibrations des lèvres deviennent promptes et vives à mesure qu'elles approchent du ton le plus aigu, et que la voix est juste quand les deux lèvres sont également étendues, et qu'elle est fautive quand les lèvres sont étendues inégalement, ce qui s'accorde parfaitement bien avec la nature des instruments à cordes.

Il s'ensuit de la seconde circonstance que plus les tons sont aigus, plus les lèvres s'approchent l'une de l'autre: ce qui s'accorde aussi parfaitement avec les instruments à vent gouvernés par anches ou languettes.»

(§§ 24-25; 429b)

Ce qui paraît curieux, c'est que Dodart, suivi par Chambers, penchera pour le second modèle. La justification de ce choix donnée dans l'*Encyclopédie*, telle qu'elle est traduite de la *Cyclopædia*, n'apparaît pas très claire:

«Les degrés de tension dans les lèvres sont les premières et les principales causes des tons, mais leurs différences sont insensibles; les degrés d'approche ne sont que les conséquences de cette tension, mais il est plus aisé de rendre sensibles ces différences.»

(§ 26; 429b)

La différence entre l'insensible et le sensible, qui dévalue le modèle qui «s'accordait» pourtant si «*parfaitement bien*» avec les causes premières du phénomène, paraît indiquer un critère de préférence d'ordre méthodologique: le second modèle, à référent spatial (ouverture variable), permet une approche quantitative plus aisée que le premier; cette lecture est confirmée par l'examen des sources⁴⁷ et la suite de l'article⁴⁸. Le choix du modèle des «*instruments à vent gouvernés par anches*» paraît d'autant plus curieux que les travaux acoustiques de Sauveur, essentiellement fondés sur la nature vibratoire des corps sonores, et principalement des cordes, n'étaient pas inconnus à Dodart⁴⁹. Le maintien de ce choix chez Chambers – qui par ailleurs, on l'a vu chap. 6,

⁴⁷ Voici, chez Chambers, la fin du paragraphe cité (par ailleurs assez fidèlement traduit): «*but their differences are more easily assigned*». Et voici le texte-source de Dodart: «*Les degrés de contention dans les lèvres sont la première et principale cause des tons, mais leurs différences sont peu sensibles et difficilement assignables. Les degrés d'approche ne sont que des suites inséparables de la contention, première cause des tons, mais il est plus aisé de concevoir et d'assigner ces degrés. Tenons-nous en donc là pour donner une idée plus précise de la chose*» (MARS 1700, pp. 262-263).

⁴⁸ Le dernier paragraphe expose en effet rapidement les calculs que Dodart finissait par proposer concernant les variations organiques nécessaires à la production des plus petites subdivisions tonales sensibles, calculs qui reposent sur une division du «*petit diamètre de la glotte*», soit sur une mesure spatiale (§ 31, 430a; Chambers est revenu, pour cet ultime paragraphe de son extrait, au résumé de Fontenelle, cf. MARS 1700, p. 23).

⁴⁹ Certes, ces travaux ne commencent à être publiés qu'en 1701 mais Sauveur les avait présentés devant l'Académie dès 1696 (v. sur ce point l'Appendice I de COHEN, 1981: 115). D'ailleurs, Dodart y fait explicitement référence dans son Mémoire de 1700, n'en retenant cependant que l'aspect mathématique du calcul de division des intervalles (MARS 1700, pp. 269 et 271). Il est frappant d'autre part que Fontenelle ait cru bon d'introduire son résumé du Mémoire par un exposé d'acoustique directement inspiré de Sauveur où il met en relation longueur ou tension variables des cordes avec hauteur variable des sons (la rédaction de ce résumé est très probablement sensiblement plus tardive que celle du mémoire puisque la parution du volume en question date, rappelons-le, de 1719). Il note au cours de son résumé: «*Deux cordes dont les*

donne une place essentielle à l'acoustique vibratoire – est encore plus surprenant. Il devient franchement problématique dans l'*Encyclopédie*, à une époque où d'une part les travaux de Ferrein étaient disponibles et où d'autre part le modèle acoustique valorisé était devenu clairement anachronique depuis les travaux d'Euler! Se marque ici, sans doute, une forme de résistance implicite qu'il s'agira d'interroger.

Le fonctionnement d'une anche de hautbois sert d'argument à la confirmation de «cette doctrine»⁵⁰, mais l'énoncé qui la résume ensuite marque cependant un autre aspect du caractère approximatif du modèle privilégié (je souligne):

«Ce sont donc les différentes ouvertures qui produisent, ou du moins, qui accompagnent les tons différents dans certains instruments à vent, tant naturels qu'artificiels, et la diminution ou contraction de ces ouvertures, hausse les tons de la glotte aussi bien que de l'anche.»

(§ 29; 430a)

L'hésitation ne porte pas cette fois sur la concurrence entre le modèle de tension variable (cordes) et le modèle d'ouverture variable (anche), mais trahit le côté boîteux de la référence aux instruments à vent, dont la cause première de variation de hauteur tient bien sûr à la longueur de la colonne d'air en mouvement (que l'instrumentiste fait varier en bouchant et débouchant les différents trous de son instrument, flûte, hautbois...), référent dont la non-pertinence avait été démontrée plus haut (§§ 14-15).

Ainsi, dans cette première partie de l'article VOIX, si le statut du comparant organologique en général fait l'objet d'une réévaluation, le modèle de l'instrument à vent continue à représenter la voix. Dodart en 1700 suivi par Chambers en 1728 maintiennent donc la traditionnelle prééminence du modèle malgré le fait qu'ils l'avouent comme dérivé par rapport à la physiologie de la phonation, et bien que leur soient apparues de façon assez criante les approximations qui le rendent peu satisfaisant, voire inadapté, pour rendre compte de ce fonctionnement physiologique dont la nature vibratoire commence à être reconnue. L'*Encyclopédie*, en 1765, laisse passer ce texte. Que ce soit volontairement ou simplement par désintérêt pour la question, le fait ne manque pas d'attester une étonnante persistance du modèle.

Cette persistance peut sans doute être d'abord rattachée à l'influence évidente qu'exerce la représentation auto-perceptive et pour ainsi dire naturelle du phénomène de la voix, dont la production est étroitement liée à la respiration, à l'émission du souffle. Mais on ne peut s'empêcher de penser que, plus profondément, la voix reste conçue comme une manifestation d'un ordre particulier où l'esprit (le souffle) anime

longueurs sont égales font aussi des accords différents, suivant la différence de leurs tensions, mais ce ne sera pas des tensions qu'il sera le plus souvent question dans notre sujet» (HARS 1700, p. 18); si Fontenelle en parle malgré tout, n'est-ce pas qu'il avait pour ainsi dire pressenti le conflit de pertinence impliqué comme en germe dans la concurrence des deux modèles?...

⁵⁰ «l'anche du hautbois, séparée du corps de l'instrument, se trouvant un peu pressée entre les lèvres du joueur, rend un son un peu plus aigu que celui qui lui est naturel; si on la presse davantage, elle rend un son encore plus aigu, de sorte qu'un habile musicien lui fera faire ainsi successivement tous les tons et demi-tons d'une octave» (§ 28, fin; 429b).

la matière. Tout se passerait comme si les références théologiques de Dodart, bien qu'effacées des Encyclopédies anglaise et française, continuaient à travailler par en-dessous le champ de connaissance que constitue ce qu'on peut appeler la *vocalité*; comme si transparaissait par là-même une résistance à réduire la voix à un mécanisme trop «matériel» (voir p. 378 ce que la version encyclopédique dit de la nature de ce «*muscle extraordinaire*» que serait la glotte). La concurrence entre les deux modèles, loin de se réduire à une simple problématique méthodologique, renverrait ainsi, indirectement, et comme dans une sorte d'inconscient épistémique, à l'opposition profonde entre une conception spiritualiste et une conception matérialiste des relations entre le corps et certaines opérations dont il est l'instrument. Cette interprétation n'est proposée ici qu'à titre d'hypothèse, dont nous aurons à mesurer la pertinence plus loin. On peut néanmoins noter déjà qu'elle s'articule bien avec les remarques que nous avons faites dans le chapitre 4 (pp. 180-183) à propos de l'investissement matérialiste dont l'image de la corde vibrante a été l'objet dans les années 1740.

La seconde partie de l'article VOIX (*Physiologie*) de l'*Encyclopédie*, où la question des modèles instrumentaux n'est de loin pas dominante mais où celle de la nature du chant se trouve thématifiée, ne laisse pas moins apercevoir, d'une manière toutefois très différente de la première, un certain nombre de déterminations implicites qui agissent souterrainement dans le champ de la vocalité.

b) «la voix de chant»

De prime abord, cette seconde section paraît valoir comme un complément à l'extrait, daté, de Chambers puisque s'y trouvent convoqués des travaux plus récents sur la question de la voix. Cependant, le collage qui forme cette compilation trahit un travail rapide et sans articulation à ce qui précède. C'est ce qui transparaît d'emblée dans l'usage des *Primae Lineae Physiologiae* d'Albrecht von Haller⁵¹, qui fournissent le morceau d'introduction (§§ 32-33; 430a). Nous l'avons signalé, l'article VOIX complet se présente comme un texte continu; il n'empêche que la juxtaposition des lignes traduites de Haller au texte issu de Chambers provoque une triple rupture: rupture dans le vocabulaire, avec l'irruption d'une terminologie anatomique très précise⁵²; rupture dans la référence physiologique, puisqu'il est question des «*ligaments*» de la glotte et de leur fonctionnement vibratoire; rupture dans la position épistémologique, enfin, puisque Haller, confrontant des observations expérimentales, adopte un recul prudent vis-à-vis des théories⁵³. Parce qu'il remet en question la nature exacte du fonctionnement physiologique qui préside à la formation des sons vocaux, le morceau prend, par

⁵¹ Gottingae, Van den Hoeck, 1747, 1751 (éd. dite *auctae et emendatae*). La référence, dans l'article (§ 33; XVII:430a), est donnée comme suit: «M. Haller, *physiq.* § 331»! Les §§ 32-33 de l'article traduisent le § CCCXXIX, pp. 192-193, dernier du chapitre XI «Vox et loquella» de l'ouvrage du physiologiste suisse dans l'édition de 1751.

⁵² Il est question en particulier, comme s'ils avaient déjà été présentés, du «*cartilage scutiforme*» et des «*cartilages arythénoides*» (§ 32), qui servent à tendre la glotte.

⁵³ Le fait que la couture des deux parties de l'article soit laissée dans cet état brut semble caractéristique de l'ultime phase de fabrication de l'*Encyclopédie* (cf. p. ex. la composition de l'article TARENTULE).

rapport à ce qui précède, une fonction de relance; mais on mesure mal, à cause des ruptures signalées, si cette remise en question concerne la doctrine de Dodart ou une autre⁵⁴. Le morceau joue surtout un rôle d'amorce, puisque toute la suite de l'article est présentée comme devant répondre à la curiosité que l'interrogation de Haller a dû susciter chez le lecteur⁵⁵; mais entre la position critique du savant suisse et l'exposé assertif qui suit, c'est là encore l'écart qui est le plus frappant.

Vient d'abord une nouvelle présentation des organes de la voix et du processus de formation des sons (§§ 35-36; 430ab), sorte de condensé de la théorie de Dodart⁵⁶ qui crée un effet de double emploi avec la première partie de l'article⁵⁷; la présentation est complétée par l'énumération des «*instruments qui servent à la parole*», langue, lèvres, luette, épiglotte... (§§ 37-38; 430b) puis par l'explication des calculs de «*l'ingénieur docteur Keill*»⁵⁸ qui avait cherché (lui aussi) à déterminer jusqu'à quelles minimales subdivisions la glotte était capable d'atteindre pour assurer les plus subtiles différences de ton perceptibles (§ 39)⁵⁹. Au terme de ce premier développement

⁵⁴ Nous verrons plus loin qu'elle porte en fait sur la théorie de Ferrein: l'absence de référence et l'enchaînement avec ce qui précède en obscurcissent tout à fait le sens. Voici le passage: «*La diversité des tons dépend-elle uniquement de la longueur des ligaments de la glotte, longueur qui peut varier suivant que le cartilage scutiforme est plus ou moins tiré en devant, et que les cartilages aryénoïdes le sont plus ou moins en arrière? Suivons cette loi, les tons qui se forment lorsque ces ligaments sont très tendus, doivent être très aigus, parce qu'ils font alors de plus fréquentes vibrations: c'est ce que quelques modernes ont voulu confirmer par l'expérience. / Ce n'est pas à moi, dit M. Haller, physiq. § 331, à décider une question que mes expériences ne m'ont pas encore éclaircie: mais la glotte immobile, cartilagineuse et osseuse des oiseaux, et qui en conséquence ne peut s'étendre, la voix plus aiguë dans le sifflement, qui très certainement dépend du seul rétrécissement des lèvres; l'exemple des femmes qui ont la voix plus aiguë que l'homme, quoiqu'elles aient la glotte et le larynx plus courts; les expériences qui constatent que les sons les plus aigus se forment par les ligaments de la glotte, approchés l'un de l'autre autant qu'ils le peuvent être; l'incertitude des nouvelles expériences confirment ce système; le défaut des machines propres à tirer le cartilage scutiforme en devant; le soupçon évident que l'auteur de l'expérience a cru que le cartilage scutiforme était porté en devant, tandis qu'il était certainement élevé; toutes ces choses font naître des doutes très grands. Il paraît donc qu'on doit examiner de plus près cette observation, sans cependant blâmer les efforts de l'auteur, et sans adhérer trop précisément à son sentiment.*» (§§ 32-33; 430a)

⁵⁵ «*Rapprochons sous les yeux le morceau qu'on vient de lire, pour faciliter au lecteur avec plus de précision, l'intelligence de ce phénomène merveilleux qu'on nomme la voix, et qui est si nécessaire aux hommes vivants [sic] en société*» (§ 34; 430a). De la formule initiale – dont la gaucherie trahit une rédaction hâtive – à la convocation des justifications terminales d'ordre très général, cette phrase d'articulation laisse augurer que le montage de textes ne fera en quelque sorte que parcourir les «grandes allées» formant le lieu commun de la question...

⁵⁶ Nous n'avons pas pu déterminer s'il y avait, pour ce passage, une source intermédiaire entre les travaux de Dodart et l'encyclopédiste.

⁵⁷ Et qui ne va pas sans quelques discordances aussi, notamment par le fait que le larynx est nommé une fois «*cette fûte*», dénomination qui, au demeurant, ne sert ici que de métaphore élégante.

⁵⁸ James Keill (1673-1719), médecin et anatomiste anglais. Il s'agit sans doute d'une référence à son *Anatomy of the Humane Body Abridged*, qui connut plusieurs éditions progressivement augmentées entre 1698 et 1710 (v. DSB VII, article de F. M. VALADEZ) – ouvrage que nous n'avons pas pu consulter.

⁵⁹ Nouvel effet de redoublement avec les calculs de Dodart (§ 31). L'absence de comparaison explicite entre les deux passages est l'un des indices les plus clairs que la seconde partie de l'article VOIX a été rédigée indépendamment de la première et que leur mise en commun s'est faite sans travail supplémentaire.

intervient un court paragraphe d'articulation: «*Il est aisé maintenant de définir ce que c'est que la voix et le chant, car nous avons déjà vu ce que c'était que la parole*» (§ 40). La définition annoncée de la voix⁶⁰ résume une nouvelle fois le processus physiologique (§ 41; 430b-431a); s'y adjoint une série de remarques, numérotées, qui détaillent les conditions anatomiques accessoires qui sont favorables à une formation aisée de la voix (§§ 42-46; 431a); un paragraphe complémentaire évoque encore le rôle de la langue et le phénomène du sifflement⁶¹, et conclut ce second développement par une nouvelle articulation du texte: «*Voilà les principales merveilles de la voix, il nous reste à répondre à quelques questions qu'on fait à son sujet*» (§ 47).

Ces «*questions*» concernent les causes de trois distinctions touchant la voix, envisagées successivement: «*la différence de la voix pleine et de la voix de fausset*»; celle entre le fausset et la voix fausse; celle enfin – et c'est ainsi qu'est abordé le thème annoncé du chant – entre la voix parlée et la voix chantée (§§ 48-50; 431ab)⁶². Ce troisième développement est ponctué par une clausule qui aurait pu achever l'article puisqu'elle en justifie la longueur⁶³. Un ultime paragraphe s'ajoute cependant (§ 52; 431b-432a): le compilateur dit avoir suivi le système de Dodart bien qu'il connaisse les travaux récents de Ferrein – qu'il résume alors rapidement mais sans critiques qui expliqueraient sa prise de position...

Rien dans cette ample compilation, on le voit, n'a donné suite à l'attitude de suspens critique devant un matériel expérimental abondant mais ambigu qui caractérisait l'extrait initial tiré de Haller.

La description détaillée que nous venons de donner du montage de morceaux divers qui forme la seconde partie de l'entrée VOIX a pour but de montrer les indices textuels qui caractérisent un type d'article développé attesté dans l'*Encyclopédie*, qu'on pourrait

⁶⁰ Qui suit d'assez près un passage de l'ouvrage de Haller (cf. *op. cit.*, § CCCXXIII, pp. 188-189).

⁶¹ La source, retrouvée, de ce paragraphe permet de mettre en évidence à quel point le travail de compilation et de montage, dans cette partie de l'article, confine au truquage! Le paragraphe ne fait que reproduire deux phrases du résumé que Fontenelle avait consacré dans l'*Histoire de l'Académie* à l'ultime prolongement des recherches de Dodart, où l'analyse du phénomène du sifflement jouait un rôle déterminant (HARS 1707, p. 19): mais l'encyclopédiste (ou sa source intermédiaire) a interverti les deux phrases de sorte que, par sa nouvelle place, la remarque concernant le fait que «*la pointe de la langue prend quelquefois part à la formation des tons*» laisse croire qu'il est encore question des tons de la voix; cette interversion est d'autant plus maladroite qu'il est fait mention dans la phrase d'une «*glotte labiale*», expression qui ne peut que rester parfaitement énigmatique au lecteur de l'article ignorant l'origine du passage! (Dodart considérait que, dans le sifflement, les lèvres rapprochées formaient une sorte de glotte visible – dans le fonctionnement de laquelle il croyait avoir enfin trouvé le vrai modèle de la glotte et, partant, la preuve que dans la formation de la voix l'ouverture de la glotte était plus importante que les vibrations de ses «*lèvres*».)

⁶² Les mentions explicites de Dodart et de Buffon mettent sur la piste des sources ici recopiées: un extrait du résumé que Fontenelle avait donné du «*Supplément au Mémoire sur la voix...*» de Dodart (HARS 1706, pp. 19-21) fournit l'ensemble, complété pour la question de la voix fausse par un passage tiré de l'*Histoire naturelle* de Buffon (vol. III, 1749, pp. 345-346, qui nourrit la seconde partie du § 49, 431b).

⁶³ «*Ce détail nous a conduits plus loin que nous ne croyons [sic] en le commençant [!], mais il amuse, et d'ailleurs le sujet sur lequel il roule est un des plus curieux de la Physiologie*» (§ 51; 431b). Voilà clairement formulée une conception de l'extrait qui relève plus du journalisme de l'époque (écriture au fil de la plume joignant le curieux et l'agréable) que des ambitions définies par Diderot et D'Alembert pour l'*Encyclopédie*...

nommer de compilation extensive, – partant de mettre en perspective l'analyse que nous allons mener des quelques passages qui concernent plus particulièrement notre investigation. Le compilateur, ici, s'appuie sur un cadre formel d'exposé qui lui permet d'insérer, comme autant de pièces rapportées, de multiples extraits empruntés à des sources différentes; les rapprochements sont commandés par le seul sujet traité sans souci des éventuelles ruptures que peuvent occasionner des modes divers de traitement (références implicites, position énonciative, etc.); la cohérence de surface est assurée par l'intervention régulière d'articulations qui jouent essentiellement sur des annonces exhibant le cadre formel et sur des évaluations qui diluent le propos dans la thématique des «merveilles» de la nature. L'entrée VOIX considérée dans son entier illustrerait donc, de ce point de vue textuel, deux types de virtuosité très différents dans l'art de composer un article encyclopédique – car Chambers, lui, fondait son extrait sur une source principale et l'organisait en fonction d'une problématique sous-jacente. De tels textes ne procèdent certes pas d'une pensée originale, d'une pensée qui tracerait ses propres repères, mais ils n'en sont pas moins intéressants: Chambers par l'exercice d'une réflexion qui, en épousant l'apport d'un devancier, en éprouve la cohérence; l'autre type de compilation (qui n'a, lui, plus rien à voir avec le réflexif...), parce qu'il permet, par là-même, d'apercevoir une sorte d'état des lieux à propos d'un sujet donné. C'est en fonction de cette dernière remarque que nous allons maintenant revenir sur les deux paragraphes où le domaine de la vocalité, ainsi parcouru, se voit relié à des questions relatives au musical. Nous retrouverons d'abord rapidement la question des modèles instrumentaux de la voix; nous envisagerons ensuite la distinction introduite entre voix parlée et voix chantée.

1. La question du modèle instrumental qui permet de se représenter le fonctionnement physiologique de la voix ne fait pas, on l'a vu, l'objet d'un examen particulier dans la longue compilation qui forme cette seconde partie de l'article VOIX. La référence à Dodart entraîne simplement l'apparition épisodique d'allusions à la flûte⁶⁴. C'est pourquoi l'ultime paragraphe de l'article, comme ajouté, surprend par la soudaine thématization de cette question:

«Nous avons suivi pour l'explication des phénomènes de la voix, le système de MM. Dodart et Perrault, par préférence à tout autre, et nous pensons qu'il le mérite. Nous n'ignorons pas cependant que M. Ferrein est d'une opinion différente, comme on peut le voir par son mémoire sur cette matière, inséré dans le recueil de l'académie des Sciences, année 1741. Selon lui [⁶⁵], l'organe de la voix est un instrument à corde et à vent, et beaucoup plus à corde qu'à vent; l'air qui vient des poudrons, et qui passe par la glotte, n'y faisant proprement que l'office d'un archet sur les fibres tendineuses de ses lèvres, qu'il appelle

⁶⁴ On en a signalé une, note 57. Une seconde intervient § 48, au sujet de la voix de fausset (431a). (Si le passage rendant compte des calculs de Keill (§ 39; 430b) contient pour sa part une référence à «deux cordes exactement tendues à l'unisson», il ne s'agit que d'un dispositif expérimental permettant de déterminer à quelle infime variation de hauteur de ton l'oreille est sensible.)

⁶⁵ Depuis ici, le compilateur recopie purement et simplement un passage du résumé du mémoire de Ferrein qui figure dans *HARS* 1741 (Paris, 1744), pp. 51-52.

cordes vocales ou *rubans* de la glotte: c'est, dit-il, la collision violente de cet air et des cordes vocales qui les oblige à frémir, et c'est par leurs vibrations plus ou moins promptes qu'ils les rendent différents [66], selon les lois ordinaires des instruments à cordes.»

(§ 52; 431b-432a)

Ce paragraphe est parcouru de nombreuses tensions implicites. Il accorde un extrait, bref mais précis, à la thèse de Ferrein, introduite cependant comme une «*opinion*». Il est excentré, presque superfétatoire, par rapport au corps de l'article, mais sa position finale provoque un effet de mise à distance de l'ensemble, ce d'autant que l'encyclopédiste admet que Ferrein remet en cause le système de Dodart. La déclaration initiale d'allégeance à ce système ne contient d'ailleurs aucun argument qui justifie une préférence – présentée toutefois comme méritée. Le mémoire en question, enfin, fait l'objet de la seule référence précise (ou à tout le moins exacte) de l'article, mais l'extrait omet de mentionner que Ferrein expose de multiples expériences anatomiques pour étayer sa thèse. Bref, tout se passe comme si le rédacteur de l'article subissait les effets d'un conflit dans lequel il s'était efforcé de ne pas s'engager.

L'absence de toute allusion aux expériences de Ferrein pourrait sembler la conséquence indirecte des remarques initiales traduites de Haller, mais il faut avouer que rien dans cette seconde partie de l'article ne permet vraiment de relier les deux morceaux compilés. Ce n'est en effet que par une recherche érudite qu'on parvient à comprendre que les doutes émis par l'illustre physiologiste suisse concernaient effectivement Ferrein⁶⁷, car tels qu'ils sont transcrits dans l'*Encyclopédie*, rien n'est moins clair. Il semble d'ailleurs que l'attrait principal du passage pour le compilateur, outre son rôle d'amorce déjà noté, venait avant tout de l'accumulation de remarques "curieuses" sur la voix que Haller opposait à Ferrein.

Dès lors, l'apparence contradictoire de l'ultime paragraphe de l'article VOIX nous paraît bien plutôt renvoyer aux non-dits qui, comme on en a formulé l'hypothèse, travaillent l'approche physiologique de la voix. On peut se demander s'il n'y avait pas dans les expérimentations de Ferrein – qui avait manipulé des larynx de cadavres, qui par là réalisait pour ainsi dire la métaphorique instrumentale – quelque chose qui rendait d'autant plus scandaleuse la sortie hors de la sphère spiritualiste préservée dans le système de Dodart⁶⁸.

⁶⁶ Cette dernière relative est dénuée de sens: «ils» n'a aucun antécédent et «les» paraît renvoyer à «cordes vocales», ce qui contredit le genre de l'attribut! Il y a sans doute lecture fautive: la source porte en effet «qu'elles rendent différents tons»!

⁶⁷ Il faut en effet le détour par les *Elementa Physiologiae* (Lausanne; 1756-1766), T. III, p. 448, note k pour comprendre qui désignaient les «claris viris» évoqués dans *Primae Lineae* et devenus «quelques modernes» dans l'*Encyclopédie* (§ 32; 430a).

⁶⁸ Ce n'est pas que l'étude expérimentale sur le vivant suscitait encore des résistances de façon générale. Claire SALOMON-BAYET (1978) a rappelé qu'au sein de l'Académie des sciences la théorie mécaniste, dès le début du siècle, en opérant une désacralisation du vivant a permis qu'on y porte la main (p. 183). La résistance que nous décelons semble bien liée à cet objet particulièrement investi de sens qu'est la voix. Mais on peut remarquer aussi, avec le même auteur, que dans les sciences de la vie, autour de 1730, l'expérimental n'est pas encore chargé d'un pouvoir de décision (p. 212). Sur la présence de Ferrein dans l'*Encyclopédie*, il faut signaler par ailleurs que l'œuvre contient, mais sur une autre "portée", un exposé détaillé et intelligent

2. «Des causes de la différence entre la voix de la Parole et la voix du Chant», l'Article III du «Supplément au Mémoire sur la voix...» de Dodart⁶⁹, est un texte peu clair, au mode d'exposition très confus et au style embarrassé. C'est le résumé qu'en donna Fontenelle dans la partie historique des *Mémoires académiques*⁷⁰ qui assura la fortune de ces quelques pages, une réécriture qui n'est pas allée, cependant, sans quelques transformations. L'extrait de l'article VOIX (*Physiologie*) dévolu à la question se fonde uniquement sur cette présentation du Secrétaire perpétuel, encore resserrée – ce qui en accentue, nous le verrons, certaines ambiguïtés. Nous prendrons la peine de reconstituer quelques-unes des opérations de réécriture qui forment des relais entre le texte de 1706 et le paragraphe encyclopédique parce qu'elles nous apparaissent symptomatiques d'une attente à quoi les propositions de Dodart ont semblé répondre (un autre article de l'*Encyclopédie* nous permettra d'ailleurs de vérifier combien cette attente restait active dans les années 1750).

Dodart, dans l'Article de son Supplément, présentait d'abord des preuves empiriques d'une différence entre voix de la parole et voix du chant; puis, assignant cette différence à une certaine ondulation de la voix dans le chant, il s'efforçait à découvrir une cause physiologique à ce phénomène; enfin il envisageait comme une autre question le constat, déjà mentionné au début de son texte, que la beauté de la voix parlée d'une personne n'impliquait pas la beauté de sa voix de chant, et vice versa – une différence d'agrément qu'il renvoyait au fait que le chant requiert plus de force et d'action que la parole. Fontenelle, dans son résumé, a réordonné le propos en prenant cette dernière question de l'agrément pour point de départ: il évite ainsi une répétition, mais surtout, en inversant les deux moments de la réflexion de Dodart, il fait d'une observation empirique l'amorce d'un questionnement et il présente l'hypothèse physiologique comme son aboutissement.

Le paragraphe de l'*Encyclopédie* est donc fontenellien:

«On demande [...] pourquoi des personnes qui ont le son de la voix agréable en parlant, l'ont désagréable en chantant, ou au contraire. Premièrement [71] le chant est un mouve-

de la «*méchanique de la voix*» selon le mémoire de 1741, sous la plume du grammairien Dumarsais, qui donne des références précises aux travaux de l'académicien (art. CONSONNE, *terme de Grammaire*). Nous rencontrons ici l'un de ces carrefours du labyrinthe encyclopédique où nous ne pouvons qu'indiquer une piste à suivre: la réflexion sur une phonologie – qui se réfère également à l'image instrumentale (v. encore Diderot dans *ENCYCLOPÉDIE*, § 49, V:639a) – entretient visiblement un rapport différent avec les résistances que nous remarquons chez les physiologistes.

⁶⁹ MARS 1706, pp. 136-148 (pp. 143-148 pour le passage en question). Signalons que cette distinction entre les deux voix est traditionnelle et remonte à Aristoxène (v. ROUSSEAU, *OC* V, p. 1497 n. 4 de M.-E. DUCHEZ).

⁷⁰ HARS 1706, pp. 20-21.

⁷¹ C'est ici le lieu de la coupe la plus importante opérée sur le texte de Fontenelle. Le compilateur saute le développement suivant: «Voici ce que M. Dodart répond. L'action de chanter demande plus de force que celle de parler; non seulement les petits cordons tendineux et musculieux de la Glotte agissent pour lui donner l'ouverture convenable à un certain Ton qu'on veut entonner en chant, mais comme il faut le porter et le soutenir autant qu'il est possible, les muscles du Larinx agissent aussi de la manière nécessaire pour aider à ceux de la Glotte, au lieu qu'ils n'eussent point pris de part à ce même ton, formé négligemment pour la

ment général de toute la région vocale, et la parole est le seul mouvement de la glotte; or, puisque ces deux mouvements sont différents, l'agrément ou le désagrément qui résulte de l'un par rapport à l'oreille, ne tire point à conséquence pour l'autre.»

(§ 50, début; 431b)

L'avantage de cette présentation générale et, dans la version encyclopédique, assez vague, est d'introduire la problématique en termes de «mouvement»⁷², et de donner ainsi une sorte de référent empirique au registre dynamique que va exploiter l'explication principale, placée elle, du moins pour commencer, sous le signe de l'hypothétique:

«Secondement, on peut conjecturer que le chant est une ondulation, un balancement, un tremblement continuel [⁷³], non pas ce tremblement des cadences [⁷⁴] qui se fait quelquefois seulement dans l'étendue d'un ton, mais un tremblement qui paraît égal et uniforme, et ne change point le ton, du moins sensiblement: semblable en quelque sorte au vol des oiseaux qui planent, dont les ailes ne laissent pas de faire incessamment des vibrations, mais si courtes et si promptes qu'elles sont imperceptibles [⁷⁵]. Le tremblement des cadences se fait par des changements très prestes et très délicats de l'ouverture de la glotte; mais le tremblement qui règne dans tout le chant, est [⁷⁶] celui du larynx même. Le larynx est le

simple Parole. En un mot, le Chant est un mouvement...». En omettant le détail de cette analyse physiologique, le compilateur réduit son premier élément de réponse à un constat qui fait encore appel à l'expérience de tout un chacun. L'hypothèse physiologique finale s'en trouve d'autant plus valorisée.

⁷² Il y a là une habileté due à Fontenelle, puisque Dodart, dans le passage ici résumé, parle quant à lui d'«une action plus marquée dans la voix de Chant» (MARS 1706, p. 147).

⁷³ C'est là l'hypothèse de base qui, chez Dodart, reposait sur une observation: «Les longues tenues sur une même note dans la Musique peuvent servir à cette découverte [de la cause de la différence entre les deux voix]. C'est à cette occasion que je me suis aperçu dans la voix de Chant d'une certaine ondulation qui n'est pas dans la voix de la Parole. [...] Tout le monde ne s'aperçoit pas de cette espèce de branle flottant dans les belles voix, qui supposent un degré de force suffisant pour donner lieu à la cause de la différence du Son de la voix de Chant et de la voix de Parole par une ondulation modérée et soutenue: mais tout le monde s'en aperçoit dans les voix de Chant faibles et naturellement tremblantes. On voit bien que je ne parle pas du tremblement des cadences...» (p. 144). Dodart fonde donc son système sur le phénomène du vibrato (il transforme ainsi en différence spécifique ce qui n'est qu'une particularité des voix travaillées pour le chant).

⁷⁴ Nom d'un ornement du chant: «CADENCE se dit, en terme de chant, de ce battement de voix que les Italiens appellent trillo, que nous appelons autrement tremblement, et qui se fait ordinairement sur la pénultième note d'une phrase musicale, d'où sans doute il a pris le nom de cadence» (Enc. II:515a).

⁷⁵ Cette comparaison est de Fontenelle, où l'on reconnaît l'art du vulgarisateur élégant des *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Dodart avait noté, à propos de cette ondulation qu'il remarquait dans le chant: «dans le Chant tremblant c'est une chute pesante et fréquente, et dans le Chant agréable c'est comme une espèce de vol, aisé, tempéré, et soutenu» (p. 145).

⁷⁶ Le compilateur a supprimé: «selon M. Dodart», qui marquait une prise de distance de la part de Fontenelle; cette prise de distance était sans doute appelée par le fait que Dodart, dans son *Mémoire*, avait introduit le rôle supposé du larynx en ces termes: «D'où je me persuade qu'il s'ensuit que la différence du Son de la voix de la Parole et de la voix de Chant [...] vient de la différence qu'il y a entre le larynx assis sur ses attaches en repos pour la voix de Parole, et le larynx suspendu sur ses attaches en action, par une espèce de balancement volontaire qui s'ensuit, sans qu'on y fasse réflexion de la seule volonté de passer de la voix de la Parole à celle du Chant sur le ton de la Parole. J'ajoute sur le ton de la Parole, afin qu'on n'ait pas lieu d'attribuer au changement de ton, ce qui n'est que l'effet du changement de son» (p. 145).

canal de la voix, mais un canal mobile, dont les balancements contribuent à la voix de chant [77]. Cela posé, on voit assez que si les tremblements qui ne doivent pas être sensibles le sont; ils choqueront l'oreille, tandis que dans la même personne la voix, qui n'est que le simple mouvement de la glotte, pourra faire un effet qui plaise [78].»

(§ 50, fin)

L'intérêt de ce type d'extrait, nous l'avons annoncé, vient de ce que, résultat d'un travail rapide, il laisse apercevoir des contradictions ou des coups de force: autant de marques qui trahissent les tensions de la question traitée. Ainsi, à partir de ces indices et en exhibant dans nos notes les différentes opérations de réécriture qui, aux deux niveaux de Fontenelle puis du compilateur encyclopédiste, ont remodelé la donnée textuelle de Dodart, nous pensons avoir fait transparaître quelques enjeux qui sous-tendent la question de la différence entre voix parlée et chantée.

On peut repartir d'une des discordances les plus visibles du paragraphe. Si les balancements du larynx ne font que «contribuer» à la voix de chant, ils ne suffisent pas à la définir; de sorte que la conjecture initiale qui pose le chant comme ondulation n'en aurait pas isolé le critère spécifique – une implication qui va contre le mouvement argumentatif même du texte. On a reconstitué l'origine probable de cette soudaine prudence dans un passage du mémoire de Dodart; il convient de souligner la gaucherie terminologique qui caractérise ce passage: que signifie une ondulation qui n'est pas «*du son*» mais qui «*paraît dans le son*» (v. n. 77)? Une gaucherie qui, comme l'hésitation chez Fontenelle et son compilateur encyclopédique quant au statut définitoire de cette ondulation, désigne une difficulté. L'hypothèse physiologique du balancement du larynx introduit, sur le plan physique, une dimension dont le statut ne semble pas aisé à déterminer, dans la mesure surtout où son articulation aux phénomènes sonores et à leurs paramètres acoustiques reste problématique. Autrement dit, il apparaît difficile de penser ce qu'est le chant par rapport à une acoustique de la voix.

À cette difficulté épistémique s'oppose l'apparent mouvement démonstratif du texte. Le schéma argumentatif conçu par Fontenelle fonctionne en effet comme la mise en valeur d'une hypothèse physiologique (le balancement du larynx) qui tend à être présentée, *in fine*, comme un fait – alors que Dodart, il faut y insister, n'avait procédé à aucune observation ni à aucune expérience anatomiques... Le paragraphe encyclopédique, par son resserrement, a accentué cette dérive qui mène de l'idée conjecturale du

citation développée pour donner un échantillon du style de l'académicien et parce que ces lignes constituent l'énoncé central de son propos).

⁷⁷ Cette dernière relative surprend en ce qu'elle opère un net retrait par rapport au mouvement du paragraphe qui tend à étayer l'équation initiale selon quoi le chant est une ondulation, un balancement. Elle est sans doute motivée, chez Fontenelle, par ce passage de Dodart: «*La voix, soit de la Parole, soit du Chant, est toute entière de la glotte dans le Son et dans le Ton: mais l'ondulation qui en fait la différence n'est ni du son, ni du ton, ni de la glotte, mais du larynx entier. Cette ondulation paraît dans le son, mais comme circonstance du son, et non comme partie du son*» (MARS 1706, p. 145).

⁷⁸ Fontenelle: «*tandis que dans la même personne les simples mouvements de la Glotte pourront faire un effet qui plaise*». Le compilateur, ici et dans quelques autres retouches ponctuelles que nous n'avons pas signalées, corrige dans le sens de la clarté.

chant comme ondulation à l'affirmation qu'elle est fondée en nature. L'analogie avec le vol des oiseaux concourt enfin à donner un cadre de référence à cette ondulation en la rattachant explicitement à l'ensemble des phénomènes vibratoires⁷⁹.

Ce dernier point – le fait que, métaphoriquement, le vibratoire devienne paradigme – semble contredire l'interprétation que nous donnions plus haut de la persistance, pour penser la voix, du modèle de l'instrument à vent contre le modèle, précisément vibratoire, de l'instrument à corde. La contradiction n'est qu'apparente. Le vibratoire dont il s'agit ici, parce que relié au support anatomique du larynx (un tuyau), ne relève pas du modèle physique de la corde vibrante. Tout se passe en fait comme si on assistait, dans l'exploitation des travaux de Dodart, à la formation d'un mythe du chant. Le chant, tout en préservant sa nature particulière liée au souffle (premier Mémoire de Dodart), peut participer du musical comme vibratoire. Il s'agit bien là d'une construction mythique, qui tire son prestige du fait qu'elle parvient apparemment à concilier les avancées scientifiques (en particulier les analyses acoustiques du son en général comme vibration, mais aussi les progrès de l'anatomie) et la place à part de la voix humaine. L'investissement dont l'hypothèse de Dodart fait l'objet nous révélerait alors l'existence d'une double postulation – éprouvée comme potentiellement contradictoire – qui configure le champ musical: la référence devenue incontournable à un modèle vibratoire; la nécessité de préserver la vocalité, donc la musique vocale, comme une dimension propre, non réductible à la matière sonore.

On relèvera encore ce chiasme, qui montre bien que de telles constructions naissent de cet enchevêtrement du discours et du savoir qui caractérise l'ordre des faits textuels que nous analysons: si, dans la recherche des causes physiologiques de la voix en général, le métaphorique (la figure de l'instrument musical) devenait modèle heuristique – certes non exempt d'implications idéologiques –, ici, dans la recherche des causes physiologiques de la différence entre voix parlée et voix chantée, c'est une représentation scientifique (le son comme vibration) qui devient modèle métaphorique et mythique – un modèle non dénué, à l'inverse, d'affinités avec une observation empirique du phénomène vocal!

L'*Encyclopédie* contient une autre présentation de la théorie de la nature ondulatoire du chant, aussi détaillée qu'élogieuse, et cette fois exempte de toute difficulté apparente. Elle se trouve dans un article où on ne la chercherait sans doute pas; mais la personnalité de l'auteur ainsi que le caractère exceptionnel de sa collaboration lui donnent un lustre particulier. Il s'agit de DÉCLAMATION DES ANCIENS (*Littérature*) de Charles Duclos (IV:686a-691a). Il serait trop long de montrer quelle fonction Duclos réserve à sa référence à Dodart dans l'économie de son importante contribution et pourquoi il présente l'hypothèse de l'académicien comme un acquis; nous ne voulons ici que mettre en évidence le fait que l'*Encyclopédie* est bien le lieu d'une sorte de légitimation de cette hypothèse, et aussi qu'une telle opération passe par un art consommé de l'extrait. Duclos n'a certes pas négligé de recourir au résumé de Fontenelle, nous le verrons,

⁷⁹ Le mot *vibration* n'apparaît jamais sous la plume de Dodart!

mais il a pris la peine, lui, de remonter au texte de Dodart; par rapport au paragraphe expéditif de l'article VOIX, son exposé est un modèle de maîtrise des effets de sens.

Il l'introduit par un éloge de l'académicien qui en fait une manière de héros philosophique (*captatio benevolentiae*):

«M. Dodart qui joignait à l'esprit de discussion et de recherche, la plus grande connaissance de la Physique, de l'Anatomie, et du jeu mécanique des parties du corps, avait particulièrement porté son attention sur les organes de la voix. Il observe 1°. que tel homme dont la voix de parole est déplaisante, a le chant très agréable, ou au contraire: 2°. que si nous n'avons pas entendu chanter quelqu'un, quelque connaissance que nous ayons de sa voix de parole, nous ne le reconnaitrons pas à sa voix de chant [80].»

(§ 40; IV:682a)

Si Duclos suit ainsi le plan de Dodart, il ménage ses effets bien différemment: ce que celui-ci donnait pour «*preuves*» ne sont ici que simples *observations*, toutes préliminaires. Et alors que Dodart passait ensuite à son observation sur l'ondulation du chant pour «*[s]e persuad[er]*» enfin que la cause de cette ondulation était à trouver dans le larynx, Duclos résume le même mouvement en termes de *découverte*:

«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 mû par un balancement de haut en bas et de bas en haut [81]. 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.»

(§ 41; 688a)

Plus rien n'est conjectural, dans une telle présentation où Duclos a su récupérer les indications physiologiques de Dodart les plus précises, les introduire de la définition anatomique nécessaire et les prolonger de la métaphore fontenellienne – qu'il se plaît à broder comme pour rivaliser avec l'illustre vulgarisateur! Ce n'est que ce fonctionnement physiologique (la «*découverte*» de Dodart) une fois décrit que Duclos passe au

⁸⁰ On pourra apprécier à quel point Duclos interprète habilement les propositions de Dodart en confrontant ce point 2° au passage qu'il est censé résumer: «On distingue les personnes sans les voir au seul Son de la voix de la Parole. Les brutes domestiques ne s'y méprennent pas. On peut aussi distinguer les personnes au seul son de leur voix de Chanu, mais avec beaucoup plus de difficulté» (MARS 1706, p. 143).

⁸¹ Pour la source de cette phrase, cf. n. 76, la citation de Dodart.

chant proprement dit, comme au plan des conséquences empiriques⁸², avant de conclure sur la différence entre les deux voix:

«La voix, soit du chant, soit de la parole, vient toute entière de la glotte, pour le son et pour le ton; mais l'ondulation vient entièrement du balancement de tout le larynx: elle ne fait point partie de la voix, mais elle en affecte la totalité.»

(§ 43; 688a)

D'abord fidèle à Dodart au début de ce paragraphe, Duclos s'en est nettement séparé ensuite, au moment où il atteignait le passage délicat dans lequel Dodart paraissait ne pas savoir déterminer le statut acoustique de l'ondulation (cf. notre citation avec celle de la note 77). La solution de Duclos est élégante: il dénivelé la difficulté en distinguant ce qui fait la voix proprement dite, base commune au chant et à la parole (jeu de la glotte du point de vue physiologique; production du son et définition de sa hauteur du point de vue acoustique), et ce qui pour ainsi dire survient à la voix, la modifie comme après coup et d'ailleurs. Duclos suit une logique de pensée, nous pourrions le vérifier en analysant l'article dans son entier, qui est très proche de celle appliquée par Rousseau lorsqu'il réfléchit à ce qu'est le son *en Musique*.

La conséquence de cette solution, qui est peut-être ce devant quoi les deux académiciens du début du siècle reculaient, est que le chant proprement dit, survenant à la voix, devient quelque chose à penser comme tel: on notera que Duclos est très attentif à ne jamais parler d'autre chose que de «la voix du chant», alors que ses devanciers n'hésitaient pas à utiliser le terme «chant» comme équivalent. Nous tirerons les conséquences de toutes ces remarques lorsque la totalité du champ d'objet qu'elles concernent nous sera apparu.

On le voit, la figure de Dodart qui se dégage de ce second extrait – ce quasi philosophe dont la réflexion a su se nourrir de savoirs scientifiques bien combinés («Physique» et «Anatomie») – tire une partie de sa physionomie du portraitiste lui-même, qui lui a prêté en particulier cet «esprit de discussion» qu'il s'est plu à annoncer dans son modèle!

L'*Encyclopédie*, à travers les deux extraits présentés, contribue donc à donner audience et à légitimer l'hypothèse de Dodart sur la voix du chant. Ce n'est pas à dire, cependant, qu'il s'agisse d'une doctrine à quoi se rattachaient tous les encyclopédistes: il est frappant par exemple qu'il n'en soit pas même fait mention dans l'article consacré au chant. Il faut donc aussi profiler – rapidement, parce qu'elle ne fait que traverser l'*Encyclopédie* – ce qu'on pourrait appeler la fortune négative de cette théorie.

⁸² «Le balancement du larynx produit dans la voix de chant une espèce d'ondulation qui n'est pas dans la simple parole. L'ondulation soutenue et modérée dans les belles voix, se fait trop sentir dans les voix chevrotantes ou faibles. Cette ondulation ne doit pas se confondre avec les cadences et les roulements qui se font par des changements très prompts et très délicats de l'ouverture de la glotte, et qui sont composés de l'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton» (§ 42; 688a). Ce paragraphe résulte d'un mélange habile de propositions ou d'expressions empruntées soit à Dodart (*op. cit.* p. 144), soit à Fontenelle, combiné avec des formulations personnelles clarifiantes, comme la phrase initiale ou le qualificatif «chevrotant».

En amont de l'œuvre, Chambers, qui connaissait l'ensemble des travaux de Dodart⁸³, ne l'a pas retenue dans son extrait de l'article *VOICE*. Il n'en rend pas plus compte dans ses articles *SINGING* et *SONG*.

Rousseau, en 1749, paraît avoir dépendu de Chambers pour sa connaissance de Dodart en général⁸⁴ et par conséquent ne pas avoir eu accès à sa théorie du chant. Mais il formule pour sa part, au début de l'article *CHANT (Musique)*, des remarques prudentes quant à la distinction physique entre le chant et la parole:

«*CHANT (Musique)* est en général une sorte de modification de la voix, par laquelle on forme des sons variés et agréables. Il est très difficile de déterminer en quoi le son qui forme la parole, diffère du son qui forme le *chant*. Cette différence est certaine; mais on ne voit pas bien précisément en quoi elle consiste. Il ne manque peut-être que la permanence aux sons qui forment la parole, pour former un véritable *chant*: il paraît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à sa voix en parlant, forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font point partie de nos systèmes de Musique, et qui par conséquent ne peuvent être exprimés en notes.»

(§ 1; III:141b-141a)

Mis en parallèle avec les extraits de l'article *VOIX (Physiologie)* et de l'article de Duclos, un tel paragraphe paraît d'abord trahir un manque d'information et illustrer le fait que l'ensemble des articles de l'*Encyclopédie* sur une question donnée est loin de reposer sur un même état du savoir. Mais le contraste entre le ton affirmatif des extraits cités (qui ne dissimule pas, dans le premier, les traces d'un coup de force) et les remarques prudentes de Rousseau, qui évoque différents caractères de la voix de chant dont la théorie de Dodart ne tient aucun compte, produit un effet critique implicite. Un effet qui échappe évidemment au rédacteur. (On remarquera en passant que cette réflexion personnelle de Rousseau sur la différence entre chant et parole est à rapprocher, du point de vue de la cohérence de sa collaboration encyclopédique, de la réflexion qu'il développe dans l'article *SON en Musique* au sujet de la différence entre le son et le bruit). Notons encore que l'ensemble des trois extraits d'articles touchant à la différence entre la voix de chant et la voix parlée ne sont articulés par aucun renvoi interne: on a bien affaire ici à l'*Encyclopédie* comme somme dispersée et corpus témoin.

⁸³ Puisqu'il emprunte au troisième volet de son *Mémoire*, de 1707 (v. ci-dessus p. 378, n. 43).

⁸⁴ La seule mention à Dodart qui apparaisse sous la marque de Rousseau se trouve à l'article *RÉSONNANCE en Musique* (XIV:181a), qui est directement tiré de la traduction de *RESONANCE, RESOUNDING* de la *Cyclopaedia* (amputé, d'ailleurs, d'un dernier paragraphe sur le hautbois...): «[...] Selon M. Dodart, la bouche et les parties qu'elle contient, comme le palais, la langue [...], ne contribuent en rien au ton de la voix; mais leur effet est grand pour la résonnance [sic]. Voyez *VOIX*. [...]». Le renvoi vient de Chambers et consitue sans doute, du point de vue de Rousseau, un renvoi "aveugle". Car tout laisse penser que Rousseau n'a pas disposé de l'article *VOIX* traduit de la *Cyclopaedia*, qui relevait, on l'a vu, de la *Physiologie*. Son propre article *VOIX, en Musique* (XVII: 436a) ne fait aucune allusion à Dodart et s'articule bien plutôt, pour la question de la définition physique de la voix formulée d'entrée de jeu, à son article *SON en Musique*. (Précisons que dans cet article *VOIX* Rousseau discute essentiellement du classement musical des types de voix selon leur étendue et s'interroge sur l'écart entre les différents systèmes admis et une division en six qu'il présente comme naturelle.)

Signalons enfin que c'est en aval de l'*Encyclopédie*, dans la version revue et augmentée de l'article VOIX qu'il rédige pour son *Dictionnaire de musique*, que Rousseau exposera – et démontrera – la théorie de Dodart sur la différence entre voix du chant et voix de la parole, théorie dont il a d'ailleurs pris connaissance dans le volume IV de l'*Encyclopédie* (1754) puisqu'il la rapporte d'après le seul article de Duclos. Il montre alors en particulier que la fameuse ondulation n'a rien d'essentiel au chant puisqu'on peut très bien chanter sans vibrato⁸⁵.

L'article VOIX de l'*Encyclopédie* dont nous venons de radiographier la facture nous paraît, en dernière analyse, significatif par défaut. Il témoigne avant tout, dans son montage même, que la question de la vocalité sur le plan de la physiologie reste une question en friche: malgré le fait que les découvertes récentes de Ferrein étaient connues, l'*Encyclopédie* ne présente pas une intervention originale où l'ensemble des données auraient pu être refondues et discutées; au contraire elle reproduit comme passivement la traduction de Chambers et lui adjoint un morceau composite sans un contrôle attentif qui aurait pu repérer redites ou discordances. Voilà qui trahit un investissement minimum sur la question – qu'il convient cependant de relier avant tout à la dernière période de fabrication de l'œuvre, durant laquelle le travail semble avoir été de plus en plus expéditif. C'est pourquoi ce traitement bâclé nous semble aussi désigner, comme en creux, le fait que le champ de réflexion concerné eût requis, pour être traité à neuf, un effort de pensée important. Ce que nous rattachons au caractère que nous pensons avoir reconnu à ce champ: il est traversé de déterminations conflictuelles aux incidences profondes.

De façon générale, les variations dans l'effort de la pensée encyclopédique appliquée aux différents objets tout au long de l'œuvre signalent une prépondérance variable, à l'intérieur des divers articles, des deux instances du savoir et du discours, dont l'enchevêtrement définit l'ordre même au sein duquel l'*Encyclopédie* se trouvait inscrite. Ici, le rapport à la pensée est apparu très dépendant de forces non réfléchies que le langage véhicule dans l'implicite ou cristallise dans ses ressources propres: c'est ainsi qu'il nous a semblé que la persistance des modèles de représentation issus de Dodart s'expliquait aussi bien par l'action souterraine d'une sorte d'inconscient épistémique (le souffle de la voix) que par la force de fascination d'une formation mythique (le chant comme ondulation). Il ne s'agit là, cependant, que d'un premier aperçu du champ de réflexion que nous avons nommé *la vocalité* puisque nous l'avons appréhendé dans une seule de ses "strates" constitutives, celle où s'articule la question de la physiologie de la voix. Nous aurons à reprendre, à affiner, voire à remettre en jeu l'ensemble de ces premières remarques dans notre second volet d'investigations, qui nous permettra de reconnaître et d'explorer les autres strates qui composent le champ de la vocalité, liées aux questions du langage et de l'expression.

Pour clore le présent chapitre – mais aussi tout le premier volet de nos investigations –, il nous reste à revenir au champ de l'*instrumental* et au problème de son articulation avec celui de la vocalité.

⁸⁵ V. ROUSSEAU, OC V, pp. 1148-1149.

3. «une note de cors bien placée»

Jusqu'ici, le rapport entre l'instrument et la voix est apparu et n'a été envisagé que sur le terrain d'une problématique *physique* au sens large (*acoustique*, d'une part; mais englobant aussi, d'autre part, le *physiologique* – pensé d'ailleurs comme une mécanique, subtile certes, même à la limite de l'immatériel, mais une mécanique tout de même). La strate du champ de la vocalité que nous avons explorée est précisément celle où ce champ se voit articulé de façon élaborée avec le champ de l'*instrumental*, autour du concept nodal de *matière sonore* (un concept qui reste non formulé au niveau des discours analysés). Ce nœud conceptuel de la *matière sonore* est aussi bien une problématique, puisqu'il s'est trouvé être le centre de tensions entre des épistémologies différentes d'une part (observation empirique et tâtonnement; mathématisation), entre des idéologies d'autre part – ce qui n'est pas surprenant d'ailleurs dès qu'il s'agit de *matière*!...

Jusqu'ici aussi – peut-être devrions-nous dire: et par conséquent? – les questions apparues dans ce chapitre sont restées en marge de la musique proprement dite (comme art de la composition). L'ancrage matériel des problèmes posés et débattus dans les articles que nous avons étudiés fait que l'articulation au musical s'est opérée par le seul biais de l'*exécution* (instrumentale bien sûr; mais aussi vocale, avec la question de la voix de chant). Il est temps d'examiner si l'*Encyclopédie* a aussi articulé la question de l'instrument du point de vue de l'art musical.

La première section de ce chapitre a montré que la question technique de la lutherie n'a pas donné lieu à une vision surplombante de l'instrumental; que l'approche acoustique, de son côté, n'a occasionné que des regroupements régionaux, imparfaits de plus. L'*Encyclopédie* ne propose pas moins une mise en perspective globale de l'ensemble des articles dévolus aux instruments de musique avec l'article de tête INSTRUMENTS [sic], (*Musiq. & Luth.*) (VIII:803b-804a), qui porte l'astérisque de Diderot (DPV, VII, 533-534)⁸⁶. Son désignant encyclopédique à double composante indique d'emblée que le point de vue général que l'article offre sur la question des instruments doit jouer sur la combinaison de deux perspectives. En annonçant ainsi une mise en relation de deux champs de connaissance, Diderot inscrivait-il son texte dans l'ambitieux programme encyclopédique qu'il avait défini comme éditeur? Sous cet angle, l'article paraît à première vue décevant. Nous aimerions montrer cependant que la réalisation d'un tel programme est passée en fait par un type d'écriture particulier où

⁸⁶ Cette entrée n'a pas d'équivalent chez Chambers: l'Anglais ne réserve aucune place à un article INSTRUMENT OF MUSIC. On a vu cependant, note 4, qu'un passage de son article MUSIC, qu'on retrouve dans l'entrée correspondante de Rousseau, présentait l'ensemble des instruments de musique et tenait lieu ainsi de plaque tournante renvoyant aux articles spécialisés. Ce qui indique bien que Chambers intégrait totalement l'instrumental dans le musical, alors que l'*Encyclopédie* française tend à lui donner un statut à part entière. Il faut mentionner cependant une brève entrée ORGANICAL, d'ailleurs reprise telle quelle dans l'*Encyclopédie* («ORGANIQUE, employé substantivement, est la partie de la musique ancienne qui s'exécutoit avec les instruments. Voyez MUSIQUE [...]»), suivi d'une petite énumération des trois sortes d'instruments, avec renvoi général; l'entrée est anonyme et sans référence): dans la *Cyclopædia*, un point de vue général sur les instruments passe donc par la référence aux anciens (ORGANICAL n'est d'ailleurs qu'un simple "satellite" de MUSIC: l'énumération de l'article de tête est nettement plus développée).

les problématiques – ici le statut de l'instrumental – se laissent apercevoir dans l'implicite.

L'article n'est pas très développé puisqu'il n'occupe à peu près qu'une colonne; il est composé de quatorze paragraphes, la plupart très brefs. Leur enchaînement, loin de suggérer la continuité d'un discours cohérent, unitaire, propose au contraire une succession de moments différents que l'on peut caractériser de deux manières. D'abord selon les sujets traités: a) les types d'instruments (§§ 1-3); b) le bon usage des instruments dans la composition musicale (§§ 4-10); c) la facture instrumentale (§§ 11-14). Mais aussi selon la perspective discursive adoptée sur ces sujets, le type d'énoncés auquel ils donnent lieu: a) des *informations* (définition, usages terminologiques et classification avec renvois – c'est un traitement du type dictionnaire) (§§ 1-3); b) des *observations* (ensemble de remarques partielles qui donnent accès à quelques préceptes de l'art du compositeur – un traitement du type des poétiques) (§§ 4-9); c) des *suggestions* (ouvertures, parfois sous forme interrogative, sur des champs d'expérimentation à explorer – c'est sans doute pour Diderot le traitement le plus proprement encyclopédique) (§§ 10-14). Ainsi décrit, l'article paraît beaucoup plus tenir du collage que de l'articulation: la réflexion musicale semble pour ainsi dire coincée entre les deux volets concernant la lutherie... Mais on aura d'abord noté que le passage des observations aux suggestions s'opère à l'intérieur du deuxième volet (§ 10), ce qui ménage déjà une liaison subtile entre le développement sur l'art de la composition et celui sur la facture instrumentale. Mais surtout – et seule la lecture attentive du texte permet de le repérer – l'article ainsi conçu, derrière la multiplication des points de vue qu'il propose, est le lieu d'un déplacement de la question de l'instrumental: la réelle portée de l'article de Diderot réside, croyons-nous, dans cette sorte de mise en mouvement de la pensée, – qui postule un lecteur actif et prêt à se déprendre des assertions les plus communément admises.

L'article INST[R]UMENS illustre en effet l'un des procédés qu'on retrouve à l'œuvre dans d'autres articles encyclopédiques, de Rousseau notamment. Il consiste à formuler une définition initiale, valant comme l'expression d'un consensus ininterrogé, puis, dans le cours de l'article, à la faire implicitement apparaître comme discutable s'appuyant – sans le signaler ni thématiser le problème – sur d'autres définitions de la même notion. Une telle pratique d'écriture produit des effets de sens qui tendent à être taxés de contradictions par le lecteur moderne présupposant la cohérence d'un discours d'auteur et oubliant la nature compilatoire des articles d'Encyclopédie – une nature qui leur conférait en fait, sous la plume des plus habiles, le rôle d'une mise en jeu des discours.

Voici la définition de départ:

«INSTUMENS, (*Musiq. & Luth.*) ce sont des machines inventées et disposées par l'art du luthier pour exprimer les sons au défaut des voix, ou pour imiter la voix naturelle de l'homme.»

(§ 1, début. VIII:803b)

Cette définition promeut une représentation très claire de l'instrument comme supplément artificiel qui redouble, dans le champ mécanique des «*machines*»,

l'opération naturelle de la voix. La voix est donc donnée comme le modèle, opératoire, de la production des sons musicaux; la musique instrumentale⁸⁷, elle, s'en voit reléguée à un rang subordonné, pour autant qu'on se réfère à l'échelle des valeurs platonicienne qu'implique traditionnellement la notion d'imitation. Si ce dernier aspect n'est pas explicitement pris en charge par la définition (v. cependant le «*au défaut de*»), il en constitue à coup sûr la connotation obligée, tant cette définition fait système avec l'ensemble des discours qui, depuis plus d'un demi-siècle et à propos surtout de l'opéra, abordaient la question de la valeur de la musique instrumentale⁸⁸. Diderot a donc lancé son article à partir d'une sorte de lieu commun de la musicographie de son temps. On soulignera encore que si les recherches concernant la physiologie de la voix se donnaient l'instrument comme modèle heuristique, la réflexion musicale sur l'instrument tend au contraire à faire de la voix humaine le référent naturel de l'art.

Après avoir présenté les trois classes d'instruments, cordes, vent et percussion (§§ 1-3), Diderot – passant, on l'a dit, d'un point de vue organologique à un point de vue musical – distingue trois paramètres instrumentaux que le compositeur doit maîtriser dans son art. Il énonce ensuite pour chacun d'eux une considération particulière; c'est à la fin de la dernière qu'on retrouve, sous le mode métaphorique, la relation entre instrument et voix. Voici tout le passage:

«Nous observerons seulement ici que chaque *instrument* a son étendue propre, son expression et son caractère que le musicien doit bien connaître.

S'il porte l'*instrument* au-delà de sa véritable étendue, il le rendra aigu, sourd ou criard.

S'il ne connaît pas son expression, il ne l'appliquera pas dans les circonstances où il aura le plus d'effet.

C'est une partie très importante de l'étude d'un compositeur, que celle du caractère des *instruments*. Ce sont les voix différentes par lesquelles il parle à nos oreilles.»

(§§ 4-7; 804a)

Même si Diderot reste très elliptique quant à ce qu'il désigne exactement par le «*caractère*» des instruments (§ 7)⁸⁹, il n'en reste pas moins que les rapports entre le vocal et l'instrumental apparaissent ici sous un jour nouveau. Certes, l'analogie proposée *in fine* («*les voix*») peut très bien se rattacher au rapport imitant/imité énoncé au début de l'article, si ce n'est que, par le jeu de la métaphore, l'instrument prend la

⁸⁷ La phrase suivante précise en effet: «*La musique composée pour être exécutée sur ces sortes de machines, se nomme instrumentale*».

⁸⁸ V. p. ex. G. SNYDERS, *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1968, pp. 40-46; ou B. CANNONE, *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, 1990, pp. 24-27. Nous en trouverons l'expression au cours de la seconde série d'analyse, notamment avec Cahusac (v. chap. 14, p. 487) ou Rousseau (chap. 16, p. 574).

⁸⁹ En particulier, quelle relation ce dernier paramètre entretient-il avec celui de l'«*expression*» (§ 6)? Pour notre part, nous comprenons que ces deux paramètres se réfèrent à une même caractéristique instrumentale (de timbre, de couleur) tantôt considérée comme déterminant l'usage d'un instrument pour peindre une situation (les «*circonstances*», qui paraissent faire référence à un livret – Diderot donnera plus loin un exemple d'une telle application expressive), tantôt considérée comme différenciant les instruments les uns des autres, les *caractérisant*, et définissant ainsi une palette orchestrale.

place du modèle, devient voix, est voix. Ne serait-ce, après tout, qu'une façon de dire un rapport imitatif réussi? Au lieu que le niveau mécanique où se situait la définition initiale tendait à affecter l'imitation d'un signe négatif, la perspective de l'art compositionnel ici adoptée entraînerait au contraire une valorisation de ce même rapport. Mais à notre sens on peut voir dans cette phrase plus qu'un simple changement de signe. En formulant toute sa remarque en termes de communication – un compositeur s'adresse à des auditeurs, il leur *«parle»* – Diderot fait du modèle verbal en général un schéma fonctionnel qui permet de penser analogiquement une communication musicale; le mot *«voix»*, dans ce cadre, ne fait plus que désigner figurativement un médium expressif dont plus rien ne dit qu'il tire son pouvoir expressif d'un quelconque rapport imitatif à l'expression vocale. Au vrai, la clause du paragraphe ne permet pas de décider entre les deux interprétations. Cette valeur ambiguë correspond bien, nous allons le voir, à la position intermédiaire du passage dans le déplacement du modèle initial que nous essayons de mettre en valeur.

Du caractère distinctif des instruments, Diderot passe au niveau de complexité supérieur, qui est celui de leur combinaison, toujours dans la perspective d'une expression musicale:

«Mais ce n'est pas assez que de connaître chaque *instrument* particulier; il faut encore avoir l'expérience de l'effet de leurs sons combinés entre eux: il ne faut quelquefois qu'une note de cors bien placée, pour causer l'émotion la plus violente.»

(§ 8)

C'est évidemment dans le *«bien placée»* que réside la portée argumentative de l'exemple. Depuis les considérations encore techniciennes sur l'*«étendue propre»* de chaque instrument jusqu'à cette observation sur les pouvoirs de ce que nous appellerions aujourd'hui l'orchestration (*«leurs sons combinés entre eux»*), Diderot a rapidement mais fermement mis en valeur les effets expressifs propres à la musique instrumentale.

Il peut dès lors proposer une réflexion plus générale sur la question, dans ce qui va constituer le seul paragraphe développé de l'article. Sa phrase initiale introduit une nouvelle donne à propos de l'imitation instrumentale, qui n'est pas sans conséquence sur le modèle proposé au début de l'article:

«Il n'y a point de phénomènes dans la nature, point de passions, point de sentiments dans le cœur de l'homme, qu'on ne puisse imiter avec le même *instrument*; [...]»

(§ 9, début)

Voilà, dissimulée sous une double négation, une affirmation conquérante qui énonce, cette fois clairement, les pouvoirs imitatifs propres de l'instrument de musique en dehors de toute référence à la voix humaine. L'instrument ne se subordonne plus à un autre médium sonore, il imite immédiatement les objets du monde. Serait-ce l'ultime conséquence de ce rapport réussi, de cette sorte d'intégration du modèle vocal, qui était l'une des lectures possibles du passage précédent? S'il est vrai, et nous le verrons bientôt dans le second volet de nos investigations, que les inflexions vocales

expressives des sentiments étaient très généralement considérées à l'époque comme l'origine même de l'expression musicale, Diderot, en mettant ici sur le même plan : objets naturels et passions, court-circuite toute référence implicite à ce modèle opératoire intermédiaire de la voix – car on voit mal quel relais la voix pourrait bien jouer dans l'imitation des bruits naturels!

Si l'on considère le mouvement souterrain qui relie les trois passages de l'article où se formule la question de l'imitation instrumentale et de ses rapports à la voix, on peut dire que le modèle vocal, posé au départ comme paradigme obligé, est apparemment intégré pour être enfin oublié, comme s'il s'agissait au total d'un modèle postiche. Mais il convient certes de noter que chacune de ces formulations s'énonce par rapport à un propos différent (définition mécanique générale; système de la communication musicale; contenus possibles des effets expressifs) et que, si leur rapprochement suggère un déplacement, cette inscription différenciée explique aussi l'absence de cohérence entre elles. En ce sens-là, Diderot ne construit pas une théorie de l'instrument: *il parcourt les aspects d'une problématique qu'il ne cherche pas à résoudre*. Il n'empêche que le déplacement que nous déchiffrons en filigranes dessine certainement le sens même de la réflexion du philosophe. En témoigne le fait que cette dernière reformulation suscite, on l'a signalé, un paragraphe développé qui va orienter l'article vers un nouveau régime de réflexion.

Diderot, cependant, enchaîne d'abord sur une restriction, comme s'il entendait tempérer l'éclat de son affirmation initiale, avant d'offrir des exemples et de ponctuer l'ensemble par une question suggestive:

«[...] mais on ne peut pas dire qu'ils ^[90] soient tous également propres à toutes ces imitations. Si les sons aigus des petites flûtes se font entendre par intervalles dans la peinture d'une tempête, ils lui donneront beaucoup de vérité. Les sons bas et lugubres des cors annonceront d'une manière effrayante l'arrivée des spectres et des ombres; il faut tantôt soutenir les sons des *instruments* à corde, tantôt les pincer, etc.

Qui est-ce qui sait parmi nous ce que j'appellerais volontiers la *perspective musicale*?»
(§§ 9, fin et 10)

Les deux exemples, qui relèvent typiquement de la tragédie lyrique (ou opéra à la française), illustrent bien ce que recouvre la notion d'imitation: la production d'*effets*, de vérité ou d'émotions (ici l'effroi). La métaphore picturale traditionnelle, introduite avec la tempête, est bien sûr porteuse de la doctrine de l'illusion imitative: les effets produits sont des fictions. Mais l'élaboration originale de cette métaphore dans l'interpellation finale tend à son tour à déporter cette doctrine vers un champ de réflexion nouveau, qui est celui-là même que Diderot avait exploré dans sa *Lettre sur les sourds et muets*, écrite en marge de la préparation de l'*Encyclopédie* en 1750: une poétique comparée des arts, qui cherche à comprendre les techniques de l'illusion. En créditant l'art musical instrumental de l'équivalent d'une perspective en peinture, Diderot lui confère une dignité équivalente; mais la forme même sous laquelle il

⁹⁰ Il semble qu'il y ait anacoluthie et qu'«ils» vaille pour *les instruments*, bien que cette proposition ne semblerait pas totalement incompréhensible avec un sujet reprenant l'ensemble des objets imités...

formule ce qui n'est qu'une suggestion en dit bien le statut exploratoire: la *perspective musicale* se présente avant tout comme un champ de savoir ouvert.

Cette ouverture prospective, on l'a dit, oriente tout l'article vers un mode d'intervention encyclopédique qui met le doigt non sur les acquis de la connaissance mais sur son devenir. C'est en effet sans transition que Diderot poursuit:

«On n'invente plus d'*instruments*, et il y en a assez d'inventés; mais je crois qu'il y a beaucoup de découvertes à faire sur leur facture.

La facture a pour objet la matière et la forme. Combien d'expériences à faire sur l'une et l'autre.

La matière comprend le choix des bois et leur préparation.

La forme comprend le rapport du plein au vuide, les contours, les ouvertures, les épaisseurs, les longueurs, largeurs et profondeurs, les accords, les cordes, les touches, etc.»

(§§ 10-14)

Cette simple énumération – qui procède d'un point de vue général sur la lutherie qui aurait pu donner lieu à un article spécifique – combinée à l'appel que constitue l'exclamation du paragraphe 11, vaut comme le balisage d'un champ expérimental. L'article s'achève ainsi sur un dernier moment qui fait écho au morceau sur l'art instrumental. On notera en effet, en plus de l'ouverture prospective commune, la proximité du point de vue technique ici développé avec l'orientation technicienne suggérée sur le travail du compositeur. Une simple "rime" de sens, peut-être, mais qui suggère comme toute rime un possible supplément de signification: les recherches organologiques à mener sur les instruments existants ne peuvent-elles ou ne doivent-elles pas contribuer à étendre leur palette expressive?...

L'analyse de l'art de l'écriture encyclopédique mis en œuvre dans cet article, où discontinuités et suggestions implicites jouent un rôle prédominant, était nécessaire pour repérer l'enjeu qui motive un tel texte. L'article, dont le point de départ consistait dans l'affirmation de la position hégémonique de la voix pour penser la «*machine*» instrumentale, s'achève par une réflexion sur les questions techniques de lutherie envisagées pour elles-mêmes: l'instrumental est alors pensé en toute autonomie. Dans le déplacement d'un point de vue à l'autre, Diderot a fait travailler, on a vu comment, le rapport vocal / instrumental: il a ainsi éprouvé, dans les différents moments du texte, le statut problématique d'une pensée de l'instrumental⁹¹.

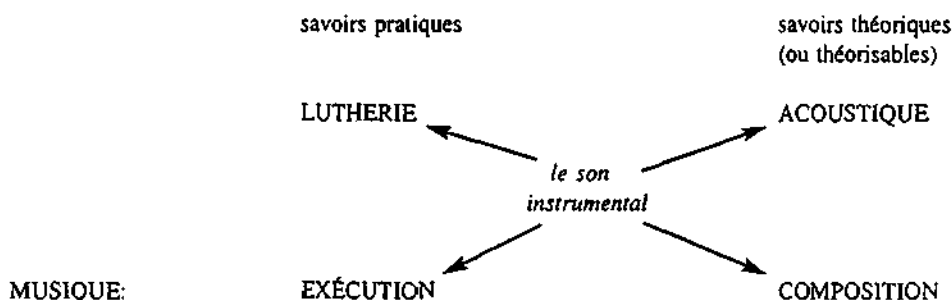
C'est pourquoi il faut confronter son article avec l'ensemble du corpus encyclopédique consacré aux instruments de musique tel que nous en avons compris, dans la première section du présent chapitre, à la fois les axes organisateurs et les problématiques sous-jacentes.

Rappelons que cet ensemble est apparu organisé de façon générale autour de la *technologie du son instrumental* (facture et jeu), mais aussi, de façon plus transversale, par une réflexion acoustique sur la production du son instrumental (référence au modèle

⁹¹ On mesure les erreurs d'appréciation auxquelles peut conduire un commentaire qui se contenterait d'isoler la définition initiale comme caractéristique de tout l'article: v. p. ex. B. CANNONE (1990: 165 et n. 104) qui est amenée à douter que Diderot en soit l'auteur!

unifié d'Euler). L'article INST[R]UMENS, lui, d'une part ignore totalement tous les aspects relatifs à l'exécution, au jeu instrumental; d'autre part ne laisse aucune place à la question acoustique (il ne réalise pas, on l'avait signalé, l'annonce comprise dans le renvoi de l'article ANCHE: une réflexion générale sur le son instrumental et les divers moyens de sa production). En revanche, par opposition à l'ensemble du corpus de lutherie, cet article fait intervenir la musique comme art de composition, de combinaison concertée des sons.

En considérant ensemble le corpus instrumental et l'article de Diderot, on peut figurer dans un schéma simple les quatre "points cardinaux" qui indiquent les différentes directions que prend, de façon générale, la réflexion encyclopédique autour du *son instrumental*:



L'objet est ainsi cerné à travers deux ordres de connaissances, pratique et théorique. Mais aussi selon deux types de saisie du phénomène: lutherie et acoustique définissent en effet un niveau de réflexion qui envisage les *conditions* du phénomène sonore instrumental, technologiques d'une part, physiques de l'autre; la composition musicale comme l'exécution instrumentale, elles, se situent en revanche du côté de la *mise en œuvre* du phénomène. Mais ce sont les trajets possibles qui relient ces quatre points cardinaux qui apparaissent les plus significatifs pour comprendre l'orientation d'une pensée. Diderot, dans son article INST[R]UMENS, ignore l'acoustique et l'exécution, c'est-à-dire un premier trajet qui mène des conditions à la mise en œuvre, trajet qui est celui du *son effectif* et qui suit un axe qu'on peut appeler *physique*. En privilégiant lutherie et art de la composition, Diderot trace un autre axe possible de réflexion, qui donne une sorte de recul par rapport à l'ordre de l'effectif puisqu'il met en valeur, sur les deux plans des conditions et de la mise en œuvre, les dispositifs artificiels qui préparent une effectuation contrôlée, orientée, du phénomène sonore (l'instrument fabriqué; la partition). Ce second trajet, qui concerne le *son combiné* et non le son réalisé, dessine un axe qu'on peut appeler *poétique* (au sens grec d'un faire créateur), où la créativité technologique des luthiers est considérée à égalité avec la création artistique des compositeurs. D'un axe à l'autre, la question instrumentale s'organise autour d'un concept nodal implicite différent: non plus celui de la *matière sonore* – on a vu d'ailleurs que Diderot avait repéré les tensions épistémologiques qui en affectent

la théorisation (mathématisation du vibratoire vs complexité des propriétés matérielles des corps vibrants) – mais celui du *matériau sonore*.

Ce basculement d'un axe physique à un axe poétique marque aussi l'écart entre l'acoustique et l'art musical, dont on a pu mesurer, tout au long du premier volet de nos investigations, les différentes tensions qu'il occasionne dans les réflexions des encyclopédistes sur la musique. On peut penser que Diderot, au moment de rédiger l'article INST[R]UMENS, a dû choisir entre deux orientations, non pas contradictoires, mais qui se présentaient comme difficilement articulables.

Ce qui peut paraître particulièrement significatif, c'est que le refus du point de vue acoustique a pour ainsi dire libéré l'espace d'une reconnaissance de la spécificité de l'art instrumental. Si l'on note que, dans le même mouvement, Diderot a dénoué le lien de dépendance qui inféodait l'instrument à la voix, on est amené à rapprocher les deux remarques dans le cadre des considérations que nous avons avancées concernant l'articulation de ces deux champs de réflexion. Il paraît évident, d'abord, que la position hégémonique de la voix, formulée au départ de l'article, fait système avec l'exhaussement de cet objet comme instrument parfait et seul naturel, agi et pour ainsi dire habité par le souffle. On se rappelle la tension qu'entraîne cette détermination, ancienne et idéologiquement chargée, avec le développement d'une acoustique vibratoire. Diderot n'aurait-il pas cherché un autre lieu où poser la question de l'instrumental, débarrassé de ce conflit latent mais paralysant?

La musicographie contemporaine a abondamment noté les difficultés rencontrées tout au long de la première moitié du XVIII^e siècle pour accorder un statut propre à la musique instrumentale et elle les a expliquées par l'influence dominante de la doctrine de l'art comme imitation, une doctrine que les discours sur la musique de l'époque appliquaient prioritairement à l'opéra. Notre analyse ne conteste pas une telle explication, tout à fait évidente, mais elle permet, croyons-nous, de la remettre en perspective en faisant apercevoir que la question du rapport entre l'instrumental et le vocal s'inscrit dans un ensemble de connexions plus complexe, relève d'un ensemble de déterminations qui plongent au-delà du seul secteur d'application de la doctrine de l'imitation. La question n'est pas autonome mais elle dépend d'un rapport à la physique des sons (instrumentaux et vocaux) et d'un rapport, plus dissimulé, à une métaphysique de la voix et du souffle; le rapport entre nature et art, qui détermine la relation entre musiques vocale et instrumentale, n'est pas seulement défini par la théorie de l'imitation mais également par la façon d'articuler physiologie et lutherie ou par celle d'envisager la relation entre l'effectif et le combinatoire. Les travaux qui acceptent nos découpages contemporains des champs d'objets et des disciplines, surtout s'ils adoptent une approche thématique des questions, tendent à isoler les problématiques. L'investigation cartographique à quoi l'*Encyclopédie* nous convie permet, elle, de les relier entre elles et d'apercevoir les configurations épistémographiques dans lesquelles elles se présentaient.

« IL FAUT UN SENS... »

MUSIQUE ET LANGAGE DANS L'ENCYCLOPÉDIE

«PHONASCIE, s. f. (Hist. anc.) l'art de former la voix humaine.
Voyez VOIX

Ce mot est dérivé du grec [phônê] voix: dans l'ancienne Grèce, on avait établi des exercices où l'on disputait pour la supériorité de la voix, de même que pour les autres parties de la Gymnastique.

Ces combats duraient encore du tems de Galien, c'est pourquoi on appela phonasciens, [phônaskos], les maîtres de cet art, et ceux qui montraient à bien conduire la voix, tous ceux qui se destinaient à l'art oratoire, au chant, au théâtre, prenaient des leçons de ces maîtres, etc.»

(Enc. XII:523b / tiré de CHAMBERS)

La première série d'analyses, qui parcourait les aspects de la jonction entre musique et physique, a montré que le rapport entre *matière* et *sensible* était ce qui travaillait au plus profond les problématiques rencontrées. Mais les difficultés que revêt une pensée de la musique dans l'*Encyclopédie* ne remontent pas toutes à cette tension. La musique comme art susceptible d'expression renvoie encore à une autre tension profonde où le sensible fait également question: celle qui le met en rapport avec l'ordre de la *signification*. La seconde série d'analyse explore différentes problématiques qui en dépendent: elle parcourt ainsi les aspects de la jonction entre musique et langage telle qu'elle se présente dans l'*Encyclopédie*.

Par rapport à la première série qui nous a permis de reconstituer progressivement un complexe "paysage" de notions et de questions, celle-ci opère d'abord un "dépaysement" total, en premier lieu parce qu'elle introduit à un nouvel ensemble de notions et de questions. Mais le dépaysement viendra aussi du fait que, contrairement à l'intersection entre musique et physique, les encyclopédistes ne disposent pas ici d'une théorie constituée, équivalente à la théorie harmonique de Rameau, qui leur permettrait de se situer (en l'acceptant, la discutant ou la contestant). À la place d'un système élaboré de référence, ce qui se révélera peu à peu c'est la prépondérance d'un vaste champ d'objets, divers et éclaté, que nous désignerons comme celui de la *vocalité expressive* – un espace qui s'étale sur le site depuis longtemps recouvert de l'antique phonascie...

Le dossier initial (ch. 11), qui réunit quelques articles de différents encyclopédistes où la jonction musique / langage n'apparaît que marginalement, offrira un simple repérage préliminaire de ce champ. Dans le dossier suivant, beaucoup plus développé (ch. 12 et 13), il s'agira de reconnaître ladite jonction pour ainsi dire de l'extérieur: à partir des réflexions grammairiennes sur les langues et leur vocalité – où nous verrons que les références à la musique peuvent jouer un rôle important. Ce contexte balisé, nous pourrions aborder la question centrale de l'expression musicale telle que l'affrontent Cahusac, D'Alembert et Rousseau (ch. 14 à 17). C'est au cours de cette investi-

gation que nous rejoindrons, en quelque sorte à partir de l'autre bout, le fil qui mène à l'articulation délicate déjà aperçue dans la première série d'analyse et qui forme sans doute le nœud essentiel de la pensée musicale des encyclopédistes: l'articulation – à construire – entre les apports de la théorie harmonique et une réflexion sur les potentialités expressives de la musique.

CHAPITRE 11

« L'EXPRESSION VOCALE »

JAUCOURT ET MARMONTEL

La question de la voix expressive dessine un domaine de réflexion – regroupant objets, notions et modes de parcours – qui a servi de référence à de nombreux encyclopédistes représentés dans notre corpus. Pour entreprendre l'exploration de cette strate du champ de la vocalité, nous analyserons dans ce bref chapitre quelques articles qui s'y meuvent de façon rapide ou transitoire. À travers ces références non travaillées, nous procédons à une sorte de déblayage qui permettra de dégager, en guise d'introduction, une première image du domaine concerné.

1. «voilà l'art musical», «voilà le discours...»

La généralité du sujet autant que la méthode de rédaction de l'auteur – qui en fait communément un bon révélateur des discours ambiants sur une question donnée – incitent à commencer par l'article **LANGAGE** de Jaucourt (IX:242a-243b). Cet article procède en effet d'une approche extensive et non problématisante de la question. Une approche qui manifeste une conception de l'œuvre encyclopédique comme *abrégé*. Le chevalier y a inventorié les principaux aspects du champ de réflexion dans lequel se présente, dans l'*Encyclopédie*, la relation entre musique et langage: bon nombre d'articles plus spécifiques où cette relation est envisagée – qu'ils touchent à la grammaire, à la poésie, à l'art oratoire ou à la musique – mettent en jeu, nous le vérifierons, les objets, les notions et les perspectives dont Jaucourt offre ici une sorte de synthèse, même si le traitement de ces éléments, évidemment, variera fortement selon les questions particulières soulevées et selon l'idée du travail encyclopédique que chaque collaborateur poursuit. Nous verrons aussi que l'image générale que cet article donne du champ dont nous entreprenons l'investigation est également significative par les problèmes d'articulation qu'il laisse dans l'implicite mais qui n'en apparaîtront pas moins lisibles à l'analyse.

Il est très rapidement question de l'art musical dans l'article **LANGAGE**: dans un passage qui se situe entre une évocation des origines et de l'évolution de l'art de communiquer (§§ 2-11) et un examen des différentes causes qui provoquent la diversité des langues (§§ 14-20).

La musique trouve une place dans une réflexion sur le langage en général dans la mesure où elle manifeste une détermination possible de ce que Jaucourt nomme «*l'expression vocale*». Toute la genèse du langage qu'il retrace en première partie d'article, suivant en particulier Warburton, se présente essentiellement comme le *devenir de la voix*, posée d'emblée comme «*la plus naturelle, la plus utile et la plus étendue*» des «*expressions*» dont l'homme pouvait disposer (§ 2). Le recours aux gestes n'est pas ignoré mais il est donné comme un complément s'ajoutant au premier langage

vocalique pour en perfectionner l'usage¹; il ne s'autonomise en «*langage d'action*» qu'une fois devenu simple ornement (fin du § 6) – ce qui confirme la position de référence de l'expression vocale. Il faut remarquer que cette histoire hypothétique du langage, des «*sons confus et indéterminés*» (§ 3) jusqu'au plein épanouissement du «*langage des sons articulés*» et aux abus qu'il rend possibles (§ 11), reste tout à fait schématique et ignore toute problématisation; elle apparaît sous-tendue par un «*telos*» qui suffit à l'expliquer: «*les hommes [sont] nés pour vivre en société*» (§ 11).

C'est après avoir suivi jusqu'à son terme cette première lignée du devenir de l'expression vocale que Jaucourt évoque, encore plus schématiquement, deux nouvelles lignées, qui manifestent ce qu'on pourrait appeler ses devenirs artistiques:

«L'expression vocale peut encore être considérée dans la variété et dans la succession de ses mouvements: voilà l'art musical. Cette expression peut recevoir une nouvelle force par la convention générale des idées: voilà le discours, la poésie et l'art oratoire.»

(§ 12; IX:242b)²

On remarquera d'abord que les deux processus mis en parallèle n'ont rien d'une genèse. Le peu que Jaucourt en dit vaut comme des sortes de définitions de la musique et des arts du langage. Ces définitions – c'est là leur intérêt – les font apparaître comme autant d'aspects différents de «*l'expression vocale*» – qui se révèle bien être l'objet que l'article cerne et autour duquel il est construit.

Ce n'est donc pas un hasard si le paragraphe suivant, central dans l'article, offre une analyse générale du fonctionnement expressif de la voix. Il convient de s'arrêter d'abord sur ce passage qui éclaire en général ce que recouvre la notion d'*expression vocale*, avant de revenir à la présentation parallèle des arts de la voix; une telle lecture à rebours permettra de lever quelques difficultés de compréhension dues au laconisme des formules de Jaucourt.

Le paragraphe dévolu à la voix comme expression est cependant tout aussi laconique! Il synthétise en deux phrases une théorie de l'expression dont nous verrons, dans le chapitre suivant, des présentations beaucoup plus circonstanciées:

¹ Jaucourt suit tantôt une note du traducteur Léonard des Malpeines, tantôt Warburton; mais l'encyclopédiste paraît ne pas s'inquiéter de la présentation contradictoire qui en résulte: cet ajout de signes gestuels complémentaires apparaît tantôt conventionnel (§ 3, il est question de «*signes ou de marques arbitraires, dont [les premiers hommes] convinrent*»), tantôt naturel (§ 6: «*La nature [...] porta donc [les hommes] à prévenir ces sortes d'inconvénients, en ajoutant aux paroles des significatifs*» [sic! le texte original porte: «*des signes convenables et significatifs*»]). V. William WARBURTON, *Essai sur les Hiéroglyphes* traduit par Léonard des Malpeines, (Paris, 1744), § 8 et note (m), éd. P. Tort, Paris, 1977, pp. 118-120. Contrairement à ce qu'affirme James DOOLITTLE, dans une brève étude au demeurant très suggestive («*Jaucourt's use of source material in the Encyclopédie*», *MLN*, 1950, pp. 387-392; ici: p. 389), ce ne se sont pas que deux paragraphes de l'article *LANGAGE* qui proviennent de l'*Essai*, mais six (§§ 3-8, à l'exception, fin § 4, de la remarque concernant Condillac; la première phrase du § 9 résume encore un développement de Warburton).

² Nous n'avons pas pu déterminer, pour ce paragraphe ni pour le suivant, si Jaucourt compile une source précise ou produit une synthèse personnelle.

«La voix n'étant qu'une expression sensible et étendue, doit avoir pour principe essentiel l'imitation des mouvements, des agitations, et des transports qu'elle veut exprimer.»

(§ 13, début; IX:242b)

La définition restrictive («ne... que») circonscrit la voix en tant seulement qu'elle peut être expressive *par elle-même*, c'est-à-dire dans sa matérialité (v. «sensible et étendue»³), ce qui doit s'entendre par opposition implicite au langage verbal où elle n'est que le truchement d'une expression abstraite, faite de signes arbitraires. Le mode de signification qu'entraîne cette limitation est clairement formulé: la "pâte" matérielle qu'est la voix ne devient médium expressif que par «*imitation*», c'est-à-dire en termes modernes que si elle fait entendre des signes *motivés*. Le mot convient d'ailleurs d'autant mieux que cette motivation est précisément pensée comme une dynamique. L'exprimable se cantonne dès lors à quelque chose qui est aisément reconnaissable derrière le vocabulaire de Jaucourt: *mouvements*, *agitations* et *transports* renvoient aux passions; la pâte vocale est comme modelée par la dynamique intérieure des sentiments, qu'elle «*exprime*» au sens étymologique.

Ce fonctionnement expressif rappelé, Jaucourt l'envisage dans la perspective d'une origine des langues (v. la modalisation caractéristique en *devoir*) qui renvoie aux premiers paragraphes de l'article:

«Ainsi, lorsqu'on fixait certaines inflexions de la voix à certains objets, on devait se rendre attentif aux sons qui avaient le plus de rapport à ce qu'on voulait peindre.»

(§ 13, suite; IX:242b-243a)

Cette phrase combine deux niveaux: celui d'une convention («*fixer*») liée à une volonté de communiquer (le «*vouloir peindre*»), qui doit s'articuler à une liaison naturelle (le «*rapport*» entre les «*inflexions de la voix*» et l'objet à signifier), articulation qui suppose un exercice réfléchi de l'attention («*se rendre attentif*»). On mesure toutes les difficultés conceptuelles que dissimule une telle proposition, qui paraît faire passer sans heurt d'une expression naturelle à un langage proprement dit⁴ – c'est là un effet caractéristique d'un texte encyclopédique qui ne se donne pas comme une investigation

³ Cette dernière qualification peut surprendre; il faut sans doute y voir une référence cartésienne (l'*étendue* comme essence de la matière) servant à marquer, économiquement, l'angle sous lequel la voix est ici considérée.

⁴ On pourrait se demander notamment ce que recouvre le fait que le «*rapport*» motivé entre le son vocal et l'objet paraît susceptible de variations. La dernière phrase du paragraphe indique que ce n'est qu'idéalement que ce rapport est concevable comme fixe («*S'il y avait un idiome dans lequel ce rapport fût rigoureusement observé, ce serait une langue universelle*»); la variabilité du rapport entre signe motivé et objet renvoie donc à la diversité des langues – dont va traiter précisément la seconde partie de l'article. L'attaque du paragraphe 14 («*Mais la différence des climats, des mœurs et des tempéraments fait que tous les habitants de la terre ne sont point également sensibles ni également affectés*...»), par le type de différences qu'elle introduit (physiques) et par les conséquences qui en découlent (non seulement diversité des langues mais encore variations à l'intérieur des différentes langues nationales), présuppose que le langage verbal articulé reste dépendant, pour une part au moins, du fonctionnement expressif vocal esquissé dans le paragraphe qui nous retient. Cependant, rien dans l'article ne permet de comprendre les modalités de cette dépendance...

critique sur l'expression mais qui énonce une manière de *doxa* sur la question (les théories linguistiques du temps tendaient à postuler un lien entre les deux termes, partant un passage possible du motivé à l'arbitraire). De notre point de vue, ce paragraphe central de l'article de Jaucourt témoigne surtout du fait que *«l'expression vocale»*, référence pour une réflexion générale sur le langage, recouvre quelque chose qui est pensé comme un fonctionnement naturel, un processus de signification motivé où les inflexions de la voix manifestent les mouvements intérieurs de l'homme.

Sorte d'étymon de tout langage, cette expression première serait aussi – selon le paragraphe précédent auquel nous revenons maintenant – la source des arts de la voix.

Pour ce qui est de la musique (*«L'expression vocale peut encore être considérée dans la variété et dans la succession de ses mouvements: voilà l'art musical»*), on comprend mieux sans doute ce que recouvre la métaphore des *«mouvements»* de l'expression vocale, qui fait directement écho aux inflexions vocales expressives des émotions. L'art musical, qui jouerait sur la *variété* et la *succession* de ces mouvements, est donc conçu comme esthétisant la dynamique pathétique de l'expression vocale. Une définition implicite commande visiblement l'énoncé de Jaucourt: celle, pour ainsi dire formaliste, qui présente la musique comme un art travaillant des variations sonores (ici: vocales) de hauteur et de durée pour produire une succession organisée et variée. Ce que devient la part expressive des *«mouvements»* vocaux ainsi traités, le passage n'en dit rien!

La question apparaît cependant d'autant plus impliquée dans l'exposé de Jaucourt que, par contraste, sa présentation des arts de la parole insiste sur l'aspect expressif (*«cette expression [vocale] peut recevoir une nouvelle force par la convention générale des idées: voilà le discours, la poésie et l'art oratoire»*); ici, les paramètres formels des inflexions vocales (rythme, accents) jouent dans la logique d'une intensification de l'expression (pensée comme *«force»*) par addition d'un nouveau mode de signification, la langue de convention s'ajoutant au langage des inflexions naturelles⁵.

Entre les deux branches des arts de la voix ainsi profilées, une tension implicite met en question le rapport entre travail sur la forme et dynamique expressive.

Une généalogie des langues où le passage du motivé à l'arbitraire n'est pas questionné; une définition du musical où la question de l'expression reste ininterrogée; une présentation des arts de la parole qui les situe pour ainsi dire entre les deux pôles du langage verbal conventionnel et de la musique (si celle-ci est définie comme une musicalisation du vocal, la poésie, elle, est définie ensuite comme une musicalisation du verbal); tous ces *«langages»*, enfin, posés comme autant d'aspects différents d'une expression vocale première, dont le statut apparaît central pour la question générale du langage: – tel serait le tableau que l'article de Jaucourt permet d'esquisser et qui nous introduit au champ de la *vocalité* expressive. Ce tableau présente les éléments épars d'une théorie possible de l'expression vocale.

⁵ Le syntagme *«convention générale des idées»* paraît en effet désigner le langage verbal composé de signes vocaux arbitraires qui ne signifient que par le relais des *«idées»* auxquelles ils renvoient par convention. On remarquera qu'ici langage vocal premier, motivé, et langues sont implicitement présentés comme indépendants.

Si l'approche de Jaucourt offre ainsi un premier aperçu de l'extension du domaine concerné et, comme en creux, de quelques-unes des connexions internes qui en font un champ de réflexion problématique, on peut encore se demander comment elle le circonscrit dans l'ordre encyclopédique. On aura sans doute remarqué que le survol rapide du chevalier se passe, comme d'habitude chez lui, de tout renvoi à d'autres articles. Un élément de son texte, cependant, paraît faire explicitement référence à la question des rapports entre les connaissances: le désignant encyclopédique.

On rappellera d'abord que le Système figuré, s'il ne mentionne pas les mots *langue*, *langage* ou *expression*, définit un domaine de connaissance nommé *art de communiquer* qui regroupe à peu près tout ce que Jaucourt évoque dans l'article *LANGAGE*⁶: la versification; la rhétorique; une théorie des signes qui englobe les gestes; le savoir des langues, enfin, avec la grammaire. Seule la musique est ailleurs, qui comporte au demeurant une subdivision (*musique vocale*) qui constitue l'unique allusion explicite à la voix de tout le tableau.

L'*art de communiquer*, après l'*art de penser* et l'*art de retenir*, est situé dans le champ de la *Logique*, secteur principal de la *Science de l'homme* (elle-même relevant de la *Philosophie*, ordre de connaissance commandé par la *Raison*). On retrouve dans cette filiation quelques-uns des éléments mentionnés par Jaucourt dans le désignant de son article: «*LANGAGE*, s. m. (*Arts. Raison. Philos. Métaphys.*)». Mais, on le voit, le chevalier a une façon de formuler sa parenthèse qui ne répond guère au rôle assigné par Diderot et D'Alembert aux désignants: loin d'indiquer le lieu d'insertion de l'article dans le Système des connaissances du volume initial, elle joue plutôt sur une combinatoire⁷. L'objet langage, par sa complexité, serait donc susceptible de plusieurs points de vue. Le désignant initial, *Arts*, paraît indiquer un champ de connaissance caractérisé par une pluralité de savoirs pratiques, d'usages, plus ou moins théorisés: il y aurait *des arts du langage*. Le second, qu'il faut probablement lire *Raisonnement*, tend à placer ce champ sous la dépendance de la raison, ou du moins à indiquer que le langage sert prioritairement à la communication de la pensée (v. la définition initiale de l'article citée note 6, et aussi l'étagement du Système figuré à l'intérieur de la *Logique*). Les deux désignants suivants paraissent plutôt annoncer la perspective adoptée par Jaucourt pour parler de cet objet: reconstitution hypothétique de la genèse de l'expression vocale et considérations sur les causes générales de la variété des

⁶ Voir d'ailleurs la définition initiale de l'article: «*manière dont les hommes se communiquent leurs pensées...*» (§ 1; IX:242a).

⁷ Une étude systématique des désignants encyclopédiques de tous les articles signés Jaucourt, que seule l'informatisation de l'*Inventory* de Rex et Schwab rendrait aisément envisageable, permettrait sans doute d'avancer une analyse plus certaine. Nous n'avons procédé qu'à un dépouillement pour le volume IX au vu duquel la parenthèse de *LANGAGE* paraît assez exceptionnelle chez le chevalier: de façon générale, les désignants composites sont assez peu fréquents (25 sur 605); *Philosophie* et *Raison* trouvent ici leur seule occurrence; *Métaphysique* est utilisée deux fois isolément, pour les articles *JUGEMENT* et *MAL*; *Arts*, toujours au pluriel lorsqu'il n'est pas complété d'un adjectif (comme dans *art culinaire* ou *art numérique*), apparaît huit fois en tout, toujours dans un contexte technique ou artisanal dans les parenthèses composites (p. ex.: *arts, manufacture, commerce* pour *LAINE*); ce n'est qu'isolément qu'il s'applique à un domaine apparenté à l'article *LANGAGE*: pour *LECTURE*, seul cas recensé.

langues relèvent bien de modes de la réflexion *philosophique* telle que l'entendent et la pratiquent les encyclopédistes; ces démarches de pensée doivent dégager la *métaphysique* du langage, c'est-à-dire – selon l'acception appliquée qu'ils défendent – la raison de ses opérations, les principes généraux qui le gouvernent. Au total, cette parenthèse encyclopédique dessine simplement, nous semble-t-il, le croisement entre un plan où des savoirs pratiques deviennent objets d'observation et de réflexion et un mode d'interrogation qui en privilégie une intelligibilité générale. La notion de *langage* – qui regroupe, dans le singulier du mot qui la désigne, une pluralité d'*arts* de communiquer – est le lieu même où s'opère l'unification de ce plan. Ce qui nous intéresse bien sûr au premier chef, c'est que la musique y soit incluse, au profit de la position dominante, voire hégémonique, qu'y tient la vocalité.

Nous allons poursuivre cette approche d'ensemble du champ de réflexion ainsi défini avec deux articles pourtant consacrés à un secteur beaucoup plus circonscrit parmi les arts de la voix, celui de la déclamation. C'est que ces textes-là, par leur fonction ou par leur visée, ne font que se référer à un champ qui ne constitue pas pour eux un espace propre de réflexion, comme ce sera le cas dans les articles que nous analyserons dans les chapitres suivants.

2. «déclamation naturelle» et «déclamation chantée»

La question de la déclamation a suscité dans l'*Encyclopédie* la rencontre de plusieurs articles qui forment dans le volume IV un ensemble regroupé sous une entrée de tête, anonyme. En voici la composition:

- DECLAMATION (*Belles lettres*), non signé, 680ab [3 §§];
- DÉCLAMATION THÉÂTRALE, Marmontel, 680b-686a [55 §§];
- DÉCLAMATION DES ANCIENS (*Littérature*), Duclos, 686a-691a [82 §§];
- DÉCLAMATION (*Musiq.*), (B) = Cahusac, 691ab [4 §§];
- DÉCLAMATION (*Belles-lettres*), (G) = Mallet, 691b-692a [7 §§]⁸.

La musique n'intervient pas que dans l'article de Cahusac mais apparaît encore, et de façon très significative, dans les deux entrées précédentes, à la faveur d'une réflexion sur les anciens. Dans la présente section, nous nous limiterons à analyser l'article de tête et la contribution de Marmontel⁹.

⁸ Notons que l'article de Mallet ne redouble pas l'entrée principale malgré le désignant identique: il traite de la déclamation au sens d'une pièce composée («discours ou harangue sur un sujet de pure invention...»). L'ultime paragraphe de cet article renvoie à l'autre sens du mot et, partant aux autres articles: «Déclamation se prend aussi pour l'art de prononcer un discours, avec les tons et les gestes convenables. Voyez les deux articles précédents». Le renvoi est pour le moins ambigu, puisque l'*Encyclopédie* présente quatre articles! Ceux-ci ont-ils remplacé deux entrées que Mallet avait rédigées (et dont il pourrait rester quelque chose dans le chapeau général)?...

⁹ On pourrait se demander si les trois paragraphes initiaux ne sont pas aussi de Marmontel. De fait, le troisième introduit spécifiquement le sujet de son article; mais on ne le retrouve pas dans ses *Éléments de*

Les paragraphes qui introduisent l'ensemble nous intéressent par le fait qu'ils affirment en position de référence ce socle expressif naturel déjà repéré comme primordial chez Jaucourt (à la différence que la dimension vocale n'est pas ici privilégiée); ils livrent aussi, dès l'abord, une source ancienne qui joue, nous le verrons plus loin, un rôle clé dans la question de l'expression naturelle:

«DECLAMATION, s. f. (*Belles lettres.*) c'est l'art de rendre le discours. *Chaque mouvement de l'âme, dit Cicéron, a son expression naturelle dans les traits du visage, dans le geste, et dans la voix.* [¹⁰]

Ces signes nous sont communs avec d'autres animaux: ils ont même été le seul langage de l'homme, avant qu'il eût attaché ses idées à des sons articulés, et il y revient encore dès que la parole lui manque ou ne peut lui suffire, comme on le voit dans les muets, dans les enfants, dans ceux qui parlent difficilement une langue, ou dont l'imagination vive ou l'impatiente sensibilité répugnent à la lenteur des tours et la faiblesse des termes. De ces signes naturels réduits en règle, on a composé l'art de la *déclamation*.»

(§§ 1-2; IV:680a)

Le premier paragraphe introduit une tension entre la définition en termes d'*art* et l'autorité classique qui se réfère à une donnée *naturelle*. Le paragraphe suivant, qui développe d'abord la notion d'expression naturelle en jouant principalement sur une homologie entre les ordres phylogénétique et ontogénétique, résout la tension dans sa dernière phrase qui relie nature et art. Le passage de l'une à l'autre joue sur une opération de régulation présentée comme *réduction*. La phrase finale vaut comme une nouvelle définition de la déclamation, à la fois analytique et normative: l'art déclamatoire est – ou doit être – mise en forme d'éléments expressifs naturels. Le "geste" philosophique qui inaugure l'ensemble des articles DÉCLAMATION consiste donc à affirmer qu'il faut penser un art de l'expression à partir d'un donné de base naturel. C'est le présupposé de méthode qui sous-tendait aussi l'article de Jaucourt. Celui-ci en avait laissé apercevoir l'une des difficultés; nous aurons à mesurer ce que cette difficulté (la tension entre forme et expression) devient dans le cas particulier de la déclamation.

D'autre part, la relation entre un langage expressif immédiat et le langage verbal articulé est d'abord présentée ici dans un contraste qui tend à les opposer du point de vue de leur efficacité expressive respective: les difficultés, les lenteurs et les faiblesses du second sont mises en évidence dans certains cas limites. Le troisième paragraphe de l'article de tête, en revanche, une fois accompli le passage du naturel à l'art, présente un système de valorisation différent; l'auteur y justifie que, dans l'article suivant, la réflexion sur les règles de cet art se limitera à la seule déclamation théâtrale: c'est que, dit-il, «porter en chaire ou au barreau l'artificieux apprêt du ton, du geste et du

littérature; d'autre part le renvoi qu'il contient, à PRONONCIATION, désigne un ensemble d'articles dont aucun n'est de lui (parmi lesquels on note une entrée *Belles-lettres*, non signée et compilée de Rollin – v. ci-après, chap. 13, p. 462-463).

¹⁰ La citation est tirée du *De Oratore*, III, 57, une référence sur laquelle nous reviendrons à propos de l'article INTERJECTION (chap. 12. p. 439).

visage, c'est donner à la vérité le fard du mensonge, et à la justice le manège de la séduction» (680a). De tels propos mettent en action une définition classique de l'art comme dangereux artifice. La déclamation, par son efficace expressive, est devenue un moyen de tromperie possible. Autrement dit, la réduction du naturel à l'art peut recouvrir une perversion. C'est que, si la déclamation est un «*art de rendre le discours*» (définition initiale), cet art, pour être acceptable, suppose une fidélité au discours de vérité. Une dimension morale traverse ainsi toute la problématique du rapport entre les deux langages, dans la mesure précisément où ce rapport, parce qu'il est posé maintenant au niveau d'un art réglé, est conçu comme le rapport entre une forme (artificielle) et un contenu de vérité.

Le chapeau d'introduction résulte peut-être d'un collage d'apports différents; ou alors son auteur, rédigeant un liminaire, s'est contenté de reproduire des discours types sans se soucier d'une cohérence réflexive. Toujours est-il que cette entrée initiale donne à lire, dans la juxtaposition de ses paragraphes, l'ambiguïté du lieu où se présente à l'époque la problématique des arts d'expression, qui se trouve comme prise entre une orientation réflexive qui cherche à reconduire un art à son origine naturelle et la critique traditionnelle de l'art comme mensonge séducteur. C'est dire que le champ de la vocalité expressive, dont on a vu se profiler la logique générale chez Jaucourt, reste traversé de déterminations qui lui sont étrangères. D'où des effets d'interférence qu'on repère ici autour de quelques notions cardinales: statut de la *forme*, module expressif ou véhicule d'un contenu; statut de la *technique*¹¹, dont les opérations prolongent celles de la nature ou marquent une sortie hors de la juridiction naturelle; statut de l'*imitation*, prise entre les notions de nature et de vérité.

L'article de tête a été un texte révélateur pour notre investigation par sa généralité. Dans l'article suivant, c'est la visée polémique implicite qui fait son intérêt pour nous, en ce qu'elle détermine un usage orienté de certaines des principales données du champ de la vocalité expressive.

L'article DÉCLAMATION THÉÂTRALE de Marmontel débute par une généalogie qui s'inscrit bien dans le prolongement de l'entrée initiale. «*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*» (§ 1, IV:680b); ce schéma fait passer de la nature à l'art. Marmontel le développe dans le paragraphe suivant (que nous analyserons de près).

La fonction argumentative de ce premier moment généalogique semble d'abord énigmatique puisque Marmontel, abordant dès après la question historique du théâtre des anciens et prenant ses distances avec la polémique érudite touchant à leur déclamation, affirme: «*les tems, les lieux, les hommes, les langues, tout est changé au point que l'exemple des anciens dans cette partie n'est plus d'aucune autorité pour nous*» (§ 4, conclusion; 680b). La valeur du schéma génétique initial apparaît en fait un peu plus loin, lorsque Marmontel l'oppose à une seconde naissance des arts où les mêmes éléments entrent dans une configuration tout autre (v. § 10: «*Lors de la renaissance des*

¹¹ Cf. la définition de l'*art*, donnée par Diderot, comme collection et disposition techniques de règles permettant l'exécution d'un objet (chap. 8, p. 284).

lettres en Europe...», 681a). Loin de mettre en valeur des principes naturels intangibles, le récit originnaire ne lui a servi qu'à ancrer le prétendu modèle antique dans des conditions d'émergence spécifiques qui en invalident toute pertinence parce qu'elles diffèrent des sources du théâtre moderne. L'opposition entre les deux schémas généalogiques est riche de sens pour notre investigation dans la mesure où Marmontel, nous le verrons un peu plus loin, la fait remonter à une situation différente de la musique dans l'un et l'autre cas.

Mais tout ce premier volet historico-génétique doit être encore mis en perspective selon la visée d'ensemble de l'intervention qui concerne la pratique théâtrale du temps: l'article correspond en fait à une prise de position contre la déclamation dite «*musicale*» (v. §§ 11ss., 681b); Marmontel milite pour le jeu «*naturel*» dont il s'efforce, dans la majeure partie de son texte, d'énoncer les règles selon le principe de l'imitation de la «*belle nature*» (v. §§ 20ss, 682b-686a). C'est dire que les récits de genèse procèdent essentiellement d'une stratégie dans laquelle ils s'épuisent (invalider l'autorité des anciens qui paraît justifier une déclamation chantante); autrement dit, ils ne supportent aucune réflexion spécifique sur l'art de la déclamation et véhiculent même, implicitement, une visée normative sur la question. Nous prenons néanmoins la peine de les analyser, non tant parce que, avatars d'un mode de réflexion "philosophique", ils l'attestent – même dévoyé – comme une sorte de passage obligé, mais parce qu'ils manifestent, on va le voir, un type de (dé-)valorisation du musical qui révèle l'une des tensions principales du champ de réflexion ici exploré.

Le schéma dessiné dans la première phrase de l'article est à la fois une généalogie (X «*donne naissance à*» Y) et un processus d'action / réaction: l'étymon que serait «*la déclamation naturelle*» est, comme par un choc en retour, transformé en «*art*» par les arts auxquels il a donné naissance. Cette boucle marque la sortie de la déclamation hors de sa référence naturelle affirmée au départ¹². Le paragraphe suivant détaille les étapes du procès. D'abord l'émergence de la musique:

«Les accents de la joie, de l'amour et de la douleur sont les premiers traits que la Musique s'est proposée de peindre. L'oreille lui a demandé l'harmonie, la mesure et le mouvement; la Musique a obéi à l'oreille; d'où la mélodie.»

(§ 2, début; 680b)

Ce début de récit n'est pas une genèse mais il a tout d'une allégorie: il met en scène des idées pré-définies, il ne les analyse pas! La musique présuppose à la fois un rapport imitatif et l'exigence d'un agrément sensible: il faut peindre et il faut plaire. On remarque surtout que ce double réquisit se présente comme une addition d'hétérogènes: l'oreille fonctionne comme une instance surimposant à la relation mimétique des attendus de mise en forme visant l'agrément. Le mot «*mélodie*», par sa résonance archaïque¹³, sauve les apparences en permettant à Marmontel de dissimuler le

¹² Réduite ici, cependant, à sa seule dimension vocale (cf. la cit. de Cicéron).

¹³ Le mot paraît rare et spécialisé. L'édition de 1769 du *Dictionnaire* de Richelet ne l'enregistre pas; dans Furetière (1690 et 1727) il apparaît comme la dénomination ancienne de «*modulation*», soit l'équivalent de

problème que pose, dans la perspective génétique qu'il prête à son propos, cette absence d'articulation entre la face expressive et la face régulée de l'art musical.

La même aporie sous-tend ce que Marmontel dit de la naissance de la poésie:

«Pour donner à la Musique plus d'expression et de vérité, on a voulu articuler les sons donnés par la nature, c'est-à-dire parler en chantant; mais la Musique avait une mesure et un mouvement réglés; elle a donc exigé des mots adaptés aux mêmes nombres; d'où l'art des vers.»

(§ 2, suite; 680b)

On se souvient que chez Jaucourt, très parallèlement, la poésie résultait de l'addition du langage articulé à une modulation expressive primitive¹⁴. Mais ici, ce à quoi la parole s'ajoute est aussi bien présenté comme la déclamation naturelle que comme la musique elle-même, comme si, l'art musical une fois inventé, le modèle expressif n'avait plus été accessible indépendamment d'elle; n'était-il pas pensable d'«articuler les sons donnés par la nature» indépendamment de toute musique?... (C'est en fait de cette alternative, ici passée sous silence, que la Renaissance tirera sa spécificité.)

On remarquera aussi – ce qui fait système avec ce tour de passe passe – que la finalité visée («donner... plus d'expression et de vérité») suppose que la musique est un art imitatif imparfait; ce qui montre bien que Marmontel raisonne en fait à partir d'une coupure entre un ordre naturel premier et l'ordre second des arts qui cherchent à l'imiter: l'expression naturelle est beaucoup moins une origine d'où dérivent les arts expressifs que le modèle qu'ils tendent à rejoindre. Ainsi, sous la perspective génétique apparente se profile clairement une hiérarchie des arts où la musique sans parole est pensée comme présentant un déficit expressif.

On notera enfin que l'émergence de l'art des vers apparaît comme une sorte de contre-coup sur la parole de son mariage avec la musique: l'exigence du «nombre» remonte aux prérogatives de l'oreille qui avaient déjà surimposé harmonie, mesure et mouvement à l'imitation des accents naturels. Entre la finalité expressive de la poésie et sa formalisation, sa «mécanique» comme on disait alors¹⁵, il y a encore une fois absence de toute articulation.

«les nombres donnés par la musique»

La naissance des arts qui font le théâtre des anciens découle, comme par une suite de conséquences obligées, de ces premières étapes:

«simple chant». Nous verrons que Marmontel utilise en fait pour tout ce passage les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Dubos (Paris; 1719; c'est l'édition, «considérablement augmentée» de 1733 qui fait de la question de la musique des anciens le sujet développé du 3^e tome de l'ouvrage; éd. consultée: 1770, reprint Slatkine, Genève, 1982 [dorénavant: RCPP]).

¹⁴ On pourrait encore rapprocher cette genèse de la versification avec ce qui en est proposé à l'article anonyme PIÉ, en poésie (§§ 6-7; XII:558b), d'après le *Cours de Belles-lettres* de Bauteux.

¹⁵ V. p. ex. l'arbre encyclopédique: «Mécanique de la poésie, ou versification».

«Les nombres donnés par la Musique et observés par la Poésie, invitaient la voix à les marquer; d'où l'art *rythmique*: le geste a suivi naturellement l'expression et le mouvement de la voix, d'où l'art *hypocritique* ou l'action théâtrale, que les Grecs appelaient *orchesis*, les Latins *saltatio*, et que nous avons pris pour la Danse.»

(§ 2, fin; 680b)

Dans tout ce paragraphe, Marmontel a donné une présentation successive à l'analyse que Dubos faisait, d'après Aristide Quintilien, des parties de la musique des anciens qui englobait précisément mélodie, arts poétique et rythmique ainsi que, du point de vue de l'exécution, l'art hypocritique ou art du geste¹⁶. Ce qui est propre à l'encyclopédiste est la façon d'imaginer leur naissance progressive. On remarquera que, dans les deux dernières étapes, c'est encore le «nombre» musical qui est donné comme le moteur et qui opère une sorte de contamination grandissante des médiums: désormais, par le relais de la parole poétisée, c'est la «voix» qui est atteinte. La voix est «invitée» à marquer des scansion musicales, qui se substituent en quelque sorte aux inflexions naturelles primitives; ces scansion nombrées, artificielles, sont en tout cas désignées comme «l'expression et le mouvement de la voix» que le geste va suivre comme par entraînement. D'après l'attaque du paragraphe suivant («C'est là qu'en était la déclamation, lorsqu'Eschyle...»), on peut penser que c'est la totalité du processus décrit qui rend compte du passage d'une déclamation naturelle à l'art déclamatoire des anciens donné comme englobant mélodie et art des vers pour l'aspect compositionnel, art rythmique et art hypocritique pour ce qui regarde l'exécution.

Ainsi, sous l'aspect lisse d'un rapide récit de genèse orchestrant des thèmes communs, Marmontel a décrit, sans le thématiser comme tel, un processus qui peut apparaître comme une perversion (encore un écho avec l'article de tête). De la déclamation naturelle faite d'accents passionnés à cette musicalisation généralisée de l'expression, qui est analysée par Marmontel comme une «numérisation», l'encyclopédiste laisse déchiffrer une dérive où l'accrochage à un socle premier d'expression s'est perdu¹⁷.

Eschyle est celui qui, en introduisant un dialogue entre personnages, a rompu l'hégémonie du «chant musical» en quoi consistait la déclamation tragique primitive (§ 3). Cet événement, complexifiant les données du théâtre antique, soulève aussi un problème érudit sur la place qu'y tenait dès lors la musique. Marmontel mentionne cette dispute autour de la question de savoir si «on employait [la Musique] seulement dans les chœurs [ou] même dans le dialogue» tragique¹⁸, mais il refuse de prendre position

¹⁶ V. en particulier RCPP III, section 1, pp. 11-13, qui est visiblement la référence sur quoi s'appuie ce paragraphe.

¹⁷ Voir la façon même dont il formule, à la fin du paragraphe suivant, le débat érudit qu'il feint ne pas vouloir trancher: «que dans la première supposition [les Grecs et le Romains] aient asservi leur déclamation aux règles du chant, ou que dans la seconde ils aient conservé au théâtre l'expression libre et naturelle de la parole...» (680b).

¹⁸ Il rappelle trois prises de position, deux extrêmes et une médiane: «M. Dacier ne fait pas difficulté de dire; c'était un assaisonnement de l'intermède et non de toute la pièce; cela leur aurait paru monstrueux. M. l'abbé Dubos convient que la déclamation tragique n'était point un chant, attendu qu'elle était réduite aux moindres intervalles de la voix: mais il prétend que le dialogue lui-même avait cela de commun avec le chœurs, qu'il

en notant en particulier que «l'éloignement des tems, l'ignorance où nous sommes sur la prosodie des langues anciennes» empêchent de se former une représentation exacte d'une question «plus curieuse qu'intéressante» (§ 4)¹⁹. Cette apparente neutralité de Marmontel ne l'empêche pas, toutefois, d'avoir décidé du moins de quel côté était la nature: il suffit de lire ce qu'il dit d'Eschyle quelques paragraphes plus loin, dans l'exposé qu'il consacre à la Renaissance:

«Lors de la renaissance des lettres en Europe, la Musique y était peu connue; le rythme n'avait pas même de nom dans les langues modernes; les vers ne différaient de la prose que par la quantité numérique des syllabes divisées également, et par cette consonnance des finales que nous avons appelée *rime*, invention gothique, reste du goût des acrostiches, que la plupart de nos voisins ont eu raison de mépriser. Mais heureusement pour la poésie dramatique, la rime qui rend nos vers si monotones, ne fit qu'en marquer les divisions, sans leur donner ni cadence ni mètre; ainsi la nature fit parmi nous ce que l'art d'Eschyle s'était efforcé de faire chez les Athéniens, en donnant à la Tragédie un vers aussi approchant qu'il était possible de la prosodie libre et variée du langage familier. Les oreilles n'étaient point accoutumées au charme de l'harmonie; et l'on n'exigea du poète ni des flûtes pour soutenir la *déclamation*, ni des chœurs pour servir d'intermèdes. [...]»

(§ 10; 681ab)

On mesure à quel point Marmontel agence ici un faux parallèle lorsqu'on considère, par rapport au début de l'article, l'image caricaturale qu'il donne maintenant de la genèse primitive par opposition au processus de la Renaissance. Mais cette image éclaire le système de valeur qui était déjà sous-jacent dans les premiers paragraphes. La musique, qui a exercé un «charme» auprès des anciens, figure bien la source de ce que Marmontel pense comme un perversissement. C'est un facteur non naturel, une habitude, qui expliquerait le rôle de l'oreille dans la première genèse – interprétation qui ne cadre guère avec le récit que Marmontel en avait fait (§ 2): on voit mal, en effet, d'où pouvait venir l'«accoutumance» à l'harmonie avant la naissance même de la

était soumis à la mesure et au mouvement, et que la modulation en était notée. M. l'abbé Vatri va plus loin: il veut que l'ancienne déclamation fût un chant proprement dit» (extr. § 4; 680b). Références: A. DACIER, *La Poétique d'Aristote* (1692), p. 82; DUBOS, *RCPP*, III-5, pp. 99s; Jean-René VATRY, «Dissertation sur la récitation des tragédies anciennes», dans *Mémoires de littérature tirez des registres de l'Académie royale des Inscriptions et belles lettres*, T. VIII, Paris, 1733, pp. 211-224; le même volume contient, du même auteur, une «Dissertation où l'on traite des avantages que la Tragédie ancienne retirait de ses chœurs», pp. 199-210, dont Marmontel se sert visiblement pour le paragraphe historique de son article (§ 3), mais qui est aussi une de ses cibles, puisque Vatri s'y insurge contre la déclamation naturelle: «*Quel peut être l'effet de ce ton naturel et de conversation, après lequel on court aujourd'hui? De simples dialogues, de la prose froide et inanimée pourrait se réciter de la sorte, mais il faut quelque chose de plus pour ce qui est poésie*» etc. (p. 205).

¹⁹ Ce n'est sans doute pas l'avis des éditeurs de l'*Encyclopédie* qui insèrent, un peu plus loin dans l'article de Marmontel, cette annonce de la contribution de Duclos qui traite, entre autres, du sujet: «(Voyez l'article suivant sur *déclamation des anciens, où l'on traite du partage de l'action théâtrale, et de la possibilité de noter la déclamation; deux points très difficiles à discuter, et qui demandaient tous les talents de la personne qui s'en est chargée*)» (§ 7, fin; 681a). Or, la question de la notation de la déclamation engage précisément celle des rapports entre parole et chant, que Marmontel, lui, a tendance à simplifier (v. cit. note 17).

musique... À vrai dire, l'image ici donnée du processus se réfère bien plutôt à l'histoire du théâtre ancien²⁰ qu'à cette genèse schématique qui l'avait mise en perspective!

En tous les cas, lors de la Renaissance, la musique et la prégnance de rythmes marqués dans la langue (qui en découle ou qui, du moins, paraît selon Marmontel faire système avec elle), n'aurait plus offusqué le libre exercice d'une genèse (enfin) naturelle des arts de l'expression²¹. On voit bien que cette mise en scène sert avant tout à promouvoir le principe de l'imitation de «*la prosodie libre et variée du langage familier*» (quel glissement, d'ailleurs, de la «*déclamation naturelle*» faite d'accents passionnés à ce «*langage familier*» qui sert ici de modèle...).

Au total, abordant la question de l'expression vocale dans le domaine particulier et selon la perspective particulière qui sont les siens, Marmontel s'est donc servi à la fois des données du champ notionnel dont nous entreprenons l'exploration et des flous qui caractérisent un certain nombre de leurs mises en rapport. En ce sens, il nous donne un aperçu de la souplesse d'emploi qu'autorisait la référence à ce champ.

Chez lui, la musique y occupe une place exposée et comme excessive. Elle joue en quelque sorte le rôle d'un bouc émissaire puisqu'elle supporte à elle seule la tension entre forme et expression – qui, dès l'article de Jaucourt, nous était apparue habiter les réflexions sur les arts de l'expression fondées sur un socle expressif naturel – et qu'elle permet de l'évacuer: en effet, si l'intervention de règles musicales introduit un formalisme qui marque une sortie hors de la nature (genèse ancienne des arts comme altération des principes naturels), inversement l'absence de formalisation musicale assurerait le maintien de la déclamation dans la sphère naturelle (seconde genèse, moderne). L'exclusion de la musique résout apparemment la problématique de la forme et de l'expression. Apparemment, puisque le concept de «*belle nature*» hérite en fait de la difficulté... (Plus profondément, on voit que c'est le statut même de l'imitation qui est conflictuel en ce qu'il suppose à la fois coupure et lien à un modèle naturel.)

Toujours en ce qui concerne l'art musical, l'article montre de façon plus générale que – même si Marmontel considère cette importance comme usurpée, et parce qu'il se débat contre elle – la musique occupe, de par la référence aux anciens, un statut incontournable dans le champ de la vocalité. La musique apparaît en fait au croisement de deux problématiques d'ordre différent: une problématique historique qui fait que tout penseur d'alors doit se demander dans quelle mesure il parle de la même chose selon qu'il se réfère à la musique des anciens ou à la musique de ses contemporains; une problématique théorique qui est celle des relations entre expression musicale et expression parlée, problématique qui tend à être envisagée sous un angle génétique.

²⁰ Et encore, par rapport à ce que Marmontel en avait dit au § 3 (notamment: «*Pour délasser le chœur, on introduisit sur la scène un personnage qui parlait dans les repos*»), les coups de force ne sont pas absents, puisqu'ici les chœurs sont présentés comme une exigence après-coup...

²¹ V. l'introduction au paragraphe que nous venons de citer: «*après que la barbarie eut extirpé toute espèce d'habitude [en particulier, ici, sur le théâtre – Marmontel vient de consacrer plusieurs paragraphes à la «manie bizarre» des pantomimes romains], et que la nature se fut reposée dans une longue stérilité, rajeunie par son repos elle reparut telle qu'elle avait été avant l'altération de ses principes. C'est ici qu'il faut prendre dans son origine la différence de notre déclamation avec celle des anciens*» (§ 9, fin; 681a).

Si Marmontel a exploité au profit de sa démonstration orientée toutes les ambiguïtés possibles qui découlent de cette situation, il est d'autres encyclopédistes qui ont entrepris de clarifier toutes les relations qui apparaissent au sein du champ notionnel de la vocalité expressive. Le premier d'entre eux est Beauzée qui, en grammairien, propose une approche théorique organisée des rapports entre l'expression vocale et les langues.

CHAPITRE 12

« LES CORDES DE LA PAROLE »

LANGUE - VOCALITÉ - MUSIQUE / 1

La longue investigation qu'ouvre ce chapitre et qui se prolongera dans le suivant explore un certain nombre d'articles de grammaire où la question de la vocalité expressive est traitée de façon approfondie dans ses rapports avec les langues. Ce qui se trouve ainsi en question, c'est la dimension matérielle des langues, cette dimension *sonore* qui leur donne à exister c'est-à-dire qui constitue le domaine empirique principal dans lequel elles se manifestent comme un ensemble de phénomènes. C'est évidemment cette dimension qui les inscrit, comme objet de réflexion, dans le champ de la vocalité.

Il peut paraître déplacé, ou du moins excessif, dans un travail centré sur la pensée de la musique, de consacrer deux chapitres à la problématique de l'articulation langue/vocalité dans l'*Encyclopédie*. Mais il se trouve, nous le verrons, que la musique intervient constamment dans ces questions, à des statuts au demeurant fort divers.

Le grammairien Beauzée nous servira tout au long de référence. Sa rigueur intellectuelle, alliée à une habile propension à se servir des citations ainsi qu'à une agilité qui lui permet d'adapter ses perspectives aux types d'objets qu'il vise, font des articles que nous allons analyser de précieux révélateurs concernant la question de la vocalité expressive par rapport aux langues. La conscience proprement encyclopédique qu'il a d'être confronté à un domaine théorique éparpillé mais susceptible de donner lieu à des corps organisés de connaissance donne en effet à sa contribution une souplesse telle qu'elle ne dépend pas uniquement du point de vue de la grammaire générale. Nous étudierons bien sûr comment il configure le champ de la vocalité en fonction des cadrages stricts de sa discipline et de la façon dont elle vise les langues. Mais nous analyserons aussi des textes où, adoptant une visée plus large sur son objet, en quelque sorte pré-grammaticale et ouverte sur la totalité de l'observable, Beauzée dégage la place pour des modes d'approche où la vocalité prend une importance plus grande (étymologie; prosodie). Dans ces variations de perspective, c'est aussi le type d'articulation qui peut se construire avec les références musicales que nous verrons se modifier. Nous vérifierons alors, une fois de plus, que le texte encyclopédique présente un ensemble d'interférences et de gradations qui relie plus qu'il ne sépare articulations métaphoriques et articulations épistémiques. On pourra même soutenir l'hypothèse que le métaphorique, dans le contexte encyclopédique, fonctionne comme une manifestation en discours d'un état particulier de la topographie d'un champ de savoir où la connexité de deux domaines de connaissance laisse entrevoir une articulation à *penser* ou susceptible d'être élaborée conceptuellement (v. chap. 13, p. 466-467).

Ces deux chapitres, plus encore que le précédent, ouvriront de nombreuses directions d'analyse. Il apparaîtra que la question de l'expression vocale recouvre un ensemble de champs d'objets et implique un ensemble de types de connaissance ou de modes d'approche dont on devrait ensuite se demander si leur traitement respectif dans des articles spécialisés de l'*Encyclopédie* fait surgir de nouvelles références à la musique. Il s'agirait alors de multiplier les explorations rayonnantes du côté de la poésie, de

l'éloquence, de la déclamation, etc. – où l'on constate, en effet, que la musique se trouve à chaque fois impliquée. Mais nous devrons souvent nous contenter d'indiquer les principales pistes repérées hors des articles spécifiquement musicaux; nous l'avons précisé d'entrée, le type d'investigation que nous pratiquons présente quelque chose d'interminable; c'est à de tels carrefours que le problème est le plus sensible!...

1. «la totalité des usages de la voix propres à une nation»

L'article INTERJECTION de Beauzée¹ – texte central de ce chapitre – traite d'une espèce de mots qui manifeste dans les langues un fonctionnement expressif particulier dont la description fait intervenir des références musicales. Mais c'est dans l'article LANGUE (*Gramm.*) (IX: 249a-266a), où il trace une ample réflexion sur l'objet de la grammaire, que l'encyclopédiste met en place les cadrages par lesquels il situe la question des interjections – et plus largement du fonctionnement expressif qui les caractérise – dans le champ qu'il envisage. C'est pourquoi nous commencerons par ce second article.

Dans la partie de LANGUE intitulée «Analyse et comparaison des langues» (256b-266a), Beauzée part d'une analogie significative. L'être du langage, pensé dans la dialectique de la fonction et de l'instrument, est rapproché de la dualité de l'être humain:

«Toutes les langues ont un même but, qui est l'énonciation des pensées. Pour y parvenir, toutes emploient le même instrument, qui est la voix: c'est comme l'esprit et le corps du langage.»

(IX:256b)

Le grammairien envisage chacun des deux aspects du langage dans deux sections distinctes de cette partie. La première, «§. I.» (257a-260b), présente «l'analyse de la pensée» comme le fondement invariable de toutes les langues, thèse d'où se dégage un ensemble de parentés et de différences entre elles (distinction en particulier des deux types de langues, analogues et transpositives, selon qu'elles suivent ou non l'ordre analytique). La deuxième, «§. II.» (260b-262b), est consacrée au «matériel des sons»,

¹ Beauzée reprend la partie grammaticale de l'*Encyclopédie* à la mort de Dumarsais, survenue le 11 juin 1756. Ses premiers articles paraissent dans le volume VII. Ils ont été rédigés en collaboration avec Douchet pour ce volume (alors signés: E.R.M., pour Ecole Royale Militaire, où ils enseignaient tous deux), puis semble-t-il par Beauzée seul (signatures: B.E.R.M. ou E.R.M.B.). Même si l'attribution au seul Beauzée des articles des volumes VIII et suivants reste du domaine de la probabilité (v. S. AUROUX, «Introduction» à *L'Encyclopédie. "Grammaire" et "Langue" au XVIII^e*, Mame, 1973, note 1 pp. 49-50), nous la tenons pour avérée ici dans la mesure où le texte principal que nous commentons se retrouve textuellement repris dans la *Grammaire générale* qu'il publie en 1767 et fait par ailleurs système avec les autres articles qui nous serviront de référence (v. les précisions nécessaires dans diverses notes ultérieures). Notons d'autre part que Beauzée est un collaborateur qui a pris au sérieux l'ambition encyclopédique telle que Diderot et D'Alembert l'avaient définie. En témoigne d'emblée le fait qu'il propose, avec son collègue, un «Système figuré des parties de la Grammaire» dans l'article qu'il a consacré à sa science (VII: 841b-846b).

perspective sous laquelle Beauzée met également en valeur entre les langues procédés communs et différences caractéristiques.

Le traitement dissocié des deux faces des langues, «intellectuelle» et «matérielle» (262b)², répercute donc, sur le plan du langage, la distinction entre l'âme et le corps. Répercussion qui n'est pas simple analogie puisque «l'esprit [...] du langage» renvoie à la pensée et son «corps» aux organes de la phonation. La référence cartésienne est d'ailleurs doublement convoquée par Beauzée pour introduire les deux volets en question: appel à l'universalité de la raison d'une part et d'autre part à l'organisation matérielle commune des corps (les diversités sont alors reconduites 1° à l'effet des climats pour les différences physiques, 2° à la jonction de l'âme au corps, entraînant l'influence d'une série de facteurs «extérieurs», pour les différences psychologiques (256b-257a)). La double analyse du langage qui en découle³ permet à Beauzée de dégager ensuite des «principes raisonnables sur la génération des langues, sur leur mélange, leur affinité et leur mérite respectif» (ibid.) dans ce qui forme la troisième section de cette partie, «§. III.» (262b-266a) – qui est aussi la fin de l'article. (C'est dire encore que le traitement d'abord dissocié de l'objet langue paraît devoir fonder une réflexion générale; une analyse serrée de la troisième section montrerait cependant que cette réflexion reste tributaire de l'indépendance de principe des deux faces des langues, de sorte que la question de la jonction entre elles apparaîtrait aussi centrale et problématique dans l'ordre du sens que l'est à la même époque celle entre l'âme et le corps pour toute pensée de l'homme. Nous le vérifierons d'une autre manière.)

C'est dans la deuxième section, consacrée au «corps» des langues, que Beauzée traite des interjections. Mais l'examen de ce passage nécessite une approche progressive tant il apparaît important de situer le lieu exact où les fait intervenir ce "maître arpenteur" qu'est le grammairien encyclopédiste. Ce qui nous engagera dans quelques "boucles" qui nous permettront de repérer, chemin faisant, les principaux moments constitutifs de tout l'article LANGUE.

Partons de l'articulation de la première à la deuxième section, qui repose sur une nouvelle comparaison:

² Ce traitement dissocié fait système avec la structure ternaire du signe linguistique qui a cours au XVIII^e siècle (connexion entre les constituants hétérogènes que sont une *idée*, un *son* et un *objet*), une conception qui «implique que l'on puisse saisir les "sons" ou les "idées" dans des démarches indépendantes» (S. AUROUX et L.-J. CALVET, «De la phonétique à l'apprentissage de la lecture. La théorie des sons du langage au XVIII^e siècle», *La Linguistique*, n° 9/1, 1973, pp. 71-88; passage cité: p. 71). Ces auteurs notent que les constituants phonologiques des langues, parce que considérés comme *sons*, c'est-à-dire comme éléments physiques, apparaissent immédiatement relevables d'une analyse acoustique – ce qui constitue en outre un obstacle épistémologique aux progrès d'une phonétique physiologique en train de naître (v. partic. pp. 77 et 80). Ils notent également le statut ambigu que prend l'approche des sons du langage dans la grammaire du XVIII^e siècle: étude qui apparaît nécessaire, puisque le son est une des dimensions constitutives du signe linguistique, mais qu'on ne sait pas comment relier à celle des autres aspects du langage (p. 71). Cette question d'articulation est au centre du présent chapitre.

³ Voici l'articulation: «Distinguons pareillement dans les langues l'esprit et le corps, l'objet commun qu'elles se proposent, et l'instrument universel dont elles se servent pour l'exprimer, en un mot, les pensées et les sons articulés de la voix, nous y démêlerons ce qu'elles ont nécessairement de commun, et ce qu'elles ont de propre sous chacun de ces deux points de vue [...]» (257a).

«§. II. Si les *langues* ont des propriétés communes et des caractères différentiels, fondés sur la manière dont elles envisagent la pensée qu'elles se proposent d'exprimer; on trouve de même, dans l'usage qu'elles font de la voix, des procédés communs à tous les idiomes, et d'autres qui achèvent de caractériser le génie propre de chacun d'eux. Ainsi comme les *langues* diffèrent par la manière de dessiner l'original commun qu'elles ont à peindre, qui est la pensée, elles diffèrent aussi par le choix, le mélange et le ton des couleurs qu'elles peuvent employer, qui sont les sons articulés de la voix. Jetons encore un coup d'œil sur les *langues* considérées sous ce double point de vue, de ressemblance et de différence dans le matériel des sons. [...]»

(260b)

L'encyclopédiste joue dans ce passage sur un paradigme énoncé au début de l'article GRAMMAIRE: «*La parole est une sorte de tableau dont la pensée est l'original*» (VII:841b). L'intérêt de l'exploitation qu'il fait ici de la comparaison picturale est de déporter la question du «*matériel des sons*» du côté de la représentation. Car les couleurs «*peignent*», elles aussi. Non certes comme le dessin, qui délimite «*l'original*» et qui, ce faisant, définit une perspective sur l'objet à exprimer – ce qui correspond métaphoriquement à la fonction de l'*analyse* de la pensée. Les couleurs, elles, saisissent un autre aspect du représentable (l'étude des développements de Beauzée nous permettra de préciser lequel). Beauzée n'hésite pas à affirmer que la caractérisation de ce qu'il appelle alors les «*idiomes*» ne sera complète que par la prise en compte de ce second aspect.

Il faut accorder une grande importance au passage du mot *langue* au mot *idiome* dans la première phrase citée, qui renvoie à une distinction que le grammairien a établie entre les deux termes au début de son article (ce qui va engager notre commentaire dans une première boucle...). La distinction entre *langue* et *idiome* marque deux points

⁴ Beauzée précise encore, à la fin de ce paragraphe d'introduction, que toute l'analyse qu'il propose du «*matériel des sons*» linguistiques s'inspire des travaux d'un académicien: «*Des mémoires M.S. de M. le président de Brosses nous fourniront ici les principaux secours*». Cette indication nous oblige à une parenthèse érudite qui sera cependant riche en retombées pour notre problématique. Micheline COULAUD a apporté toute la lumière possible concernant «*Les Mémoires sur la motièr étymologique de Charles de Brosses*» et leur usage dans l'*Encyclopédie* (St. V. n° 199, 1981, pp. 287-352). De Brosses (1709-1777) fit lire, devant l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres dont il était membre associé depuis 1746, deux mémoires ayant trait à des recherches étymologiques en juin 1751, puis un troisième, en novembre 1753, sur la langue primitive. Ces textes, qui n'ont pas été publiés dans les Recueils de l'institution, durent avoir un certain retentissement puisqu'on sait que Buffon et Diderot s'y intéressèrent. En 1754, l'éditeur demanda les manuscrits pour les utiliser dans l'*Encyclopédie*. Beauzée en a visiblement disposé, qui en cite de longs extraits entre guillemets dans ses articles INTERJECTION, ONOMATOPEE, SYNONYME et TROPE (qu'oublie M. Coulaud, p. 305 n. 73). Les manuscrits des deux premiers mémoires ont été retrouvés (l'article mentionné en procure l'édition critique), mais il se trouve que la plupart des extraits de Beauzée sont tirés du troisième mémoire, perdu; ils ne peuvent donc être confrontés directement au texte de De Brosses. Une comparaison indirecte est cependant possible car les mémoires retrouvés permettent de comprendre qu'ils ont servi à De Brosses lui-même de base textuelle pour composer son *Traité de la formation mécanique des langues* de 1765 [dorénavant: *TFML*]; or, les citations de Beauzée trouvent également leur équivalent dans cet ouvrage. Nous aurons à confronter parfois les deux versions (nous référant alors à l'édition du *TFML* de Paris, Terrelonge, An IX; un certain nombre de précisions concernant la légitimité d'une telle comparaison seront données en temps voulu).

de vue différents sur l'objet qu'envisage l'article *LANGUE*. Le premier vise «*l'expression et la communication des pensées, d'après les vues de l'esprit les plus universelles et les plus communes à tous les hommes*» (c'est le point de vue, on le comprend par la suite de l'article, qu'offre l'analyse de la pensée): alors, «*le nom de langue exprime parfaitement cette idée générale*». Le mot *langue* ne fait ainsi que désigner une perspective, certes privilégiée puisqu'universaliste, sur un objet dont il n'est le nom que par généralisation; Beauzée se sert d'une périphrase extraordinaire pour définir cet objet dans sa vraie généralité: il parle de «*la totalité des usages de la voix propres à une nation*». Cette prise en compte du linguistique comme *usage de la voix*, qui situe la réflexion précisément dans le champ de ce qu'on a appelé la *vocalité*, englobe beaucoup plus que ce qu'on entend aujourd'hui par "langue" et joue un rôle déterminant, on le pressent déjà, dans le fait qu'une certaine intelligibilité de l'expression musicale peut s'inscrire dans le domaine de réflexion ainsi défini. La «*totalité des usages de la voix propres à une nation*» est susceptible d'un deuxième point de vue, que Beauzée présente comme un supplément d'attention déplaçant l'intérêt vers des aspects comme seconds de l'objet visé: «*Mais si l'on prétend encore envisager les vues particulières à cette nation, et les tours singuliers qu'elles occasionnent nécessairement dans son élocution; le terme d'idiome est alors celui qui convient le mieux à l'expression de cette idée moins générale et plus restreinte*» (249b). Le champ envisagé par Beauzée est donc parcouru d'une première tension: les langues à la fois manifestent un fonctionnement général de l'esprit, partant l'universalité de la raison, et sont le lieu de processus particularisants, de phénomènes d'"idiomatization".

Le second point de vue, qui vise les spécificités des langues, décèle leur «*génie*» propre, qui ne se repère bien sûr pas seulement dans les «*couleurs*» de leurs peintures, mais aussi – mais d'abord – dans leurs manières de «*dessiner*» (notamment dans les traits de leur syntaxe⁵). Cependant, et l'on rejoint ici le passage commenté, la prise en compte des usages de la voix «*achève[r]ait de caractériser le génie propre*» de chacun des idiomes, apporterait comme la dernière touche à l'analyse comparée des langues. À quel type de caractérisation cette prise en compte conduit-elle exactement? C'est la seconde partie du «§. II.», après une typologie des mots naturels, qui nous l'apprend, dans laquelle Beauzée brosse une incroyable fresque des génies respectifs des peuples interprétés d'après les caractéristiques phonétiques de leur langue (262ab). La *vocalité* se voit alors investie d'une valeur de représentation, différenciante, qui repose sur un ensemble de déterminations physiques: les usages préférentiels de tel ou tel type de sons vocaux ou d'articulations fonctionnent, via le climat et l'anatomie, comme les indices du caractère d'une «*nation*»⁶. Les différences dans «*le choix, le mélange et le*

⁵ On lit en effet, dans le premier volet d'analyse, au moment où Beauzée distingue l'ordre analytique et l'ordre transpositif: «*chacun de ces deux ordres caractérise un génie tout différent*» (258b).

⁶ «*Le climat, l'air, les lieux, les eaux, le genre de vie et de nourriture produisent des variétés considérables dans la fine structure de l'organisation [du corps de l'homme]. Ces causes donnent plus de force à certaines parties du corps, ou en affaiblissent d'autres. Ces variétés qui échapperaient à l'Anatomie, peuvent être facilement remarquées par un philosophe observateur, dans les organes qui servent à la parole; il n'y a qu'à prendre garde quels sont ceux dont chaque peuple fait le plus d'usage dans les mots de sa langue, et de*

ton des couleurs» (autrement dit la variété des sons vocaux dominants d'une langue à l'autre) renvoient ainsi aux situations physico-culturelles particulières de ces énonciateurs collectifs que sont les «*nations*».

Mais cette caractérisation indicielle des génies nationaux n'est qu'un aspect de la façon dont la vocalité peut être *par elle-même* signifiante, celui qui est lié au côté de l'"idiomatization" des langues. Beauzée a consacré la première partie du «§. II.» à d'autres fonctionnements signifiants de la vocalité, qui tendent au contraire à attester un fond commun à toutes les langues. Il faudra se demander si les ressorts expressifs qu'il met ainsi à jour relèvent ou non de la même logique, physique et indicielle, qui fonctionne dans la différenciation et la caractérisation des idiomes.

2. «des signes naturels de sensibilité»

Les «*procédés communs à tous les idiomes*» dans l'usage qu'ils font de la voix se laissent découvrir à travers les ressemblances phoniques qui rapprochent certains types de mots dans toutes les langues. Beauzée en envisage successivement trois classes principales. On l'a dit, c'est dans la première, qui regroupe les «*interjections*» et les «*accents*», qu'interviennent des comparaisons musicales. Les deux autres sont les «*mots enfantins*» et les «*onomatopées*». Chacune des trois révèle, nous le verrons, un type différent de jonction naturelle entre un "signifiant" et un "signifié". Avant de les comparer, nous devons lire de près ce qui concerne la première classe.

C'est bien à un niveau «*naturel*» de production des signes que Beauzée situe son investigation:

«1°. Un premier ordre de mots que l'on peut regarder comme naturels, puisqu'ils se retrouvent au moins à peu près les mêmes dans toutes les langues, et qu'ils ont dû entrer dans le système de la langue primitive, ce sont les interjections [...]

(260b)

quelle manière il les emploie. On remarquera ainsi que l'honnêteté a le fond de la gorge, et l'anglais l'extrémité des lèvres doués d'une très grande activité. Ces petites remarques sur les variétés de la structure humaine peuvent quelquefois conduire à de plus importantes. L'habitude d'un peuple d'employer certains sons par préférence, ou de fléchir certains organes plutôt que d'autres, peut souvent être un bon indice du climat et du caractère de la nation qui en beaucoup de choses est déterminé par le climat, comme le génie de la langue l'est par le caractère de la nation» (262a). (Et d'offrir toute une série d'exemples, du type: «L'usage habituel des articulations rudes désigne un peuple sauvages» ou «La langue latine est franche, ayant des voyelles pures et nettes, et n'ayant que peu de diphthongues» (ibid.) qui sont tirés, comme la dernière phrase du paragraphe cité, du mémoire perdu de De Brosses (cf. *TFML*, I, chap. II, § IX, pp. 60-63).)

La représentation, on le voit, passe par un chaîne complexe de relais, qui suppose d'abord le fait que les sons de la langue participent *directement* du corps humain, du physique: les particularités phonologiques remontent en effet à des variations dans l'anatomie fine des organes de la phonation, qui remontent à leur tour à un ensemble de causes liées au mode de vie, qui procèdent enfin de l'influence générale du climat; si les usages vocaux singuliers d'un idiome finissent par «être un bon indice [...] du caractère de la nation», c'est que celui-ci dépend aussi de cette influence générale. Le renvoi est donc indirect. (L'allusion finale à une détermination *directe* du «*génie de la langue*» par «*le caractère de la nation*» nous paraît, en revanche, faire allusion à la part "spirituelle", et non à la part "corporelle" des idiomes, c'est-à-dire concerner leur lien à la pensée et non leur matériel sonore – v. note précédente).

Il y aurait donc des «*mots... naturels*» constituants d'une «*langue primitive*», – ce qui demande quelques précisions.

La mise en parallèle de la section réservée au «*matériel des sons*», au «*corps*» des langues, avec la première, qui concernait «*l'énonciation des pensées*», l'«*esprit*» des langues, tend à situer le langage primitif des interjections à la même place sur le plan matériel qu'occupe l'analyse de la pensée sur le plan intellectuel. Mais le rapprochement accuse une différence fonctionnelle majeure: le langage naturel n'est pas investi dans l'ordre du sensible de la même fonction de «*prototype*» général, de condition *sine qua non* de toute «*communication entre les hommes*», que Beauzée reconnaît à l'analyse de la pensée (257b). En effet, si les éléments naturels de signification que seraient les interjections «*se retrouvent [...] à peu près les mêmes dans toutes les langues*», ils ne constituent en rien le fondement sur lequel repose tout le matériel signifiant des langues. Ils représentent même une espèce de corps étranger à l'intérieur de l'ordre linguistique. C'est ce dont témoigne une notation anticipée de la première section: l'analyse des idées, par laquelle Beauzée avait introduit cette partie, faisait système avec une typologie des mots rapidement esquissée⁷ que le grammairien complétait d'une remarque concernant précisément les éléments primitifs en question:

«Je ne parle point ici des interjections, parce que cette espèce de mot ne sert point à l'énonciation des pensées de l'esprit, mais à l'indication des sentiments de l'âme; que les interjections ne sont point des instruments arbitraires de l'art de parler, mais des signes naturels de sensibilité, antérieurs à tout ce qui est arbitraire, et si peu dépendants de l'art de parler et des langues, qu'ils ne manquent pas même aux muets de naissance.»

(257b)

Les oppositions radicales que Beauzée établit ici entre deux ordres de fonctionnement signifiant, naturel d'un côté, arbitraire de l'autre, tranchent les ambiguïtés que nous avons notées, avec Jaucourt, à propos des arts de l'expression vocale pris entre les deux modèles: le grammairien circonscrit ainsi un objet *langue* autonome. Le système d'oppositions qui organise cette remarque repose toutefois sur deux "topiques" dont la juxtaposition entraîne un effet de brouillage. Le tout du langage, dès qu'est engagée une analyse de ses signes, ne se résout pas simplement à l'addition d'un «*corps*» et d'un «*esprit*», comme le suggérerait le début du développement: le vocalisme donne lieu à deux espèces de signes dont seul le type «*arbitraire*» renvoie à ce couple; le type naturel, lui, met en valeur un troisième terme, les «*sentiments de l'âme*», qui renvoie à une instance dont nous avons déjà repéré dans un contexte différent les potentialités de brouillage de l'opposition corps/âme: la «*sensibilité*»⁸. Mais Beauzée contrôle le risque en jouant d'une troisième opposition, celle entre nature et art, qui lui permet de distinguer ce qui appartient spécifiquement aux langues de ce qui leur est «*antérieur*».

⁷ 257ab; typologie qui comprend en particulier la distinction entre mots exprimant des êtres et mots exprimant des relations; Beauzée renvoie à l'article MOT.

⁸ V. chap. 4, n. 15, p. 174.

De cette manière, il redouble en quelque sorte la division corps/esprit à l'intérieur de chacun des termes: les deux types de signes fonctionnent en effet comme des jonctions entre élément matériel et élément signifié, métaphoriquement entre corps et esprit, et il apparaît remarquable que l'analyse des «*signes naturels*» soit menée dans la section consacrée au «*corps*» des langues. Beauzée met ainsi le poids sur le rôle prédominant de leur matérialité, par opposition à l'arbitraire qui "subsidiarise" (si l'on ose dire) la matérialité des autres mots; il distingue donc deux ordres de signes, plus exactement deux fonctionnements de la signification radicalement différents (ce qu'il nomme, dans la remarque citée, d'une part «*énonciation*», d'autre part «*indication*»), et dont seul le premier serait proprement linguistique.

Notons déjà que le statut du sensible, entre l'intelligible et le matériel, apparaît comme un point délicat dans cette réflexion sur le langage. (Nous verrons d'ailleurs, au chapitre suivant, que les choses sont même plus complexes puisque l'analyse de la part matérielle des langues mettra en valeur d'autres types encore de connexions significantes!)

La dissociation des deux régimes de signes et le rapport d'antériorité que Beauzée établit entre l'un et l'autre appellent une précision supplémentaire concernant la «*langue primitive*» à quoi Beauzée a fait allusion – une précision qui va nous conduire, par une nouvelle boucle, à une seconde tension qui sous-tend le champ que l'encyclopédiste envisage. Quand il parle de «*la langue primitive*», il ne désigne pas pour autant une «*langue naturelle à l'homme*»; il a en effet nettement pris ses distances, en première partie d'article, avec les reconstructions hypothétiques d'une origine naturelle des langues. Dans le premier développement de son texte, intitulé «*Origine de la langue primitive*» (250a-253b), Beauzée déclare en effet que c'est «*un principe erroné*» que de «*croire qu'il y eût une langue naturelle à l'homme*» (252b). Exploitant les difficultés avouées par Rousseau dans son *Second Discours* (1755), que Beauzée cite au long (250b-252a)⁹, le grammairien refuse toute théorisation sur l'origine des langues qui chercherait à en contourner la source divine. De sorte que la «*langue primitive*» doit s'entendre comme la première langue, donnée par Dieu, qui a eu cours parmi les hommes. Ce premier miracle en suppose un second, présenté dans une deuxième partie de l'article intitulée: «*Multiplication miraculeuse des langues*» (253b-256b). Beauzée se détache ainsi de la perspective généticienne qui nous était apparue, à travers les articles de Jaucourt et de Marmontel, comme dominante dans ce champ notionnel¹⁰.

⁹ Célèbre passage, qui se conclut ainsi: «*Quant à moi, effrayé des difficultés qui se multiplient, et convaincu de l'impossibilité presque démontrée que les langues aient pu naître et s'établir par des moyens purement humains; je laisse à qui voudra l'entreprendre, la discussion de ce difficile problème, lequel a été le plus nécessaire, de la société déjà liée, à l'institution des langues; ou des langues déjà inventées, à l'établissement de la société*» (252a) (v. ROUSSEAU, OC, III, 151).

¹⁰ Mais l'attitude de Beauzée tient sans doute plus aux enjeux idéologiques qu'à une opposition à l'outillage conceptuel lié à une approche naturaliste. À propos de la «*première multiplication des langues*», n'affirme-t-il pas que «*Dieu opéra subitement dans la langue primitive des changements analogues à ceux que les causes naturelles y auraient amenés par la suite, si les hommes de leur propre mouvement s'étaient dispersés en diverses colonies dans les différentes régions de la terre*» (256a)?

Cette prise de position de Beauzée ne l'empêche pas de reconnaître l'existence d'un langage naturel. Avant même l'allusion anticipée aux interjections que nous venons de commenter, le grammairien avait déjà évoqué ce langage naturel dans le premier volet de son article, en insistant cette fois sur le fait qu'il est invariable, par définition, — alors que les langues, elles, apparaissent essentiellement variables. C'est d'ailleurs cette différence qui interdit toute déduction de l'un aux autres, partant toute généalogie. Pour éclairer ce qu'est le langage naturel en question, Beauzée se réfère alors d'abord aux cris animaux dont il notait la permanence et qu'il analysait comme suit:

«Le langage des animaux paraît n'avoir pour objet que les sensations intérieures, et c'est pour cela qu'il est invariable comme leur manière de sentir, si même l'invariabilité de leur langage n'en est la preuve.»

(253a)

Il enchaînait:

«C'est la même chose parmi nous: nous ferons entendre partout l'état actuel de notre âme par nos interjections, parce que les sons que la nature nous dicte dans les grands et premiers mouvements de notre âme ^[1], sont les mêmes pour toutes les langues: nos usages à cet égard ne sont point arbitraires, parce qu'ils sont naturels. Il en serait de même du langage analytique de l'esprit; s'il était naturel, il serait immuable et unique.» (*Ibid.*)

C'est ici la première mention des «interjections» dans l'article *LANGUE*, dont on vérifie qu'elles correspondent à ce fameux langage premier des passions repéré chez Jaucourt et Marmontel. Mais on retrouve aussi le recours au système d'opposition qui permet à Beauzée de délimiter le champ propre des langues en évitant de le contaminer par ce qui lui est antérieur. Derrière les couples antithétiques immuable/variable et naturel/arbitraire, ici mis en valeur, on reconstitue sans peine ceux qui opposent cœur ou âme à esprit, sentiments à idées, affection à analyse.

Ce système repose encore sur la distinction que Beauzée avait établie au début de son article entre *langue* et *langage*:

«C'est le matériel des mots et leur ensemble qui détermine une *langue*; elle n'a rapport qu'aux idées, aux conceptions, à l'intelligence de ceux qui la parlent. Le langage paraît avoir plus de rapports au caractère de celui qui parle, à ses vues, à ses intérêts; c'est l'objet du discours qui détermine le langage; chacun a le sien selon ses passions, dit M. l'abbé de Condillac, *Orig. des conn. hum. II. Part. 1. sect. ch. xv* [...] on dit le langage des yeux, du geste, parce que les yeux et le geste sont destinés par la nature à suivre les mouvements que les passions leur impriment, et conséquemment à les exprimer avec d'autant plus d'énergie, que la correspondance est plus grande entre le signe et la chose signifiée qui le produit.»

(249b)

^[1] On notera que dans l'article *INTERJECTION*, De Brosses, cité par Beauzée, parle des «grands et premiers mouvements corporels» (§ 4; VIII:827a): la question des interjections oscille bien sur la jonction entre l'âme et le corps!

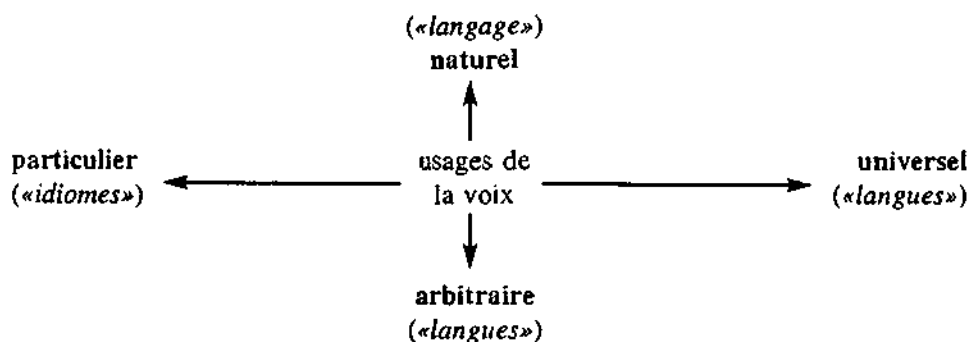
Cette dernière phrase donne une formulation très précise du mode de signification caractéristique de ce qui est pensé – tout au long de l'âge classique d'ailleurs – comme l'expression naturelle des passions (que le médium soit le geste ou la physionomie, comme ici, ou la voix et ses inflexions): dans cet ordre-là du sens, *le signe est pour ainsi dire le produit de la signification*, c'est-à-dire qu'il renvoie à ce qu'il exprime comme un effet rend repérable sa cause actuelle¹². Ce processus de signification est présenté comme une «dictée» naturelle pensée en termes d'impression/expression où la dynamique intérieure des passions joue le rôle moteur. Cet ordre-là du sens est également celui de l'«énergie» de l'expression.

Par rapport à ce que nous avons vu chez Jaucourt – qui évoquait, de façon plus rapide, le même fonctionnement expressif et le plaçait à l'origine du langage (v. ch. 11, pp. 407-408) –, Beauzée a donc tracé, lui, tout au long de son article, une frontière très nette entre ce langage premier et la complexité des langues proprement dites, ne laissant aucune latitude à des schématisations généalogiques reliant expressivité naturelle et «*langage analytique de l'esprit*». Si le grammairien note plus loin, dans le passage qui a occasionné le présent développement, que les interjections «*ont dû entrer dans le système de la langue primitive*» et «*se retrouvent au moins à peu près les mêmes dans toutes les langues*», il indique en fait par là que, dès l'origine, les langues ont été comme scindées en deux parts qui obéissent à deux régimes radicalement hétérogènes de signification, l'un naturel et l'autre arbitraire; la naturalité du premier explique sa permanence dans le temps, qui n'est donc pas la trace d'un quelconque processus de transmission (processus qui caractérise en revanche, nous le verrons, l'historicité du second). Telle serait la seconde tension qui parcourt le champ que Beauzée explore.

On peut proposer dès ici une première esquisse de l'espace conceptuel dans lequel le grammairien organise son investigation linguistique. Les distinctions initiales par lesquelles il a cerné son objet *langue* par opposition à ce qu'il a nommé *idiome* et *langage* ne sont pas que préliminaires de lexicographes mais elles travaillent, dans le corps même de l'article, toute une part de sa réflexion. C'est à partir d'elles, en tout cas, qu'il est possible de situer la place que Beauzée réserve à la question des interjections.

La «*totalité des usages de la voix propres à une nation*» apparaît comme une sorte d'objet dynamique défini au carrefour de deux paires d'oppositions – ce qu'on peut schématiser de la façon suivante:

¹² Ce fonctionnement de la signification procède donc de la même logique que celui qui caractérise les «*idiomes*» (dont nous avons vu en général que les «*tours singuliers*» d'élocution étaient «*nécessairement*» occasionnés par «*les vues particulières*» d'une nation donnée [249b, cité ci-dessus p. 423]). Même si, dans le cas des *idiomes*, le renvoi au «*génie*» d'une nation passe par une chaîne de déterminations beaucoup moins immédiate que dans le cas du *langage* passionné (v. note 6), il n'en reste pas moins que dans les deux cas l'indication repose sur une production du signe par cela même qu'il signifie. Et dans les deux cas, la vocalité est expressive par elle-même, dans sa matérialité, de par une chaîne causale à fondement physique.



La problématique de la vocalité expressive telle qu'on l'avait aperçue à partir de l'article *LANGAGE* de Jaucourt se trouve analysée et comme contrôlée à travers les distinctions de Beauzée. La *voix*, instrument ou corps signifiant des langues en général, est le lieu de processus d'expression divers que le grammairien spécifie en différents types d'*usages* qu'il ne cherche pas à relier mais qu'il partage, au contraire, en deux grandes classes: celle où la voix ne signifie que par convention, d'une part; celle où son expressivité est motivée, de l'autre. Le premier mode de signification caractérise seul les langues au sens propre – plus exactement: il les définit – par opposition aux *idiomes* et aux *langages*.

L'article *LANGUE*, dans lequel Beauzée se situe en quelque sorte en amont de la grammaire, permet ainsi de comprendre comment il constitue l'objet de savoir de sa discipline à l'intérieur du domaine plus vaste de la vocalité. On peut dire que la constitution de l'objet théorique *langue* passe chez lui par la superposition des deux couples notionnels figurés dans notre schéma (où le terme «*langue*» sert en effet deux fois de référence). Cette jonction s'opère autour du noyau que constitue l'*analyse de la pensée* – «*prototype original et invariable*» de toute langue (257b). Un centrément qui a pour effet de marginaliser la voix à la périphérie de l'objet, où elle occupe une fonction purement instrumentale: c'est la simple enveloppe sonore des langues.

Du coup, les usages motivés de la voix sont pour ainsi dire rejetés à l'extérieur. L'objet *langue* se trouve dès lors comme bordé – mais aussi, par contre-effet, inquiété – par ce à quoi il s'oppose. Cette sorte de menace du dehors vient en fait de la tension épistémologique qu'il y a entre l'objet *théorique* et l'objet *empirique* de la grammaire. Beauzée reconnaît en effet que toute langue paraît d'une part "pré-occupée" par un substrat naturel de l'expression et d'autre part "agie" par des processus d'idiomatization. Il repère ainsi deux ordres de déterminations extérieures qui marquent sur les langues:

1. à partir de l'influence du climat, l'action de facteurs aussi bien naturels que culturels;
2. à partir de l'influence des passions, l'action de facteurs aussi bien physiologiques que psychologiques.

Traversant le fonctionnement conventionnel des langues, se croisent ainsi, dans la vocalité, deux autres types de processus signifiants, qui d'ailleurs, on l'a noté, correspondent à un même ordre de fonctionnement, physique et indiciel. Au *prototype lagique* autour de quoi se constitue l'objet théorique *langue* s'opposent donc ce qu'on pourrait appeler des *hétérotopies matérielles* qui ne manquent pas de marquer

de leur empreinte l'enveloppe sonore en quoi les langues trouvent à exister. Ces forces extérieures, cependant, n'affectent pas le fonctionnement propre des langues puisque la pureté de l'objet de la grammaire est assurée chez Beauzée par l'intervention de l'opposition entre nature et art: ni la présence de signes naturels dans les langues, ni leur coloration spécifique par le climat ne remettent en cause *l'art de parler* qui – nous le vérifierons – seul concerne le grammairien.

Il s'agissait, par cette première analyse de l'article *LANGUE*, de repérer là où Beauzée situe sa réflexion sur les interjections (qui – rappelons-en l'annonce – fait intervenir des considérations liées à la musique). On voit maintenant que son lieu, épistémologiquement parlant, s'institue dans la tension entre objet empirique et objet théorique. Une tension qui vient du fait que la *langue* comme objet de la grammaire se définit dans le domaine plus vaste de la vocalité et entretient avec cette vocalité qui l'englobe un rapport ambigu, à la fois de participation et d'opposition. Les interjections, mots de la langue, sont pour ainsi dire à la fois dedans et dehors, et nous aurons à voir comment Beauzée précise ce que la grammaire a à faire avec elles.

Sur le plan cette fois non plus épistémologique mais, disons, de la topographie de l'objet empirique, la question des interjections s'inscrit chez Beauzée dans l'étude du matériel sonore des langues en tant qu'il peut être expressif par lui-même. On se souviendra ici du passage de la métaphore de l'esprit et du corps des langues à celle du dessin et de la couleur, qui permettait de comprendre que les sons d'une langue prennent une part spécifique à la représentation. On s'était demandé quel aspect du représentable saisissaient les «couleurs» des langues. En rapprochant ce qui concerne le *langage* passionné et ce qui concerne les *idiomes*, ce qui crée des ressemblances et ce qui induit des différences dans l'usage que les langues font de la voix, on constate une parenté. Si la variété phonologique des idiomes renvoie aux situations physico-culturelles particulières des nations, qu'on doit considérer de ce point de vue comme des énonciateurs collectifs, il est évident, parallèlement, que les caractéristiques phonologiques du langage interjectif renvoient à la situation physio-psychologique particulière d'un énonciateur individuel. La caractéristique commune de l'expressivité intrinsèque des sons linguistiques est donc de renvoyer à l'ensemble des paramètres extérieurs dans lesquels se réalise la communication linguistique, à tout ce que nous appellerions aujourd'hui la situation d'énonciation. Ce rapprochement n'a qu'une valeur indicative, tant la prise en compte du contexte d'énonciation s'opère dans des cadres conceptuels différents. Pour Beauzée, comme pour tous les grammairiens du temps, ce renvoi relève de l'inscription du langage dans l'ordre du matériel: il opère, on l'a vu, selon des déterminations physiques qui affectent le seul médium sonore. Dans l'interjection, il est donc question de matière signifiante.

Un troisième repérage, quant à la place réservée à une réflexion sur les interjections, pourrait être esquissé à partir de ce qui constitue leur moteur propre par rapport aux processus d'idiomatization: leur lien à l'*individualité* et à la *sensibilité*. Mais nous verrons qu'il ne faut sans doute pas opposer ces traits à ceux par lesquels se nouent le génie d'un idiome et le caractère d'une nation...

La question des interjections ainsi située, il est temps d'analyser comment Beauzée en traite.

3. «un seul coup d'organe»

Le passage de l'article *LANGUE* expressément consacré aux interjections est bref et ne recourt pas à une comparaison musicale. En voici l'essentiel (v. le début cité p. 424):

«[Un premier ordre de mots naturels,] ce sont les interjections, effets nécessaires de la relation établie par la nature entre certaines affections de l'âme et certaines parties organiques de la voix. Voyez *INTERJECTION*. Ce sont les premiers mots, les plus anciens, les plus originaux de la *langue* primitive; ils sont invariables au milieu des variations perpétuelles des *langues*, parce qu'en conséquence de la conformation humaine, ils ont, avec l'affection intérieure dont ils sont l'expression, une liaison physique, nécessaire et indestructible.»

(260b)

Beauzée exploite ici, comme il l'a annoncé, un mémoire de De Brosses; les variantes qu'il lui apporte, qui font système entre elles en ce qu'elles élaborent l'opposition entre les vocables naturels que sont les interjections et l'ordre des langues, marquent bien la façon dont le grammairien inscrit l'emprunt dans une problématique qui lui est propre¹³.

Il ne donne ainsi, dans son article *LANGUE*, qu'une explication générale du type de signes que sont les interjections, en insistant sur la nature physique de la «liaison» qui en détermine la signification: la voix en tant qu'appartenant à l'organisme humain est le lieu où se joue ce processus naturel de manifestation expressive des «affections de l'âme». C'est dans l'article *INTERJECTION* sur quoi s'appuie explicitement ce passage qu'on trouve une analyse détaillée du fonctionnement expressif en question; et c'est là aussi, nous allons le voir, qu'intervient une première référence à la musique.

¹³ Comme indiqué en note 4, on ne peut comparer les passages compilés par Beauzée avec leur source effective, le troisième mémoire manuscrit de De Brosses – perdu –, mais seulement avec la version retravaillée de ce mémoire intégrée dans le *Traité de la formation mécanique des langues*. La valeur des confrontations de citations auxquelles nous procéderons n'est donc qu'indicative. On sait cependant, par la comparaison de l'ouvrage de De Brosses avec ses deux autres mémoires retrouvés, que l'académicien a systématiquement tout repris, et dans un ordre identique, de ses textes manuscrits dans le *Traité*, dont ils ont véritablement été l'infrastructure: s'il complète abondamment, De Brosses n'a jamais retranché (v. M. COULAUD, 1981: 302-303). Tout ce qui apparaît en plus dans les articles de Beauzée a ainsi de fortes chances d'être de la plume de l'encyclopédiste; en revanche, ce qui manque, qui pourrait correspondre à des coupes, peut aussi très bien provenir d'additions ultérieures de De Brosses.

Dans l'extrait que nous venons de citer, la première phrase est un résumé synthétique, propre à Beauzée, de l'article *INTERJECTION*. Mais la seconde phrase trouve un équivalent dans le *TFML*, au chapitre VI, § 10 (intitulé: «Liaison nécessaire entre les sentiments et les sons de la voix»); ce sont les lignes conclusives du paragraphe: «Je dis que les noms des affections du sens intérieur sont les premiers mots, les plus anciens, les plus originaux de la langue primitive; qu'ils ont une liaison nécessaire et physique en vertu de la conformation humaine avec l'affection intérieure dont ils sont l'expression» (p. 209 de l'édition consultée). Par rapport à ce texte, le passage de Beauzée contient trois ajouts majeurs: 1/ l'opposition explicitée entre la variabilité essentielle des langues et l'invariabilité des interjections; 2/ le lien étroit («parce que») établi entre cette invariabilité et la liaison physique; 3/ l'insistance sur le caractère «indestructible» de cette liaison.

L'article INTERJECTION, signé B.E.R.M.¹⁴, (VIII:827a-829a), est classé sous la double rubrique «(Gram. Eloq.)» qui désigne bien le statut ambigu de ce type de signe: à la fois mot de la langue – et en tant que tel relevant de la grammaire –, et fonctionnellement expressif naturel infra-linguistique – dont le champ de connaissance (pratique) où il se manifeste est un art de la voix. Il est intéressant de relever ici la façon dont Voltaire introduit son article ELOQUENCE (*Belles-Lettres*), qui donne une valeur à cet art tout à fait cohérente avec celle qu'elle paraît avoir dans la parenthèse encyclopédique d'INTERJECTION: «L'Eloquence [...] est née avant les règles de la Rhétorique, comme les langues se sont formées avant la Grammaire. La nature rend les hommes éloquents dans les grands intérêts et dans les grandes passions [...]» (V: 529a); et plus loin: «La nature fait donc l'éloquence; et si on a dit que les poètes naissent et que les orateurs se forment, on l'a dit quand l'éloquence a été forcée d'étudier les lois, le génie des juges, et la méthode du temps. Les préceptes sont toujours venus après l'art. Tisias fut le premier qui recueillit les lois de l'éloquence dont la nature donne les premières règles» (529b). C'est bien de cette éloquence première et naturelle évoquée par Voltaire que relèvent les interjections telles que Beauzée les présente. Le domaine de la vocalité ainsi circonscrit est, notons-le aussi, "infra-rhétorique".

Dans son article, Beauzée joue principalement sur un ensemble de citations, les deux premières lui permettant d'établir une «doctrine» concernant les interjections (§§ 1-13), les deux suivantes, polémiques, lui permettant de discuter de l'inscription des interjections dans le corps de la grammaire (§§ 14-21); c'est enfin une référence plus générale aux «rudiments» de latin qui motive le dernier volet de l'article, où Beauzée applique les distinctions introduites dans la partie centrale à de prétendues interjections latines (§§ 22-25). Parmi ces citations, il en est une qui a un statut particulier: celle qu'il tire du troisième mémoire manuscrit de De Brosses. Beauzée, en effet, cède alors sa place à l'académicien dont il reproduit textuellement¹⁵ un long passage qui occupe deux colonnes (§§ 2-13) et qui énonce une théorie de l'interjection qu'il fait sienne dans la suite de son article comme dans l'article LANGUE.

Cette citation développée est introduite à partir d'une autre référence, plus allusive, dont la reconstitution permet de saisir tout l'enjeu théorique de l'article:

«L'interjection étant considérée par rapport à la nature, dit l'abbé Régner (p. 534) est peut-être la première voix articulée dont les hommes se soient servis. Ce qui n'est que conjecture chez ce grammairien, est affirmé positivement par M. le Président de Brosses, dans ses *observations sur les langues primitives*, qu'il a communiquées à l'académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres.»

(§ 1; VIII:827a)

¹⁴ Nous l'avions indiqué dès la note 1, le texte de l'article INTERJECTION se retrouve, avec quelques corrections stylistiques, une permutation et quelques additions, dans la *Grammaire générale* de Beauzée, Livre II, chap. VII (Paris, 1767, T. I, pp. 604-619). C'est ce qui nous autorise à le lui attribuer.

¹⁵ Du moins donne-t-il le passage entre guillemets. Il se retrouve d'ailleurs quasi tel quel (mais entrecoupé de passages nouveaux) dans le *TFML* de De Brosses (chap. VI, §§ vii-x, pp. 201-208).

En fait, l'abbé Régnier Desmarais, dans son *Traité de la grammaire françoise* de 1706, n'envisage ladite conjecture que par rapport au débat séculaire sur le statut grammatical des interjections: constituent-elles ou non une classe de mots à part? L'hypothèse sert d'argument à ceux qui penchent pour le oui, mais Régnier, qui adoptera le parti contraire, lui oppose d'emblée le point de vue qui l'y déterminera: «*mais [envisagée] par rapport à la Grammaire, [l'interjection] sert si peu par elle-même au tissu du discours qu'on peut l'en détacher, sans que le sens du discours en souffre*»¹⁶. On retrouve, mais sous forme d'une *alternative*, les deux visées possibles sur les interjections: selon le point de vue d'une expression primitive et naturelle ou selon la grammaire!

Dès lors, on comprend bien l'enjeu de la double inscription de l'article: la doctrine de De Brosses, en donnant un fondement théorique à la première perspective, conduira Beauzée à considérer les interjections comme une classe de mot à part entière, une «*partie de l'oraison*» (selon un usage de ce dernier terme sur lequel nous reviendrons) (VIII:827b-828a). *Grammaire et Eloquence* trouvent là une articulation. Or, De Brosses recourt, dans le texte que Beauzée retranscrit, à une métaphore musicale qui va nous intéresser non seulement en tant que telle mais aussi parce qu'elle a partie liée avec l'art oratoire et joue ainsi un rôle dans cette articulation.

Résumons d'abord les douze paragraphes de la citation complète. L'académicien de Dijon, dans une perspective orientée tout à la fois vers les origines de la connaissance et vers celles du langage, commence par insister sur une opposition intérieur/extérieur en marquant que les premières causes motivant chez l'homme un comportement expressif ont été de l'ordre des sentiments et des sensations¹⁷; la même opposition se retrouve du point de vue de l'apprentissage (on ne tient pas les interjections d'autrui mais on les tire de soi-même). C'est que – et c'est le point important – les interjections «*partent du mouvement machinal*»; d'où l'affirmation qu'elles «*tiennent partout à la langue primitive*» (§ 3). La façon dont De Brosses décrit ensuite le type de processus signifiant que les interjections introduisent dans les langues n'oppose pourtant pas sentiments et «*objets du dehors*» mais les articule comme deux niveaux de désignation pour ainsi dire superposés, dans une structure de *supplément* par rapport aux mots:

¹⁶ *Traité de la grammaire françoise*, pp. 562-563 de l'édition consultée (Reprint de l'édition de Paris, 1706, chez Slatkine, Genève, 1973).

¹⁷ «*Les premières causes [...] qui excitent la voix humaine à faire usage de ses facultés, sont les sentiments ou les sensations intérieures, et non les objets du dehors, qui ne sont, pour ainsi dire, ni aperçus, ni connus. Entre les huit parties d'oraison, les noms ne sont donc pas la première, comme on le croit d'ordinaire; mais ce sont les interjections, qui expriment la sensation du dedans, et qui sont le cri de la nature. L'enfant commence par elles à montrer qu'il est tout à la fois capable de sentir et de parler*» (art. INTERJECTION, § 2; VIII:827a).

«Ce ne sont pas de simples mots, mais quelque chose de plus, puisqu'elles expriment le sentiment qu'on a d'une chose, et que par une simple voix prompte [¹⁸], par un seul coup d'organe [¹⁹], elles peignent la manière dont on s'en trouve intérieurement affecté.»

(§ 3 fin; 827a)

On voit que De Brosses insiste surtout sur l'économie de moyens qui caractérise ce type de signes, notamment à travers l'image du «*coup d'organe*», dont l'allusion qu'elle comporte à la percussion en fait une sorte de préparation de la métaphore musicale que l'académicien développera bientôt. Mais il s'attache d'abord à montrer que, bien que primitives, les interjections n'ont que peu de dérivés (linguistiquement parlant) parce qu'elles relèvent des affections subites du sentiment et non de l'ordre des idées (qui, elles, procèdent par enchaînements, dérivations et combinaisons) (§§ 4-7)²⁰.

Vient ensuite le développement qui nous retiendra particulièrement (§§ 8-12), dans lequel De Brosses donne une description des «*voix*» propres aux différents sentiments. La citation s'achève dans un long paragraphe (§ 13) où l'académicien insiste une fois encore sur l'aspect naturel et mécanique, non réfléchi et non volontaire, de ce type d'expression vocale dans laquelle il reconnaît une «*faculté*» que l'homme partage «*avec quantité d'autres animaux*»²¹.

Voici comment De Brosses introduit ses *observations* sur les différents types d'interjection:

«C'est une chose curieuse sans doute que d'observer sur quelles cordes de la parole se frappe l'intonation des divers sentiments de l'âme [...]

(§ 8, début; 827b)

L'image est instrumentale. Cependant l'instrument à «*cordes*» frappées n'est pas ici la voix mais la «*parole*» – ce qui situe l'image, nous le vérifierons, non au niveau général d'une physiologie de la voix (v. chap. 10) mais au niveau des caractéristiques que la

¹⁸ Il faut noter ici l'usage du mot *voix* au sens de *son vocalique particulier*, une acception qui en faisait alors un synonyme de *voyelle*.

¹⁹ Cette seconde expression n'est pas un équivalent de la précédente mais désigne, dans le système de De Brosses, une articulation consonantique (les consonnes sont en effet typologisées, nous allons le voir, en fonction des «*organes*» qui les articulent: gorge, langue, palais, etc.).

²⁰ Beauzée intervient, entre crochets (§§ 5-6), pour insister sur la différence entre affectif et discursif et, de façon cohérente avec la configuration mise en place dans l'article *LANGUE*, opposer le «*langage de l'esprit*» à «*celui du cœur*»: il refuse ainsi cette sorte de superposition qui transparaissait chez De Brosses (v. cette reformulation symptomatique: «*[les interjections] n'expriment pas les idées des objets extérieurs, mais les sentiments intérieurs*», § 5). Le développement principal de Beauzée concerne l'ordre du discursif, qui préside selon lui nécessairement à «*l'acquisition de nos connaissances*»: «*nous sommes forcés de nous étayer d'une première perception pour parvenir à une seconde, et de passer ainsi par des degrés successifs, en courant, pour ainsi dire, d'idée en idée (discurrendo) [...]*» (extr. § 6).

²¹ Ici encore Beauzée ajoute quelques commentaires entre crochets, marquant entre l'homme et l'animal une différence de «*degré d'intensité*» dans l'exercice de cette faculté, et rapprochant le langage «*vraisemblablement tout interjectif*» des animaux de celui des enfants nouveau-nés (expression limitée aux affections et aux besoins) (827b).

parole lui confère. Il faut inclure dans ce champ métaphorique le mot «*intonation*» dont les dictionnaires, tout au long du XVIII^e siècle, n'enregistrent qu'une acception musicale²²; la polysémie du mot *ton* joue un rôle évident dans le fait que ce mot «*intonation*» puisse servir à désigner les inflexions expressives de la voix: la parole se disposerait comme un clavier offrant tout un spectre de "tons" vocaux appropriés à l'éventail des sentiments. C'est à l'exploration des «*rappports*» entre ces deux niveaux – ce que Beauzée a appelé «*relation établie par la nature entre certaines affections de l'âme et certaines parties organiques de la voix*», lorsqu'il renvoyait à cet article – que De Brosses convie son lecteur, rapports signifiants qui reposent sur une communauté physique entre le signe et ce qu'il exprime:

il enchaîne: «[...] et de voir que ces rapports se trouvant les mêmes partout où il y a des machines humaines, établissent ici, non plus une relation purement conventionnelle, telle qu'elle est d'ordinaire entre les choses et les mots, mais une relation vraiment physique et de conformité entre certains sentiments de l'âme et certaines parties de l'instrument vocal.»

(§ 8, suite et fin; 827b)

L'image instrumentale fonctionne donc explicitement dans le cadre d'une représentation mécaniste de l'homme: à partir d'une théorie des passions d'un côté – donnée comme allant de soi –, et de l'autre à partir d'une théorie de la voix, qu'il reste à comprendre.

Il faut avouer que la suite de l'extrait cité par Beauzée ne le permet guère! En voici les principaux éléments:

«La voix de la douleur frappe sur les basses cordes: elle est traînée, aspirée et profondément gutturale: *eheu, hélas*. [...]

La voix de la surprise touche la corde sur une division plus haute: elle est franche et rapide; *ah, ah, eh, oh, oh* [...]

La voix du dégoût et de l'aversion est labiale; elle frappe l'instrument sur le bout de la corde, sur les lèvres allongées: *fi, va, pouah* [...]²³

(extr. §§ 9-11; 827b)

On note d'abord (§§ 9 et 10), plus ou moins lisible, un système d'équivalences, purement analogiques, entre rapports de hauteurs («*basses cordes*», «*division plus haute*») et caractérisations diverses de la voix (vitesse: «*traînée*» / «*rapide*»; mode d'émission: «*aspirée*» / «*franche*»²⁴). Mais on remarque aussi (§§ 9 et 11) l'interven-

²² V. l'article de Diderot dans l'*Encyclopédie*: «*INTONATION (Gram.)*, c'est l'action d'entonner; faire l'intonation d'un chant, c'est le commencer et donner le ton sur lequel il doit être poursuivi. Voyez ENTONNER et TON. Intonation se prend encore dans un autre sens: on dit d'un musicien, qu'il a l'intonation juste, lorsqu'il exécute avec précision les intervalles de la musique. La justesse de l'intonation dépend de la voix, de l'oreille et de l'exercice» (VIII:844b).

²³ La métaphore instrumentale est d'ailleurs abandonnée dans le dernier exemple concernant «*la voix du doute et du dissentement* [sic]» (§ 12, 827b).

²⁴ Ce dernier couple, oppositif, forme une paire qui ne s'adapte pas sans un forçage évident à l'idée d'une échelle que comporte la référence à des hauteurs variables.

tion de considérations «organiques»: gosier et lèvres semblent figurer les deux extrêmes de l'instrument. L'analogie indiquée reste cependant énigmatique au lecteur de l'*Encyclopédie* qui dépend du filtrage opéré par Beauzée...

Il ne nous semble pas inutile de remonter à l'élaboration théorique à partir de quoi De Brosses a aventuré ses formules métaphoriques.

Un alphabet primitif. – Le *Traité de la formation mécanique des langues*, qui intègre, on l'a dit, le texte du mémoire manuscrit aujourd'hui perdu dans lequel l'encyclopédiste a puisé, permet de reconstituer une omission significative de Beauzée. On y lit en effet, au chapitre VI, § IX (nous soulignons ce qui n'apparaît pas dans l'article INTERJECTION):

«C'est une chose curieuse sans doute que d'observer sur le système exposé dans le Chapitre de l'organisation vocale sur quelles cordes de la parole...»

(TFML, p. 204)

Les observations proposées par De Brosses reposaient bien sur un système théorique. Dans l'état manuscrit exploité par Beauzée, l'allusion à ce système devait renvoyer non bien sûr à un chapitre de l'ouvrage à venir, mais au deuxième mémoire de l'académicien: le chapitre en question, cinquième du *Traité*²⁵, remonte en effet aux pp. 13-16 de ce manuscrit²⁶. On trouve dans ces pages et celles qui les préparent l'origine de l'analogie instrumentale:

«L'instrument général de la voix doit être considéré comme un tuyau long qui s'étend depuis le fond de la gorge jusqu'au bord extérieur des lèvres. Ce tuyau est susceptible d'être resserré selon un diamètre plus grand ou moindre, d'être étendu ou raccourci selon une longueur plus grande ou moindre. Ainsi le simple son qui en sort représente à l'oreille l'état où on a tenu le tuyau en y poussant l'air. [...] On remarque communément sept divisions plus marquées du son simple ou sept états du tuyau qu'on appelle voyelles [...] [Mais] une nation ne divise pas précisément comme une autre le diapason ou échelle de sa voix [...] Je dis donc qu'il est à propos, pour éviter l'embarras de ces variétés infinies, de considérer la voyelle ou le son simple comme unique, quel que soit l'état où chacun tient le tuyau de sa voix, et d'observer seulement pour fixer un alphabet l'état particulier de chacune des parties qui composent le tuyau ou instrument. Car ce canal est formé par plusieurs parties ou organes, chacun desquels a un mouvement qui lui est particulier, une articulation qui lui est propre et qui sert à faire distinguer que le son simple en passant par le tuyau a été affecté par cet organe et non par un des autres. Il y a donc autant de manières d'affecter le son et de lui donner, pour ainsi dire, une figure qu'il y a d'organes le long du tuyau et il n'y en a pas plus. Ce sont ces mouvements imprimés au son que l'on appelle lettres ou consonnes. [...]»²⁷

²⁵ Intitulé: «De l'alphabet organique et universel composé d'une voyelle et de six consonnes», pp. 163-178 (comportant 9 §§).

²⁶ V. le «Tableau comparatif» de M. COULAUD (1981:315). C'est d'ailleurs cette correspondance qui autorise à considérer qu'on a affaire à une coupe de Beauzée et non à un ajout ultérieur de De Brosses.

²⁷ De Brosses conclut ce premier mouvement en comparant le «mécanisme de la parole» ainsi théorisé à une «flûte», en un passage sur lequel nous allons revenir.

[...] Ces organes sont 1. la gorge, 2. la langue, 3. le palais, 4. les dents, 5. les lèvres» (pp. 8-9)²⁸

C'est dans les pages auxquelles devait se référer le passage recopié par Beauzée que De Brosses passe de l'image du «tuyau» à celle de la «corde»:

«Si nous voulions, sur les observations que je viens de faire, fabriquer les caractères radicaux d'un alphabet primitif applicable à toutes les langues de l'univers, on y pourrait figurer [...] la voix ordinaire par une simple ligne droite |. Si cette ligne était toute simple elle désignerait la voix sourde ou e muet. Si elle avait un petit trait ainsi |┐|, cette section désignerait la longueur dans laquelle on tient la corde ou le tuyau et que le son se donne au bas, au milieu, ou au-dessus de l'instrument. Car il n'y a personne qui ne se soit aperçu que pour former dans leur ordre les cinq voyelles vulgaires, on ne fait qu'accourcir successivement la corde; *a* est la voix pleine et entière, ou la corde tenue dans toute sa longueur depuis la gorge aux lèvres; *i* est la corde raccourcie de moitié, tenue du palais aux lèvres [...]

(p. 13; COULAUD, 1981:343)

Ces extraits, qui ne rendent certes pas compte de tous les aspects du système élaboré par De Brosses dans une perspective d'étymologiste, suffisent cependant à éclairer sur quoi repose la comparaison musicale exploitée dans l'article INTERJECTION hors de son substrat. On aura remarqué que De Brosses recourt indifféremment à l'image de la corde ou à celle du tuyau: c'est bien la preuve qu'il n'entend pas promouvoir une analogie fonctionnelle qui permettrait de se représenter les processus physiologiques de formation du son vocal en général. En dépit d'une parenté de surface, la comparaison instrumentale n'a pas chez lui la valeur de *modèle explicatif* qu'il assume dans les débats des physiologistes que nous avons reconstitués au chapitre 10, où le choix de l'instrument à vent ou de l'instrument à cordes appaiaissait être tout sauf indifférent! De Brosses ne vise pas une compréhension physio-acoustique de la production du son vocal en général, mais il élabore une théorie générale de la phonation dans le langage articulé. Dans ce cadre, sa comparaison instrumentale, même si elle se réfère à la physiologie et à l'acoustique et participe étroitement de son approche "mécanicienne" des questions linguistiques, reste un *modèle analogique*. D'une part, elle fait appel à la théorie acoustique des variations de hauteur de son²⁹ pour désigner des différenciations vocaliques qui, en fait, sont d'un autre ordre (puisque ce qui distingue les voyelles les unes des autres ne relève pas d'une échelle de hauteur). D'autre part – et l'on mesure par là combien le paradigme instrumental lui a été un interprétant commode – De Brosses y recourt aussi pour rendre compte des articulations consonantiques, mais en greffant cette fois une référence au jeu de l'instrumentiste (à ses interventions sur le corps sonore)³⁰: la

²⁸ Transcription de M. COULAUD (1981:337-338).

²⁹ Cette hauteur dépend de la grandeur relative du corps sonore en vibration, qu'il s'agisse d'une corde ou d'une colonne d'air.

³⁰ Voir la dernière phrase de la comparaison suivante: «Tous le mécanisme de la parole peut être, quoique imparfaitement [De Brosses ne semble pas dupe de son rapprochement!], comparé à une flûte. L'air poussé dans le tuyau de cette flûte en est le son simple, ou la voix. Les trous par lesquels il sort sont les divisions de cette voix simple et ces divisions peuvent aussi bien être dans un endroit du tuyau que dans un autre. La position ou figure des doigts sur ces trous sont les lettres ou consonnes qui donnent la forme à tout le son» (p. 9; COULAUD, 1981:338).

physiologie articulatoire des consonnes est figurée par les mouvements de doigts d'un flûtiste, qui, certes, modifient le son de l'instrument comme on peut dire que les consonnes modifient la voix-voyelle, mais selon un paramètre (toujours la hauteur) qui n'a encore une fois rien de commun avec son analogon!

Cette théorisation des sons du langage, toute imparfaite qu'elle nous paraisse, n'en reste pas moins une tentative significative d'élaborer une phonétique articulatoire dans le contexte épistémologique du temps. Elle participe d'ailleurs de toute l'entreprise de De Brosses – qui, dans le même espace de pensée que Beauzée, a adopté une démarche exactement inverse³¹: au lieu que la grammaire générale que représente l'encyclopédiste part de la sémantique en plaçant au centre «l'analyse de la pensée», la perspective sur la «mécanique des langues» que défend l'académicien se donne comme champ d'observation principal «les opérations corporelles de l'organe vocal», cette dimension matérielle des langues que Beauzée, on l'a vu, rejette à la périphérie de son objet. On comprend bien, maintenant, pourquoi l'encyclopédiste recourt aux mémoires de De Brosses pour les articles qui ont trait aux processus signifiants où la matière sonore des langues n'est pas qu'un véhicule arbitraire des idées – mais pourquoi aussi il ne reprend pas dans sa contribution le noyau théorique à partir duquel De Brosses avait envisagé ces processus (ce d'autant plus que cette théorisation était liée à une réflexion étymologique centrée sur l'originare, – aspects qui restent également périphériques pour le grammairien). L'encyclopédiste dissocie les deux segments théoriques que sont l'analyse phonologique et la réflexion sur la vocalité expressive dans la langue³².

Il nous paraît encore intéressant de remarquer, du point de vue spécifique de nos investigations, que c'est le contexte épistémologique des sciences du langage propre aux Lumières, dont la «sémiotique» autorisait le recours à l'acoustique pour aborder la physiologie du langage³³, qui

³¹ Voir sur ce point l'article très éclairant de S. AUROUX, «Mécanique des langues et linguistiques synchroniques», dans *Charles de Brosses, 1777 - 1977* [Actes du Colloque pour le 2^e centenaire de la mort du Président, Dijon, mai 1977], éd. J.-Cl. GARRETTA, Genève, 1981, pp. 187-199.

³² Sa contribution comprend en fait deux articles importants concernant l'analyse des sons linguistiques, qui ne contiennent aucune allusion ni aucun renvoi aux processus signifiants de l'interjection. On y trouve en revanche des références à la théorie phonologique de De Brosses, et plus généralement au statut de l'analogie instrumentale dans ce domaine. Dans LETTRES (*Gramm.*) (IX:405b-408b), signé B.E.R.M., on trouve une analyse des «éléments de la voix» propres au français: la perspective n'est pas celle d'un alphabet primitif mais d'une mise en ordre raisonnée des sons d'une langue donnée; l'allusion au système de De Brosses sur les voyelles intervient dans des considérations terminales liées aux phénomènes d'altération phonologique (408a). Dans VOYELLE (*Gram.*) (XVII:478a-480b), étrangement signé B.E.K.M., l'encyclopédiste utilise deux paragraphes pour mettre en scène un jeu de citations où – du Père Lamy à un travail récent d'un certain Harduin, en passant par Dumasais et son article CONSONNE, mais sans mention à De Brosses – il montre comment la comparaison avec une flûte a été progressivement «amenée au plus haut degré de justesse dont elle soit susceptible» pour donner à comprendre «la différence réelle des sons et des articulations» [des voyelles et des consonnes] (478b-479a).

On signalera déjà, par ailleurs, que dans l'article ONOMATOPEE significativement rangé sous la double rubrique (*Gramm. art étymologiq.*) (XI:484a-486a), Beauzée (B.E.R.M.) rapporte quelques éléments de la théorie phonologique mécanique de De Brosses (sans allusion cependant à sa métaphore instrumentale) (484b-485a); mais, comme nous le verrons plus loin, il y est précisément amené par l'orientation étymologique de l'article; au demeurant, ce développement reste une fois de plus tout à fait dissocié de l'article INTERJECTION.

³³ V. l'article de S. AUROUX et L.-J. CALVET (1973) mentionné n. 2, et plus généralement sa reprise corrigée dans S. AUROUX, *La Sémiotique des encyclopédistes*, Paris, 1979, pp. 249-268. À compléter encore par S. AUROUX, «Note sur les progrès de la phonétique au XVIII^e siècle», Appendice 3 de *l'Histoire des idées linguistiques* qu'il a dirigée, T. 2, Liège, 1992, pp. 598-606.

permet également l'intervention d'une comparaison musicale (instrumentale) dans ce champ et, partant, dans la question de la vocalité expressive.

On peut revenir maintenant aux paragraphes, seuls repris par Beauzée, dans lesquels De Brosse à propos des diverses interjections relie sa description pseudo-acoustique des sons de la parole à des déterminations expressives de la voix. Il y a là une application de la métaphore instrumentale dont la possibilité suppose une articulation d'un nouvel ordre. Nous avons déjà noté que le fonctionnement de l'image reposait alors sur l'exploitation du carrefour polysémique que représente le mot *ton*: il permet comme un court-circuit entre instrument musical (système de hauteurs, de *tons*) et médium expressif (système d'inflexions, d'«*intonations*»). Cette polysémie – où se croisent musique, acoustique, prononciation, poésie et art oratoire³⁴ – met sur la piste de ce qui est alors activé dans la métaphore renouvelée: l'image rencontre en effet des résonances dans le contexte *oratoire*. On retrouve, par un nouveau biais, la référence à l'*Eloquence*.

C'est du moins par cette filière que transite un héritage évident. Cicéron constitue au XVIII^e siècle encore l'autorité incontournable pour tout ce qui touche à l'éloquence. Or, son *De Oratore*, amplement cité dans les articles de l'*Encyclopédie* consacrés à cette matière, contient un développement dont les similitudes avec le passage de De Brosse sont frappantes. Nous ne nous y arrêtons pas comme à la source (au sens strict que nous avons donné à ce terme) de l'académicien, mais comme à une référence-clé dans la problématique générale de l'expression vocale que nous explorons, une référence dont nous aurons plusieurs occasions encore de vérifier l'importance³⁵. Voici le passage:

«Omnis [...] motus animi suum quandam a natura habet uultum et sonum et gestum, corpusque totum hominis et eius omnis uultus omnesque uoces, ut nerui in fidibus, ita sonant, ut motu animi cuique sunt pulsae. Nam uoces ut chordae sunt intentae, quae ad quemque tactum respondeant, acuta, grauis, cita, trada, magna, parua; quas tamen inter omnis est suo quaeque in genere mediocris. Atque etiam illa sunt ab his delapsa plura genera, lene, asperum, contractum, diffusum, continenti spiritu, intermisso, fractum, scissum, flexo sono extenuatum, inflatum. Nullum est enim horum generum quod non arte ac moderatione tractetur. Hi sunt actori, ut pictori, expositi ad uariandum colores.»

(CICÉRON, *De Oratore*, III, 57)³⁶

³⁴ Témoins dans l'*Encyclopédie*, pour les deux derniers domaines mentionnés, les articles de Jaucourt qui précèdent celui que Rousseau a rédigé pour la musique: TON (*Prose & Poésie*), sur la notion stylistique qui se réfère à la hiérarchie des genres et des sujets (tons simple, médiocre et soutenu) (XVI:403b); et surtout TON (*Art oratoire*), entrée-renvoi commentée qui concerne directement notre propos: «*inflexion de voix: on a parlé des différentes qualités du ton dans la prononciation et la déclamation, aux mots PRONONCIATION et DÉCLAMATION*» (XVI:404a).

³⁵ C'est d'ailleurs la première phrase de ce développement de Cicéron que nous avons déjà rencontrée dans l'article de tête DÉCLAMATION (v. chap. 11, p. 411).

³⁶ Texte établi par E. Courbaud et H. Bornecque, Paris, éd. Belles-lettres, 1930, p. 90. Voici la traduction que ces éditeurs proposent: «[...] à tout mouvement de l'âme correspond en quelque sorte naturellement son expression de physionomie, son accent et son geste propres, et tout le corps de l'homme, toute sa

On notera que c'est d'abord tout le corps expressif de l'homme, en tant qu'il est "agi" par les mouvements de l'âme, – sa physionomie, ses gestes et ses accents vocaux (d'abord *sonus* puis *uoces*) –, qui est assimilé aux cordes d'une lyre (*nervi in fidibus*) qui vibrent (*sonant*). L'action sur l'instrument est dite en termes de percussion: *pulsare*, frapper. Après cette instrumentalisation du corps, l'image se répète en se spécialisant à l'expression vocale, aux «*uoces*», qui sont comme des cordes tendues (cette fois: *chordae*) qui, à chaque "frappé", à chaque "attouchement" (*tactum*, toujours la référence percussive) répondent, aiguës, graves etc. On notera aussi que les trois couples d'adjectifs antithétiques, portent respectivement sur les paramètres musicaux de hauteur, de vitesse et d'intensité, mais définissent chaque fois une échelle de variations possibles. Il faut encore mentionner que ce passage se prolonge par une énumération détaillée des différents genres de *uocis*, des différents "tons" caractéristiques des diverses passions, selon un procédé très analogue à celui suivi par De Brosses pour les interjections, mais que Cicéron applique à la poésie (*op. cit.* III, 58, pp. 90-92).

On voit que chez Cicéron, la comparaison instrumentale reste un effet de style dans le sens où elle ne s'articule pas à une théorie de la phonation, comme chez De Brosses. Elle est cependant étroitement liée à une représentation de l'homme qui thématise dans un cadre dynamique les effets de l'âme sur le corps.

Ce dernier point suggère encore un recoupement avec un développement de notre première série d'analyse. Que Cicéron rapproche le corps expressif de l'homme, agi par les mouvements des passions, du fonctionnement d'une lyre – voilà qui nous reconduit à la métaphore de la corde sensible dont on a vu qu'elle était précisément réélaborée dans les années de parution de l'*Encyclopédie*. On peut même penser que l'image traditionnelle du corps comme instrument musical, ainsi attestée dans le champ de l'art oratoire, a constitué l'une des références souterraines à partir desquelles a pu s'opérer cette réélaboration. Si l'on se rappelle en particulier que l'image de l'homme-clavecin permettait la mise en valeur de la *sensibilité* comme lieu d'interférence de la jonction/disjonction de l'âme et du corps, il n'apparaîtra sans doute pas innocent d'avoir retrouvé ici, sous les plumes de De Brosses et de Beauzée, ce terme de *sensibilité*³⁷. Il resterait à se demander si la présentation de l'instrument vocal comme médium d'expression de l'homme sensible inscrit la théorie de l'expression naturelle – dont nous repérons pour l'instant les divers aspects qu'elle prend dans l'*Encyclopédie* – dans la même topique problématique reconstituée à propos des effets thérapeutiques de la musique.

physionomie, tous ses accents vibrent, comme les cordes d'une lyre, selon le mouvement de l'âme qui les met en branle. Oui, la voix est comme une corde tendue, rendant, sous la main qui la touche, des sons aigus, graves, rapides, lents, forts, faibles, sans compter, dans chaque genre, entre ces extrêmes, toutes les nuances intermédiaires. La preuve en est que, de ces intonations, en découlent beaucoup d'autres, douces, rudes, précipitées, espacées, tenues ou piquées, entrecoupées, saccadées, enflées ou affaiblies par la modification du volume du son. Il n'est aucune de ces inflexions dont la voix ne soit réglée par l'art: ce sont, pour l'orateur, comme les couleurs dont le peintre dispose pour rendre les nuances.»

³⁷ On a déjà vu, ci-dessus p. 425, les interjections comme «*signes naturels de sensibilité*» (IX:257b); nous verrons bientôt que «*[les accents] naissent de la sensibilité de l'organisation*» (IX:260b).

Au total, la métaphore instrumentale de De Broses qui intervient dans la description de quelques interjections particulières constituerait une intéressante jonction entre un savoir traditionnel qui fait de la voix un médium expressif de l'être sensible et une théorie matérielle, organique, – bref «mécanique», de la voix proprement dite. La reproduction de l'image dans INTERJECTION, où Beauzée marginalise le deuxième terme, laisserait surtout percevoir la présence, sous le champ de la vocalité expressive, de ce substrat toujours actif que constitue l'éloquence, en un écho à la parenthèse encyclopédique double de l'article. C'est que, pour le grammairien, l'articulation à construire est ailleurs.

Même s'il efface toute liaison avec un alphabet organique primitif, il n'en reste pas moins que Beauzée, dans son article, fait sienne la «doctrine» de De Broses sur les interjections. Il s'agit donc maintenant, en considérant la deuxième partie du texte, de voir quelle conséquence il en tire du point de vue de son propre champ d'investigation: comment en particulier il conçoit la relation entre le domaine d'expression propre aux interjections et le domaine de la grammaire.

4. «oraison» et «grammaire»

L'enjeu, nous l'avons indiqué, est essentiellement de savoir si ce type de vocables forme une classe à part parmi ce que la grammaire nomme traditionnellement les parties d'oraison. L'acception admise de cette notion laisse entendre que le problème revient à déterminer quel rapport elles entretiennent avec le discursif³⁸. Or, la réponse de Beauzée à ce sujet, qui s'enchaîne à la longue citation extraite du mémoire de De Broses, joue précisément sur la définition du terme:

«Si on entend par *oraison*, la manifestation orale de tout ce qui peut appartenir à l'état de l'âme, toute la doctrine précédente est une preuve incontestable que l'*interjection* est véritablement partie de l'oraison, puisqu'elle est l'expression des situations même les plus intéressantes de l'âme;»

(§ 14, début; VIII:827b-828a)

³⁸ Le *Dictionnaire universel* de Furetière (1690) définit *oraison* comme suit: «*Terme de Grammaire. Discours ordinaire, suite de paroles. Les Grammairiens disent que tout discours est composé de huit parties d'Oraison, le Nom, le Verbe, le Participe, l'Adverbe, la Préposition, la Conjonction et l'Interjection [...] L'objet de la Grammaire est la bonne construction des parties de l'Oraison, du discours.*»

L'article ORAISON, DISCOURS (Synonym.) (XI:549ab) de l'*Encyclopédie*, signé B.E.R.M., commence par établir l'équivalence: «ces deux mots en grammaire signifient également l'énonciation de la pensée par la parole; c'est en quoi ils sont synonymes» (§ 1). La distinction entre les deux termes est cependant assignée à une différence de perspective sur le phénomène: «Dans le discours, on envisage surtout l'analogie et la ressemblance de l'énonciation avec la pensée énoncée. Dans l'oraison, l'on fait plus attention à la matière physique de l'énonciation, et aux signes vocaux qui y sont employés» (§§ 2 et 3 début), une différence qui est ensuite reconduite aux champs propres de deux disciplines: «Le discours est donc plus intellectuel; ses parties sont les mêmes que celles de la pensée, le sujet, l'attribut [...] il est du ressort de la Logique. L'oraison est plus matérielle; ses parties sont les différentes espèces de mots [...] Elle suit les lois de la Grammaire» (extr. §§ 4 et 5). Dans cet article, l'oraison, toute liée à «la matière physique», constitue bien l'objet même de la grammaire.

Reconnaître la spécificité des interjections comme mots suppose donc une définition extensive de l'*oraison* par rapport à la notion de discours – que Beauzée, on l'a déjà mentionné, limitait à l'expression des *idées* (par opposition aux sentiments)³⁹. C'est pourquoi il recourt ici au mot «*âme*», qui lui permet d'englober comme un tout les manifestations aussi bien passionnelles qu'intellectuelles de celui qui s'exprime. On notera aussi que, du coup, l'oralité impliquée traditionnellement dans la définition trouve un rôle renouvelé. On le voit, cette réfection de la notion d'*oraison* qui permet d'y intégrer les interjections comme une «*partie*» autonome lui donne une extension qui en fait une sorte d'intermédiaire entre le vaste champ de la vocalité expressive et le domaine plus ciblé de la langue qu'étudie la grammaire.

Car en effet, ce premier geste de reconnaissance accompli, viennent les distinctions:

«Il y a donc [...] des parties d'*oraison* de deux espèces; les premières sont les signes naturels des sentiments, les autres sont les signes arbitraires des idées: celles-là constituent le langage du cœur, elles sont affectives: celles-ci appartiennent au langage de l'esprit, elles sont discursives. Je mets au premier rang les expressions du sentiment, parce qu'elles sont de première nécessité, les besoins du cœur étant antérieurs et supérieurs à ceux de l'esprit: d'ailleurs elles sont l'ouvrage de la nature, et les signes des idées sont de l'institution de l'art; ce qui est un second titre de prééminence, fondé sur celle de la nature même à l'égard de l'art.»

(§ 15; 828a)

Ce système d'oppositions, si bien balancé et qui condense toutes celles que nous avons vues à l'œuvre dans l'article *LANGUE*, prépare un partage. Même intégrées à l'*oraison*, les interjections ne vont pas nécessairement constituer un objet pour la grammaire. C'est à travers un débat avec l'abbé Girard sur la dénomination même de la notion (§§ 16-18)⁴⁰ que Beauzée introduit la question du traitement grammatical des interjections; l'examen de certaines distinctions terminologiques le conduit à contester toute tentative de classement interne:

«Prétendre faire un corps systématique des diverses espèces d'*interjections*, et chercher entre elles des différences spécifiques bien caractérisées, c'est me semble, s'imposer une tâche où il est très aisé de se méprendre, et dont l'exécution ne serait pour le Grammairien d'aucune utilité.»

(§ 19; 828b)

Il avance deux arguments pour justifier cette exclusion des interjections hors du champ de réflexion propre à la grammaire, l'un de fait, l'autre de droit. Le premier exploite une nouvelle citation tirée de l'abbé Régnier, que Beauzée se plaît à rallier malicieusement à sa cause:

³⁹ V. ci-dessus note 20.

⁴⁰ Il n'est pas étonnant que Beauzée s'en prenne aux *Vrais principes de la langue française* (1747) dans lesquels l'abbé Gabriel GIRARD distinguait deux types d'interjections (qu'il nomme «*particules*»), les unes de sensibilité, liées à l'âme qui sent, les autres discursives, liées à l'esprit qui peint!

«Je dis d'abord qu'il est très aisé de s'y méprendre, "parce que comme un même mot, selon "qu'il est différemment prononcé, peut avoir différentes significations, aussi une même "interjection, selon qu'elle est proférée, sert à exprimer divers sentiments de douleur, de joie ou "d'admiration". C'est une remarque de l'abbé Régnier, *Gramm. franç. pag. 535.*»

(§ 20; 828b)

Cette remarque ne va pas de soi en ce qu'elle paraît contredire l'argument – qu'on va retrouver tantôt sous la notion d'«indéclinabilité» – de l'identité répétitive des interjections. Dans la perspective de Régnier comme de tout grammairien, les interjections d'une langue désignent des mots tels que *hélas, ouf, fi* (qu'il range dans la classe des adverbes). Il semble admettre que c'est le caractère propre de chacune des *profération* de ces mots qui détermine leur sens. On est loin de l'explication «organique» à la De Brosses!⁴¹

La flexibilité intrinsèque de la voix qui, dans le cas des autres types de mots introduit déjà des variations de signification⁴², semble, pour ce qui concerne les interjections, faire éclater l'observable dans l'infini d'occurrences individuelles. Peut-on encore parler de mots lorsque les faits vocaliques de l'interjection, défiant tout catalogage, échappent à toute prise lexicale, partant à la grammaire elle-même?

Mais ils n'échappent pas au sens; et ils ne marquent pas pour autant un échec général de l'approche grammaticale des faits de langue. C'est ce que défend le deuxième argument de Beauzée – où l'encyclopédiste se place cette fois du point de vue de la grammaire et met en jeu une définition précise du type de savoir en quoi elle consiste:

«J'ajoute que le succès de cette division ne serait d'aucune utilité pour le grammairien: en voici les raisons. Les *interjections* sont des expressions du sentiment dictées par la nature, et qui tiennent à la constitution physique de l'organe de la parole: la même espèce de sentiment doit donc toujours opérer dans la même machine le même mouvement organique, et produire constamment le même mot sous la même forme. De là l'indéclinabilité essentielle des *interjections*, et l'inutilité de vouloir en préparer l'usage par aucun art, lorsqu'on est sûr d'être bien dirigé par la nature. D'ailleurs l'énonciation claire de la pensée est le principal objet de la parole, et le seul que puisse et doive envisager la Grammaire, parce qu'elle ne doit être chargée de diriger que le langage de l'esprit; le langage du cœur est sans art, parce qu'il est naturel: or il n'est utile au grammairien de distinguer les espèces de mots, que pour en spécifier ensuite plus nettement les usages; ainsi n'ayant rien à remarquer sur les usages des *interjection*, la distinction de leurs différences spécifiques est absolument inutile au but de la Grammaire.»

(§ 21; 828b)

⁴¹ On voit clairement ici une conséquence du fait que Beauzée ne garde que la théorie de la production affective et machinale des interjections – sans l'appuyer sur une instrumentalisation du vocal qui inclut la phonétique.

⁴² Ce lien noté en général par Régnier entre variation de prononciation et variation de sens tend à inscrire le problème particulier des interjections dans le domaine plus large des phénomènes expressifs de type accentuels (nous allons y revenir).

La variabilité que notait le premier argument désignait un rapport problématique – et donc insatisfaisant au regard d'une exigence d'intelligibilité théorique – entre les formes vivantes des interjections proférées et la forme figée (écrite) des interjections cataloguées comme mots. «*L'indéclinabilité*» sur laquelle insiste ce second argument désigne au contraire le rapport naturel, mécanique, d'effet à cause – un rapport clairement concevable et donc explicatif – entre ces formes vivantes («le même mot sous la même forme»: prononcé de la même manière) et les sentiments particuliers qui les suscitent. Le second argument exhibe ainsi ce que doit être la juste perspective sur les phénomènes interjectifs. Une perspective qui révèle en retour la non pertinence à leur propos d'une approche de type grammatical – qui passe par un classement des mots et qui leur suppose donc un noyau de sens indépendant des variations de la *profération*, qui suppose donc l'arbitraire du signe⁴³.

Mais Beauzée ne parle pas moins de «*mots*» pour désigner les interjections! C'est que, on l'a vu, l'encyclopédiste reconnaît que les langues comme «*totalité des usages de la voix*» forment un objet empirique plus complexe que l'objet théorique que définit et dont s'occupe la grammaire. La notion d'*oraison* telle que l'encyclopédiste la circonscrit ici recouvre précisément cette extension empirique. Entre oraison et grammaire, il a donc institué un filtrage qui délimite le champ propre de sa discipline. Ce partage est riche d'enjeux contradictoires.

De la «*manifestation orale de tout ce qui peut appartenir à l'état de l'âme*» (§ 14) à «*l'énonciation claire de la pensée*» (§ 21), le filtre est évidemment d'abord idéologique; il correspond à un système de valeur assez visible: de la façon dont Beauzée définit ici «*le principal objet de la parole*», tout ce qui ne relève pas du «*langage de l'esprit*» se trouve marginalisé comme secondaire, voire comme frivole. Cette dimension-là du partage n'est pourtant pas exempte d'ambiguïté car on peut dire aussi qu'il marque, inversement, une résistance à réduire «*le langage du cœur*» à l'arbitraire des langues (d'où un certain type de valorisation de ce langage-là, naturel, qu'on a pu également noter⁴⁴).

Ce partage est aussi – et surtout, de notre point de vue – celui entre l'oralité et la grammaticalité, dans lequel se laisse lire une opposition profonde entre *vocal* et *écrit*. Nous aurons bientôt l'occasion de mesurer à son tour l'ambivalence de cette opposition.

L'interjection figure le cas hyperbolique où l'expressivité vocale contredit le fonctionnement signifiant lexicalisé des langues. Son exclusion du champ de pertinence où s'exerce le savoir grammatical paraît entraîner la "secondarisation" générale de tous

⁴³ La démarche grammaticale fonctionne en effet pour tous les autres types de mots dans la mesure exacte où l'existence de ces noyaux de sens lexical est liée au caractère conventionnel de la relation son/sens: 1. d'un côté, l'arbitraire de cette relation assure une indépendance de base des chaînes sonores préconstituées des mots par rapport à l'ensemble des déterminations physico-psychologiques dans lequel la vocalité s'inscrit (dès lors, le sens lexical des mots ainsi isolés de la prégnance de l'*affect* tient de l'*abstraction*, ce qui le tourne vers l'*intellect* et rend possible l'exercice d'une pensée raisonnée); 2. de l'autre, l'arbitraire de la relation son/sens, en supprimant tout déterminisme univoque liant les sons vocaux à la signification (la *dictée naturelle*), introduit l'incertitude dans cette relation, partant laisse le champ ouvert aux usages imprécis, obscurs ou incorrects des mots – ce qui requiert évidemment l'intervention, à la place de la *nature* désormais absente, d'un *art* qui en prenne le relais pour «*diriger*» l'usage, pour régler le rapport des mots avec la pensée.

⁴⁴ V. § 15 les «*titre[s] de prééminence*» que Beauzée accorde aux interjections.

les phénomènes de variation de sens qu'induit la prononciation des mots, de toute l'expressivité qui passe par la voix et ses inflexions. On retrouve ici la configuration générale que nous avons esquissée au début de ce chapitre en relation avec la constitution de l'objet théorique *langue*. L'article INTERJECTION, dans son geste encyclopédique principal, se situe ainsi clairement en aval de ce moment théorique instaurateur.

L'intérêt de l'article *LANGUE*, auquel nous allons revenir dès le début du chapitre suivant, réside au contraire, rappelons-le, dans le fait qu'il se situe en amont et envisage l'objet empirique *langue* en y englobant les aspects qui échapperont à la juridiction grammaticale. Or, il nous paraît tout à fait significatif de cette perspective empiriste que Beauzée, y évoquant la question des interjections, au lieu de l'isoler comme espèce de mot y adjoigne précisément un ensemble plus large de phénomènes expressifs lié à la vocalité, qu'il regroupe sous la notion d'accent.

La façon même dont ce domaine se trouve alors abordé va nous permettre d'appréhender que ce qui fait problème est quelque chose comme la musicalité des langues.

CHAPITRE 13

« RÉUNIR DES THÉORIES ÉPARSES »

LANGUE - VOCALITÉ - MUSIQUE / II

Ce chapitre forme la seconde partie de notre investigation sur le rapport entre vocalité expressive et langues, dans lequel la musique est impliquée. Beauzée continue à nous servir de référence. Nous revenons dans une première section à son article **LANGUE** pour étudier le passage qui prolonge son résumé sur la question des interjections; nous analysons dans une seconde section la façon dont, dans **PROSODIE**, le grammairien articule encyclopédiquement cet art du langage avec la musique.

Une remarque méthodologique s'impose encore pour introduire la première section. Dans le chapitre précédent, nous avons privilégié un niveau de compréhension des textes de Beauzée où se lisent les partages définitoires, les bomages, les gestes instaurateurs – autant d'opérations d'arpentage par quoi Beauzée a conçu, nous semble-t-il, son travail proprement encyclopédique de réflexion. Lu à ce niveau, le simple fait que, dans l'article **LANGUE**, il range les accents sur le même plan que les interjections suffit à comprendre son point de vue sur la question: en la circonscrivant dans cet ordre-là des phénomènes expressifs vocaux, il la "contrôle" de la même manière. Mais l'examen de ces grandes opérations encyclopédiques de délimitation et de mise en rapport raisonnée des connaissances nous semble devoir être combiné avec une lecture d'un autre ordre, qui reconstitue le fond plus enchevêtré ou plus indistinct sur lequel elles s'enlèvent. Cette lecture-ci passe, on l'a déjà expérimenté sur d'autres textes, par une analyse microscopique de l'écriture encyclopédique qui, souvent faite d'emprunts, témoigne alors, et dans son grain même, de forces ou de tensions diverses qui habitent le champ qu'elle parcourt.

Ainsi notre lecture "au ras" des phrases de ce passage sur les accents va procéder à un démontage minutieux de métaphores, à une reconstitution détaillée de références souvent implicites – qui révéleront un domaine mouvant, des tensions et des hésitations autour de la question de l'expressivité vocale, et qui montreront que la notion d'accent, comme en deçà du geste encyclopédique qui la situe clairement, est porteuse de nombreuses ambiguïtés dans le champ de la vocalité que nous explorons: une sorte de notion-carrefour où se croisent une pluralité de déterminations souvent disparates entre elles.

D'où, une fois encore, les méandres que devra adopter notre commentaire...

1. «les accents... l'âme des mots»

a) «*cantus obscurior*»

Beauzée ne commence pas par expliquer ce qui est commun aux accents et aux interjections:

«On peut aux interjections joindre, dans le même rang, les accents, espèce de chant joint à la parole, qui en reçoit une vie et une activité plus grande; ce qui est bien marqué par le nom latin *accentus*, que nous n'avons fait que franciser.»

(art. LANGUE; IX:260b)

Le grammairien, qui continue de suivre De Brosse¹ ne donne aucune définition proprement dite de l'accent: ce qui en tient lieu est d'emblée métaphorique, sur les deux plans d'une description de la chose («*espèce de chant*») et d'une description de son effet («*vie*», «*activité*»). Cette attaque figurée présuppose chez le lecteur une familiarité avec la notion mais trahit aussi, sans doute, une difficulté (ou une réticence, nous y reviendrons) à en produire une description objective: il est en tout cas évident que l'image du chant situe l'appréhension des accents à un autre niveau que l'analogie instrumentale à laquelle De Brosse avait recouru pour les interjections – une analogie qui faisait système avec une théorie de l'organe vocal. L'image du chant court-circuite cette théorie dans la mesure où elle comporte en elle-même un rapport à la voix – non questionné, partant non théorisé. Est-ce à dire que la description organique (ou «*mécanique*», pour emprunter à la terminologie de De Brosse) des phénomènes accentuels pose un problème? Le changement de paradigme est d'autant plus paradoxal que le modèle instrumental semblait ici beaucoup plus approprié puisque les variations accentuelles dont il s'agirait de rendre compte sont, nous le verrons, justement pensées en termes de hauteur. On touche là à un "nœud" dont nous ne pourrions démêler les fils que plus tard... Notons seulement que chez Beauzée, qui a occulté dans INTERJECTION la dimension physio-mécanique de la métaphore instrumentale, l'écart avec la métaphore du chant est moins frappant, – d'autant qu'une référence commune travaille implicitement les deux figures, comme on va le vérifier.

L'image musicale telle qu'elle est employée ici suscite une autre question. On voit qu'elle donne à comprendre la relation des accents avec la parole comme une addition. Mais le rapprochement avec le *chant* se limite-t-il à une analogie formelle qui ne fait que suggérer ce rapport de surimposition ou inclut-il l'effet de supplément expressif qui est dit se dégager de cette surimposition? À travers la référence allusive à l'étymologie, Beauzée privilégie discrètement la seconde solution, qui tend à faire du chant le modèle général de l'accent dans la parole. Pour repérer les implicites de cette piste latine, deux recours sont possibles, que nous envisagerons tour à tour parce qu'ils se complètent: 1) consulter De Brosse, toujours source de Beauzée; 2) remonter à l'article ACCENT de l'*Encyclopédie* – qui appartient, lui, à la première strate des textes grammaticaux de l'œuvre, dus à la collaboration de Dumarsais. Il restera à se demander si la discrétion de Beauzée sur ce point obéit à une stratégie particulière.

1) Le passage équivalent de De Brosse, dans sa version du *Traité de la formation mécanique des langues*, ajoute une référence significative:

¹ Voir, pour le passage directement antérieur: chap. 12, p. 431 et n. 13.

«Les accents sont une espèce de chant, joint à la parole, comme le marque leur nom: *Accentus est etiam in dicendo cantus obscurior*. (Cic. de Ora.)»

(TFML, ch. VI, § xxiv; p. 254)²

Que la citation latine ait été omise par Beauzée ou ajoutée ultérieurement par De Brosses, elle ne laisse pas de marquer une nouvelle fois que l'éloquence est le champ traditionnel de la connaissance qui sert de référence pour penser l'expression vocale naturelle. Or, il est intéressant de noter que, dans la tradition, ce domaine présente déjà autour de la notion d'accent une articulation ambiguë entre le musical et le linguistique. La citation latine, retouchée par De Brosses (il y ajoute le mot *accentus*!), est extraite d'un passage de l'*Orator* où Cicéron traitait de l'action (qui consiste dans la voix et le geste³). La phrase en question est immédiatement consécutive à une réflexion dans laquelle le rhéteur évoque le caractère remarquable de la voix qui avec trois tons (*sonis*) seulement – le circonflexe, l'aigu et le grave – permettrait toutes les variations nécessaires aux beautés du chant⁴. Le chant sert donc à Cicéron de référence paradigmatique au fonctionnement de la variété tonale parce qu'il le manifeste en quelque sorte purement, alors que ce fonctionnement travaillerait la parole comme en dessous («une sorte de chant assourdi»). L'instauration du chant en modèle des inflexions de la parole ne va pas, toutefois, sans un cercle vicieux dans la mesure où il apparaît bien que le musical est en fait pensé par Cicéron en termes linguistiques (les trois tons élémentaires, sources de tout chant, se réfèrent de façon évidente à la structure accentuelle d'une langue comme le grec ancien⁵). En introduisant le mot *accentus* dans sa citation, De Brosses n'a fait que redoubler ce cercle⁶ sur quoi reposait l'image du *cantus obscurior* – tout en le dissimulant sous l'apparente évidence du terme! C'est une ambiguïté analogue qui transparaît dans les références de l'article de Dumarsais.

² La situation de ce passage dans le *Traité* éloigne la question des accents de celle des interjections, qui occupait les §§ vij-x. Mais le § xxiv a pour titre: «Sixième ordre servant d'appendix au premier ordre [de mots primitifs]. Les accens, ou l'expression jointe à la parole. De l'accent né des affections de l'âme», et on y lit, juste après notre citation: «Ils sont de la langue primitive, étant chez tous les hommes l'expression pure et première de la nature: ils y forment un sixième ordre de sons primitifs, ou, pour mieux dire, n'étant pas des mots, ils doivent être joints au premier ordre, qui est celui des interjections; car ils sont comme elles l'expression du sentiment intérieur» (TFML, I, p. 254).

Il n'est guère possible de savoir si cet ordre d'exposition était déjà celui du mémoire utilisé par Beauzée (qui, dès lors, aurait opéré lui-même le rapprochement pour les besoins du propos qu'il poursuit dans cette partie de l'article *LANGUE*) ou s'il résulte d'une réorganisation ultérieure due à De Brosses (qui, nous y reviendrons, a été amené dans un autre chapitre de son *Traité* à problématiser la notion d'accent par rapport à la parole et à la musique).

³ *Orator* XVIII, 57: «Est autem etiam in dicendo quidam cantus obscurior», «Or il y a également quand on parle une sorte de chant assourdi» (éd. et trad. d'Albert Yon, Paris, Belles-lettres, 1964, p. 21). On sait que ce texte de Cicéron est une reprise condensée en un livre du *De Oratore*, déjà rencontré; nous le retrouverons aussi fréquemment dans les "coulisses" des articles encyclopédiques que nous analysons dans ce volet.

⁴ Pour le texte latin, v. plus bas la citation extraite de Dumarsais.

⁵ Voir d'ailleurs ce que Cicéron dit peu après de l'accent aigu (*acutam vocem*) que la nature elle-même aurait placé dans chaque mot.

⁶ Le mot latin *accentus* à la fois inclut dans sa morphologie une référence au chant (v. ci-dessous) et renvoie par son sens premier à la structure prosodique des langues anciennes.

2) Le premier grammairien de l'*Encyclopédie* rédige en effet un long article ACCENT⁷ qu'il place d'emblée, par l'étymologie, sous la référence au chant:

«ACCENT. Ce mot vient d'*accentum*, supin du verbe *accinere* qui vient de *ad* et *canere*: les Grecs l'appellent [*prosôdia*], *modulatio quæ syllabis adhibetur*, venant de [*prôs*], préposition [...], et [*ôdê*], *cantus*, chant. On l'appelle aussi [*tônos*], *ton*.»

(§ 1; I:63a)

La façon dont Dumarsais, dans cet article, définit l'accent puis en donne une typologie eût mérité une analyse complète dans le cadre de la présente investigation. Nous devons nous contenter de retranscrire le passage qui concerne le premier type d'accent qu'il distingue, où se nouent également, via Cicéron une fois encore, la double référence musicale et linguistique:

«Premièrement, il faut observer que les syllabes en toute langue, ne sont pas prononcées du même ton. Il y a diverses inflexions de voix dont les unes élèvent le ton, les autres le baissent, et d'autres enfin l'élèvent d'abord, et le rabaissent ensuite sur la même syllabe. Le ton élevé est ce qu'on appelle *accent aigu*; le ton bas ou baissé est ce qu'on nomme *accent grave*; enfin, le ton élevé et baissé successivement et presque en même temps sur la même syllabe, est l'*accent circonflexe*.

"La nature de la voix est admirable, dit Cicéron, toute sorte de chant est agréablement varié par le ton "circonflexe, par l'aigu et par le grave: or le discours ordinaire, poursuit-il est aussi une espèce de chant". *Mira est natura vocis, cujus quidem, è tribus omnino sonis inflexo, acuto, gravi, tanta sit, et tam suavis varietas perfecta in cantibus. Est autem in dicendo etiam quidam cantus.* Cic. Orator. n. XVII et XVIII. Cette différente modification du ton, tantôt aigu, tantôt grave, et tantôt circonflexe, est encore sensible dans le cri des animaux, et dans les instruments de musique.»

(§§ 11-12; I:63b)

On notera d'abord que Dumarsais supprime de sa citation latine l'adjectif comparatif *obscurior*, qui à la fois marquait le côté imagé de la référence au chant et distinguait deux niveaux de manifestation de l'accentuation vocale d'ordre différent (musique vocale vs parole). Ce faisant, il tend à donner au modèle du *chant* une généralité extra-musicale, ou plutôt supra-musicale, puisqu'elle comprend ces deux «espèces», puisqu'elle donne lieu à deux incarnations, dont une seule est proprement musicale. Le "lieu de consistance" de cette notion générale paraît remonter dans un premier temps à «la nature de la voix» dont Cicéron s'était plu à souligner les propriétés remarquables. La généralisation supra-musicale du chant-accent permet au grammairien de sortir du cercle vicieux cicéronien⁸. Cependant, dans un second temps – c'est la dernière phrase de

⁷ I:63a-66b; sans désignant – ce qui ne peut pas être interprété comme une réticence à inscrire la notion dans le champ de la grammaire puisque la plupart des articles de Dumarsais au début du volume I paraissent sans classification.

⁸ On mesure aussi la perspective qu'elle ouvre pour une réflexion génétique (origine commune de la parole et de la musique): v. comme indice la traduction que Dumarsais donne de Cicéron: «le discours ordinaire est aussi une espèce de chant». Il est évident – ceci dit en guise de pierre d'attente pour de futures investigations – que Rousseau, dans l'*Essai sur l'origine des langues*, a précisément inscrit sa réflexion dans une telle perspective. Il apparaît d'ailleurs tout à fait clair que l'article ACCENT de Dumarsais a servi à Rousseau de référence, et d'incitation à penser, pour son propre article ACCENT du *Dictionnaire de musique*, nouveau par

notre citation –, Dumarsais élargit encore sa perspective pour englober sous la même référence aussi bien une manifestation brute d'un langage vocal naturel (ce qui inscrit le champ de l'expression naturelle dans la sphère de l'animalité) qu'une manifestation artificielle du musical (ce qui place le domaine de la musique instrumentale sous le paradigme vocal, selon le geste habituel à l'époque dont nous avons déjà parlé). La notion d'accent, définie alors très généralement comme «*modification du ton*», tend ainsi à dessiner et à organiser un vaste domaine de réflexion, qui correspond au champ de la vocalité, en fédérant autour d'elle un ensemble de pratiques, d'observations ou de savoirs (prononciation, prosodie, éloquence, langage des animaux, art vocal, art instrumental...) où se tissent des liens multiples entre musique et langage. Face à l'étonnante labilité de la notion d'accent, Dumarsais tente au fond de sauver un noyau de sens fixe; et il apparaît remarquable qu'il exploite alors cet autre carrefour polysémique de la vocalité qu'est la notion de *ton*.

Cet aperçu sur le traitement que Dumarsais réserve à la question de l'accent permet de mesurer d'une première manière de quoi elle est porteuse dans le champ que nous explorons. Il permet aussi de mieux apprécier, par contraste, la façon dont Beauzée, à partir de De Brosses, la fait intervenir dans son article *LANGUE*. L'absence (ou l'effacement) de toute allusion à Cicéron n'empêche pas, on l'a vu, le recours immédiat et traditionnel à l'image du chant. Mais on peut penser que l'omission conséquente d'une référence à la structure prosodique des langues lui permet de mieux valoriser le caractère *supplémentaire* de l'accent par rapport à la parole. Il évite le cercle vicieux, mais aussi la tentation génétique: conformément au type de démarche que nous lui avons reconnu, Beauzée tend plutôt à opposer ce qui a trait à la langue et ce qui relève d'un sémantisme lié à la seule vocalité.

b) «le coup d'archet et l'expression»

Ce qui n'empêche pas une ambiguïté différente d'apparaître dans son texte: si l'accent s'ajoute à la parole comme une dimension qui est d'un autre ordre que le linguistique proprement dit, il lui apporte pourtant quelque chose d'essentiel. En effet, Beauzée poursuit, toujours d'après l'académicien:

«Les accents sont effectivement l'âme des mots, ou plutôt ils sont au discours ce que le coup d'archet et l'expression sont à la musique; ils en marquent l'esprit, ils lui donnent le goût, c'est-à-dire l'air de conformité avec la vérité, et c'est sans doute ce qui a porté les Hébreux à leur donner un nom qui signifie *goût, saveur*.»

(IX:260b)

rapport à la contribution de 1749, et déterminant pour ses réflexions sur les rapports entre musique et langage. (Sur la façon dont la pensée musicale de Rousseau ultérieure à l'*Encyclopédie* prend son départ dans les articles de 1749 mais s'en sépare aussi, v. quelques indications à la fin du chap. 17.)

Ces quelques lignes appellent plusieurs commentaires. Le nouveau réseau de figures qu'elles tissent entre en résonance, selon un chiasme très visible, avec celui qu'avaient noué les premières lignes⁹. Considérons tour à tour les deux plans de figuration.

a) L'avantage du chiasme est de permettre un raccord d'apparence argumentatif: l'adverbe «effectivement», que Beauzée ajoute¹⁰, laisse entendre que le supplément de «vie» que les accents apportent à la parole est comme une «âme» insufflée aux mots. Sur ce fil métaphorique-là se mesure un premier glissement que la question des accents fait opérer à la réflexion sur le «matériel des sons» des langues. Voilà que l'un des aspects de ce que Beauzée avait présenté comme le «corps» des langues est figuré en termes d'«âme»! C'est que, – l'image de la peinture qui avait introduit le développement l'indiquait déjà¹¹ –, dès que la réflexion envisage des questions d'expression, elle importe avec elle, même à ce niveau de la matérialité (vocale) des langues, le cadre de représentation qui lui est propre et qui, traditionnellement, exprime tout ce qui touche au sens dans un vocabulaire spiritualiste. Dès lors, par un retournement programmé, ce sont les mots, le discours, qui dans un tel contexte font figures du *corps*, inanimé, du langage – à qui la voix expressive apporte la vie, dont elle dégage «l'esprit». Par conséquent, la structure supplémentaire dans laquelle se présente l'action des accents semble moins renvoyer à un aspect second(aire) des langues que marquer une appartenance à la voix comme à une dimension spécifique, non réductible à celles-ci, comme à une transcendance qui traverserait le plan d'immanence où gisent les langues (on ne sera pas étonné de retrouver, une phrase plus bas, l'opposition entre écrit et oral – dont on sait bien, depuis les analyses de Jacques Derrida, de quelle axiomatique elle est porteuse dans notre tradition occidentale: la question de l'accent entraîne De Brosses, et Beauzée à sa suite, à une valorisation de la voix qui fait système avec une dévalorisation de la langue comme écriture).

b) Le retour à la métaphore musicale, avec un nouveau raccord de Beauzée (le «ou plutôt»), semble vouloir corriger le côté trop figuré de la «démonstration» par l'image spiritualiste et privilégier le modèle musical comme pertinent pour penser l'effet de l'accent. Toutefois cette apparente reprise du paradigme musical cache à son tour un glissement considérable. La jonction du chant à la parole était celle du musical au linguistique, ce qui tendait, on l'a dit, à présenter l'accent comme un système d'intonation (d'ordre musical) qui s'ajoute à une langue. Ici, en revanche, on a affaire à une analogie qui met en regard d'une part le rapport accents / discours et d'autre part le rapport «coup d'archet» et «expression» / «musique». Comme il s'agit d'une analogie au sens strict, domaines musical et linguistique sont par principe disjoints:

⁹ Début: chant → vie; ici: âme → musique. Nous nous limiterons à l'analyse de ce double réseau figuratif. Mais De Brosses paraît avoir essayé de faire son miel de toute fleur qui se présentait dans son champ d'investigation! Pour qui voudrait suivre la piste de la nouvelle métaphore du *goût* qui apparaît, signalons cette référence qu'il donne dans le *TFML* [ch. VI, § xxiv, p. 255]: «Læscherus, *Caus. ling. hebr.* I. ij, c. 5» – que nous n'avons pu décoder...

¹⁰ Le début du passage chez De Brosses, qui suit les phrases citées en note 2, porte: «On peut dire qu'ils sont l'âme des mots. Ils sont au discours...» (*TFML*, VI, xxiv, p. 254-255).

¹¹ V. chap. précédent p. 422.

l'accent n'est dès lors plus assimilable à une «*espèce de chant*», il ne relève plus d'une forme de musicalité qui peut s'adjoindre à la langue; mais il suppose dans le discursif une aire spécifique que la référence musicale ne fait que permettre de cerner de l'extérieur et par homologie. Or, le double rapport «*coup d'archet*»/«*musique*» (qui relève de l'art instrumental) et «*expression*»/«*musique*» (qui, à l'époque, relève clairement de l'art vocal) renvoie, dans les deux branches de l'art musical, à la question des techniques de l'interprétation, à ce qu'on nommait alors l'*exécution*; (le mot «*musique*», ici, désigne par conséquent la composition écrite). Ce glissement des images musicales du côté de l'*exécution* tend, analogiquement, à orienter la question de l'accent vers le domaine de la *déclamation* – qui est bien au discours ce que l'*exécution* artiste est à la musique. La référence à l'art oratoire reste active, même sans la présence explicite de Cicéron! Aussi est-ce sans surprise qu'on voit Beauzée continuer: «*Ils sont le fondement de toute déclamation orale, et l'on sait assez combien ils donnent de supériorité au discours prononcé sur le discours écrit*» (IX:260b)¹².

Après avoir présenté l'accent comme participant d'une musicalité pouvant s'articuler à la langue, la figuration musicale est donc devenue le simple analogon d'une dimension vocale des langues qui définit un champ d'investigation spécifique¹³. Ce champ, tel qu'il se laisse apercevoir ici, paraît en fait défini par la problématique du rapport entre prosodique et oratoire car – toujours en vertu de l'analogie – deux niveaux de l'accent semblent en effet devoir être envisagés: 1/. la structure accentuelle inscrite dans la langue même, dans les mots (ce qui correspond au niveau de la composition musicale); 2/. ses différents modes de réalisation: dans la prononciation, dans la déclamation (ce qui correspond au niveau de l'exécution musicale). Mais ce sont dès lors deux sens différents du mot qui apparaissent, et rien ne dit comment s'articulent accents prosodiques et accents expressifs... Ce champ problématique est celui où se pose, au niveau de la vocalité, la question très délicate et sujet à débat¹⁴ du rapport entre la voix parlée, la voix déclamée et la voix chantée. On notera encore ici que l'emploi du mot «*expression*», même limité à son acception technique liée à la seule musique vocale, tend à déranger la construction purement analogique de la figure puisqu'il crée un lien entre les deux domaines rapprochés, censément indépendants; ce qui confirme que c'est bien la *notion d'expression* qui crée, dans le champ de la

¹² Version De Brosse: «*Ils sont les fondements de toute déclamation orale, et l'on sait assez combien ils ajoutent de force au discours écrit*». Beauzée retouche pour la clarté et insiste en conséquence sur l'opposition écrit/oral (pourtant déjà comme surdéterminée par le pléonasme «*déclamation orale*» que le grammairien maintient...). On notera cependant l'effacement du thème de la *force* expressive.

¹³ Il n'est sans doute pas très étonnant que, dans une présentation rapide, Beauzée, qui se laisse ici dépendre du style de De Brosse, se soit accommodé des effets de confusion que produit, dans la représentation qu'on peut se faire des relations entre le linguistique et le musical, le passage d'une métaphore musicale à l'autre (ces effets apparaissent d'ailleurs surtout à une lecture analytique minutieuse, et beaucoup moins à la lecture cursive de tout l'article). Nous verrons bientôt qu'envisageant pour elle-même la question de la prononciation des langues, le grammairien jettera les bases d'un arpentage très précis de ces relations.

¹⁴ Nous l'avons déjà aperçu avec Marmontel. C'est par ailleurs exactement la question qu'essaie de débrouiller Duclos dans son propre article DÉCLAMATION, dont nous avons dû renoncer à proposer ici une analyse détaillée.

vocalité, une problématique où interfèrent les différents domaines que représentent la musique, l'art oratoire et les langues, d'une façon qui apparaît difficile à penser pour les encyclopédistes.

La mise en avant de l'art déclamatoire peut sembler aussi marquer un déplacement par rapport à la façon dont la problématique des interjections était abordée dans l'article *LANGUE* (Beauzée, rappelons-le, prétendait déceler les éléments de la langue primitive à travers l'examen de divers aspects d'une expression *naturelle*) : tout se passe comme si la question de l'accent entraînait irrésistiblement du côté de l'art. Mais, si l'on se place sur le plan d'une cohérence discursive de l'article, il n'y a dans l'allusion à la «*déclamation orale*» qu'une sorte de détour obligé qui finit par ramener au propos principal (le mot «*fondement*» dans la citation précédente l'indiquait déjà). L'opposition entre écrit et parlé, qui sert à éclairer la supériorité que les accents confèrent aux discours déclamés, appelle une explication du processus de signification des accents qui se trouve reconduire en effet au niveau naturel qui était celui des interjections :

«Car tandis que la parole peint les objets, l'accent peint la manière dont celui qui parle en est affecté, ou dont il voudrait en affecter les autres [15]. Ils naissent de la sensibilité de l'organisation»

(IX:260b)

Cette dernière phrase opère un brusque retour au niveau organique d'où les accents prendraient leur source.

Ce retour était adouci, chez De Brosses, par une nouvelle référence à Cicéron (extraite, quelques lignes au-dessus de l'autre, du même passage de l'*Orator* concernant l'action) et prolongé de quelques commentaires renouant plus explicitement avec les réflexions concernant les interjections :

«[...] ou dont il voudrait en affecter les autres: *Vocis mutationes totidem sunt quot animorum.* (Cic. *ibid.*) Ils naissent [16] de la sensibilité de l'organisation: ils tiennent à la conformation physique; aussi sont-ils des sons *nécessaires* appartenant à la langue primitive, [...]»

(TFML, ch.VI, § xxiv, p. 255)

«La voix comporte autant de variations qu'il y en a dans les sentiments...» – et Cicéron ajoutait : «...lesquels sont de leur côté particulièrement influencés par la voix»¹⁷, ce qui dessinait encore un cercle (qui n'a rien de vicieux, cette fois) : celui d'une dépendance réciproque entre voix et sentiments, qui explique que l'accent puisse être à la fois produit et producteur d'affects; l'influence de la voix sur les sentiments fonde la possibilité même de l'action oratoire. Mais De

¹⁵ L'incise est bien sûr commandée par la référence à l'art déclamatoire, qui reste donc active.

¹⁶ On comprend ici le passage du singulier («l'accent») au pluriel («Ils») dont la brusquerie chez Beauzée est la couture visible de l'omission de la citation!

¹⁷ «...qui maxime uoce commouentur» (*Orator*, XVI, 55; éd. et trad. mentionnées n. 3).

Brosses en écourtant la citation extraite de Cicéron n'insiste pas sur cet aspect: le passage par l'art déclamatoire n'a été vraiment qu'un détour. Il privilégie bien plutôt l'ancrage des accents dans l'ordre d'une expressivité naturelle et primitive, qui explique leur lien avec les interjections. Même si Beauzée est beaucoup plus laconique, il suit le même mouvement.

On voit donc maintenant ce qui rapproche les accents des interjections: les uns et les autres reposent sur le même type de liaison organique qui permet l'expression d'affects. La différence réside dans le fait que l'accent, conçu comme un supplément à la parole, opère pour ainsi dire l'adjonction du fonctionnement expressif naturel sur la signification verbale, et qu'il marque en conséquence une relation signifiante à trois termes: l'accent n'est pas simple extériorisation d'une affection intérieure mais il exprime la relation (affective) du locuteur à ce dont il parle, à des «*objets extérieurs*»¹⁸. S'il est vrai que cette structure supplémentaire correspond à la façon même dont De Brosses avait décrit le type de processus signifiant en jeu dans les interjections¹⁹, on se souviendra que Beauzée, lui, commentant sa source dans l'article INTERJECTION, tendait à refuser cette structure de superposition au profit d'une opposition tranchée entre ordre discursif et ordre affectif (v. n. 20 du chap. précédent, p. 434). On peut dès lors augurer que les accents apparaissent plus problématiques pour l'encyclopédiste précisément parce qu'en eux ces deux ordres d'expression s'interpénètrent plus étroitement que dans les interjections.

c) «*musique*» et «*nation*»

Nous ne sommes pas encore au bout du tournoiement de points de vue autour des accents ni, d'ailleurs, des métamorphoses de l'imagerie musicale qui paraît accompagner nécessairement toute réflexion à leur propos. Poursuivons les lignes de Beauzée:

«*Ils naissent de la sensibilité de l'organisation; et c'est pour cela qu'ils tiennent à toutes les langues, mais plus ou moins, selon que le climat rend une nation plus ou moins susceptible, par la conformation de ses organes, d'être fortement affectée des objets extérieurs.*»

(IX:260b)

¹⁸ Ce qui relèverait, comme nous l'avons déjà noté pour les interjections, de ce qu'on appelle aujourd'hui *énonciation*, à la différence majeure que la linguistique contemporaine intègre cette dimension de la communication au linguistique, au code de la langue, alors qu'elle est ici pensée en termes de nature.

¹⁹ Rappel: «*Ce ne sont pas de simples mots, mais quelque chose de plus, puisqu'elles expriment le sentiment qu'on a d'une chose...*» (INTERJECTION, § 3; VIII:827a / v. chap. précédent p. 434). Ce qui montre chez l'académicien le caractère assez secondaire, ou dérivé, d'une distinction opérée du point de vue de la structure de signification...

Si, par rapport à De Brosses²⁰, Beauzée fait l'économie d'une allusion à la «*langue primitive*», c'est sans doute parce que l'invariabilité des composants les plus originaux de cette langue ne lui paraissait pas s'accorder avec le point de vue plutôt *idiomatique* qui est ici développé. C'est une fois encore la notion de «*sensibilité*» qui introduit un brouillage, concernant cette fois le rôle de la source organique vis-à-vis de l'expression primitive: une source qui ne fonctionne plus comme la garantie de l'invariabilité de ce type d'expression mais qui, par sa dépendance aux climats, devient un principe de variation²¹. Le fonctionnement affectif qui avait inscrit les interjections du côté de la permanence d'un *langage* naturel oriente les accents, par sa modulation, du côté de la diversité des *idiomes*. On vérifie ainsi d'une autre manière que l'accent est une dimension de la vocalité expressive qui ne s'articule pas aux langues de la même façon que les interjections: celles-ci, ponctuelles, traversent les langues comme l'écho toujours fidèle d'un langage naturel: elles relient immédiatement, et pour ainsi dire en dépit de sa langue particulière, un locuteur quelconque à l'universalité de ce langage; les accents, en revanche, ne renvoient aux affects du locuteur que selon un type d'intensité qui caractérise sa langue: autrement dit, ils signifient du même coup l'appartenance – et la dépendance – de ce locuteur à un certain génie national. Si les interjections étaient des *indices* d'énonciation renvoyant à la situation affective d'un individu, on voit clairement, dans la phrase que nous commentons, que les accents fonctionnent comme des indices similaires mais concernant cet énonciateur collectif qu'est «*une nation*». L'*idiome* ne serait, de ce point de vue limité au matériel vocal des langues, qu'une sorte de *langage* de niveau supérieur. Ce mélange des déterminations qui nous avaient semblé opposer d'abord *idiome* et *langage*²² montre bien que la façon même dont les questions d'énonciation sont envisagées dans la configuration épistémologique des encyclopédistes fait que les paramètres matériels pris en considération, malgré la différence de niveau (individu; collectivité nationale), tendent à s'influencer réciproquement.

La réflexion engagée sur les différences accentuelles des langues nationales fait intervenir l'exemple, quasi obligé à l'époque, de l'italien opposé au français. Ce qui ne manque pas d'entraîner un nouvel avatar des références à la musique:

«La langue italienne, par exemple, est plus accentuée que la nôtre; leur simple parole, ainsi que leur musique, a beaucoup plus de chant. C'est qu'ils sont sujets à se passionner davantage; la nature les a fait naître plus sensibles: les objets extérieurs les remuent si fort, que ce n'est pas même assez de la voix pour exprimer tout ce qu'ils sentent, ils y joignent le geste, et parlent de tout le corps à la fois.»

(260b)²³

²⁰ Version De Brosses: «aussi sont-ils des sons nécessaires appartenant à la langue primitive, et se trouvent-ils plus ou moins dans toutes les langues quelconques, à mesure que le climat rend une nation plus susceptible, par la délicatesse de ses organes, d'être fortement affectée des objets extérieurs.»

²¹ Une variation purement quantitative, au demeurant: le thème de la force expressive, qui réapparaît ici (cf. n. 12, fin), paraît appeler une telle perspective.

²² V. chap. précédent p. 430.

²³ Beauzée suit ici très fidèlement les phrases de De Brosses qui cependant, dans la version du *Traité* de

On retrouve cette expressivité de tout le corps "agi" par les mouvements de l'âme que Cicéron avait résumée dans l'image de l'homme-lyre. On notera ici l'idée d'un étagement qui va de la «*simple parole*» jusqu'au «*geste*», dans lequel la «*musique*» marquerait un deuxième degré. Cette dernière métamorphose des références musicales à propos des accents présente encore un autre type de rapport entre musique et langue. Si la notion de *chant* coiffe les deux termes (un peu comme dans l'image du début du passage), le caractère plus chantant de la musique italienne paraît une *conséquence* (puisque'il semble valoir comme une preuve du fait) de l'accentuation plus forte de leur «*simple parole*»; il est question ici de musique nationale.

Si l'on prend du recul sur tout le passage consacré aux accents, deux choses frappent du point de vue qui nous retient particulièrement: l'insistance du recours à la musique, qui laisse penser qu'elle constitue une référence obligée dans la question des accents; mais aussi l'incohérence des différentes occurrences de ce paradigme interprétatif – une incohérence rendue plus saillante par le resserrement que Beauzée opère sur le texte de De Brosse, mais que le grammairien paraît accepter...

D'autre part, la notion même d'accent s'est révélée d'une souplesse d'acception telle que les quelques phrases analysées ont fait apparaître plusieurs sens entre lesquels elles passent ou qu'elles combinent sans crier gare! On a pu distinguer l'accent expressif, l'accent prosodique et l'accent national. La notion paraît ainsi s'adapter aux trois points de vue définis par Beauzée sur «*la totalité des usages de la voix propres à une nation*», celle de la *langue* avec la dimension prosodique, celle de l'*idiome* avec la dimension nationale, celle du *langage*, enfin, avec la dimension expressive qui rapproche l'accent de l'interjection²⁴. Ajoutons que l'intervention de l'*art déclamatoire* a introduit une articulation (problématique) entre prosodie et expression.

Il n'est sans doute pas innocent que l'interprétant musical, sorte d'accompagnement obligé de la question des accents, ait varié au gré des métamorphoses de la notion. Aussi peut-on se demander s'il est possible de relier les deux séries de faits. On notera en tout cas une correspondance terme à terme assez remarquable: 1/ la question initiale

1765, se trouvent notablement éloignées du passage précédent (chap. VI, § xxvj, p. 260). La question de l'accent liée au climat semble en effet avoir suscité dans le *TFML* tout un développement nouveau, occupant deux paragraphes (xxv et xxvj, pp. 256-261) qu'il serait intéressant d'étudier si cela n'excédait pas les limites d'une investigation circonscrite à l'*Encyclopédie*. Contentons-nous de préciser, parce qu'il y a là comme le symptôme d'une problématique, que De Brosse distingue alors deux espèces d'accents que, dit-il, il ne faut pas confondre: ceux nés «*du climat et de l'habitude d'organe*» (qui trahissent l'origine régionale d'un locuteur) et ceux nés «*des passions*» – une distinction qui, séparant ce que le passage recopié par Beauzée mélange, signale bien que la notion d'accent oscille entre l'ambiguïté et la polysémie (un point sur lequel nous reviendrons à propos de Beauzée).

Concernant ce nouveau développement du *TFML*, notons encore, par ailleurs, qu'à travers une citation tirée du *Spectacle des Beaux-arts* (1758) de Lacombe, l'académicien reproduit sans le savoir un extrait de l'article CHANT de Cahusac – un article qui retiendra toute notre attention dans le chapitre 14 (nous signalerons l'emprunt au moment voulu: ci-après, p. 479 et n. 12); ce qui indique bien que l'ensemble de textes que nous explorons dans ce volet d'analyse parcourent le même espace de réflexion...

²⁴ On trouve peut-être, dans cette correspondance, une explication du fait que Beauzée s'est approprié, apparemment sans distance, les phrases empruntées à De Brosse.

de l'accent expressif a suscité la *métaphore du chant*, ou d'une musicalité ajoutée à la parole; 2/ la question du rapport entre accent prosodique de langue et accent déclamatoire a appelé l'*analogie du coup d'archet*, du rapport partition / exécution; 3/ la question finale de l'accent national a entraîné la *référence à la musique italienne*. La logique interne de ces transfigurations de l'interprétant musical est peut-être moins à chercher dans les contenus convoqués que dans la façon dont la relation signifiante établie avec ce qu'ils accompagnent, chaque fois différente (figure, homologie, exemple), suggère comme rapport, également chaque fois différent, entre le linguistique et le musical:

- L'image du *chant*, on l'a signalé, évoque un rapport d'*adjonction* entre la musicalité et le discours, ce qui répond assez bien au fait que Beauzée, à propos des interjections, a présenté *langage naturel* et *langue* comme des termes indépendants par définition.

- La référence à une *musique nationale* indique en revanche un rapport de *dépendance* entre le musical et l'idiomatique d'une langue, comme si le point de vue climatique alors privilégié hiérarchisait des niveaux de manifestation de l'expressivité accentuelle.

- Le rapprochement avec l'*exécution* induit des rapports plus brouillés: *dissociation* et *homologie* entre les plans linguistique et musical mettent d'abord en valeur la relation complexe entre prosodie et déclamation sur le premier plan; mais le dédoublement instrumental/vocal du deuxième plan, avec l'intervention du mot «*expression*», tend à recréer un rapport de *parenté* entre la musique et ce domaine de l'expression parlée qu'est l'art oratoire.

Il est bien évident que ce tableau de correspondances ne prétend pas dégager une quelconque cohérence du passage: les rapports mis en évidence sont parfaitement disparates! Mais cette disparate même n'est pas dénuée d'intérêt. Elle nous paraît interprétable en ce qu'elle *témoigne de l'état éclaté d'un champ de savoir problématique*. La question de la vocalité expressive rapproche des domaines empiriques dont les relations apparaissent difficiles à établir mais aux frontières desquels des notions-carrefours figurent autant de points névralgiques; elle suscite, traversant ces domaines, des axes de réflexion partiels, voire des segments théoriques, qui ne parviennent pas à s'articuler entre eux. Notre tableau laisse apercevoir au moins trois de ces segments: 1/ celui où s'opposent deux modes de signification clairement distincts (langues arbitraires et langage naturel motivé); 2/ celui où s'étagent, selon des régimes d'intensité variables, les différents médiums où peut se manifester l'expressivité vocale; 3/ celui où se pose la question de la distinction entre voix parlée, voix déclamée et voix chantée.

Cette dispersion conceptuelle permet de comprendre par exemple que la description organique des phénomènes accentuels représente, dans un tel contexte, une sorte de point de résistance. Elle explique plus généralement pourquoi la notion d'accent oscille entre ambiguïté et polysémie.

Si cette notion apparaît beaucoup plus complexe que celle d'interjection sous laquelle Beauzée la range, c'est par ce fait même qu'elle interfère, de façon à la fois si étroite et si ambiguë, avec la chaîne parlée et donc avec la langue. En rangeant l'une sous l'autre, Beauzée peut sembler vouloir faire l'économie d'une réflexion approfondie (rappelons qu'en considérant l'interjection comme une espèce de mot de type singulier

et étranger au fonctionnement spécifique de la signification linguistique, il excluait du même coup toute la problématique de l'expressivité vocale hors du champ d'exercice de la grammaire). Mais reconnaissons d'abord qu'il n'était pas responsable de la partie grammaticale de l'*Encyclopédie* pour les premiers volumes: il n'a pas eu à rédiger un article ACCENT. Nous verrons d'autre part que, s'il a forclos ladite problématique comme grammairien, comme encyclopédiste il réfléchira dans l'article PROSODIE aux conditions épistémologiques qui en rendraient possible un examen raisonné.

Avant que nous examinions ce texte fondamental dans la deuxième partie du chapitre, l'article LANGUE – qui n'est pas non plus dépendant du partage grammatical – a encore quelque chose à nous apprendre.

d) «nomenclature primitive»

Dans son article LANGUE, Beauzée a réservé une place aux interjections et aux accents comme «*premier ordre de mots que l'on peut regarder comme naturels*» (IX:260b). Pour compléter l'examen du contexte dans lequel il a situé la question de l'expression naturelle par rapport à l'étude des langues, il reste à donner un aperçu des autres «ordres» de mots de même type. Notre brève analyse offrira comme un addenda à la mise en valeur de cette sorte d'éclatement théorique qui paraît caractériser le domaine de la vocalité expressive.

Le deuxième ordre de vocables envisagé par Beauzée, encore d'après De Brosses²⁵, est celui des mots enfantins; le troisième est l'onomatopée, toujours suivant la même source²⁶. Avec l'interjection, ces trois ordres de mots qui seraient communs à toutes les langues renvoient à trois principes naturels au travail en toute langue²⁷. Le premier, on l'a amplement vu, relie sous l'égide de la sensibilité de l'organisation affections intérieures et inflexions vocales. Le deuxième joue sur une articulation d'un autre type: «*les mots enfantins [sont] déterminés par la mobilité plus ou moins grande de chaque partie organique de l'instrument vocal, combinée avec les besoins intérieurs ou la nécessité d'appeler les objets extérieurs*»²⁸. Les mots *papa* et *maman* témoignent de la rencontre entre deux genèses indépendantes, celle, psychologique, du développement de l'être au monde (dont le point de départ se trouve dans les besoins premiers) et celle, physiologique, de la mise en place du phonétisme (les articulations labiales

²⁵ Cf. *TFML*, chap. VI, §§ xi et xij.

²⁶ L'article ONOMATOPEE (*Gramm. art étymologiq.*) (XI:484a-486a / signé: B.E.R.M.), auquel le passage renvoie, contient à son tour, mais cette fois en position terminale, de longues citations entre guillemets extraites du troisième mémoire de De Brosses (cf. *TFML*, *ibid.*, §§ xvij-xviii).

²⁷ Le quatrième et dernier ordre de mots considéré par Beauzée, des mots qui cette fois seraient communs «*sinon [à] toutes les langues, du moins [à] la plupart*», renvoie, lui, à des causes contingentes de transmission d'une langue à l'autre: ils sont «*entés sur les mêmes racines*» (qui n'ont «*aucun fondement du moins apparent dans la nature*») et désignent des objets «*d'une nécessité générale*» (261b). Ils entrent bien dans l'examen que Beauzée poursuit des similitudes entre les langues du point de vue de leur matériau sonore, mais échappent à la perspective qui est la nôtre sur l'expression vocale naturelle.

²⁸ IX:261a; Beauzée exploite ici, pour introduire son développement sur les mots enfantins, une phrase de De Brosses qui figure dans un résumé conclusif (cf. *TFML*, chap. VI, § xxvij, éd. citée pp. 261-262).

seraient les plus aisées et donc les premières à apparaître). La création de tels mots obéit donc à un lien naturel de co-présence entre ces deux séries originaires. Leur indépendance n'est pas un obstacle à la formation des signes, ceux-ci étant précisément pensés comme combinaison d'éléments hétérogènes²⁹; Beauzée ne va-t-il pas jusqu'à imaginer autour de ce type de vocables la collaboration suivante: «*L'Anatomie n'a donc qu'à fixer l'ordre généalogique des sons et des articulations, et la Philosophie l'ordre des objets par rapport à nos besoins; leurs travaux combinés donneront le dictionnaire des mots les plus naturels, les plus nécessaires à la langue primitive [...]*» (261b). Cette combinaison théorique redouble exactement celle qui préside à la formation des mots enfantine!

Les onomatopées, qui «*sont encore l'ouvrage de la nature et [qui] appartiennent à la nomenclature primitive*» (261b), témoignent d'un troisième type de lien naturel, où intervient le principe de l'imitation. C'est dans l'article ONOMATOPÉE que son mécanisme est développé. Dans un paragraphe initial, l'imitation apparaît même d'abord comme ce qui garantit en général la transmission des langues (répétition des mêmes signes) avant d'être présentée comme la cause de l'institution de certains signes: «*C'est une vérité de fait assez connue, que par sa nature l'homme est porté à l'imitation; et ce n'est même qu'en vertu de cette heureuse disposition que la tradition des usages nationaux des langues se conserve et passe de générations en générations. Si l'on a donc à imposer un nom à un objet nouvellement découvert, et que cet objet agisse sur le sens de l'ouïe d'une manière qui puisse le distinguer des autres; comme l'ouïe a un rapport immédiat avec l'organe de la voix, l'homme sans réflexion, sans comparaison explicite donne naturellement à cet objet sensible un nom dont les éléments concourent de façon qu'ils répètent à peu près le bruit que fait l'objet lui-même*» (XI:484ab). Dans cet «*écho de la nature*», la voix n'est pas agie par un sentiment intérieur mais se calque comme automatiquement sur un signal sonore extérieur³⁰.

Au total, Beauzée présente trois types de connexions constitutives de signes dits naturels: le premier, de nature organique, renvoie à des objets intérieurs; le troisième, de nature pour ainsi dire anthropologique (l'imitation comme prédisposition caractéristique de l'homme), renvoie au contraire à des objets du monde; le deuxième joue sur les

²⁹ V. note 2 du chapitre précédent, p. 421.

³⁰ La seconde partie de l'article, qui retrouve De Brosses, généralise la notion d'onomatopée (et d'imitation) à des mécanismes analogiques qui visent «*la nature de l'idée que l'on veut exprimer*». Le «*principe*» en est le suivant: «*il y a de certains mouvements des organes [vocaux] appropriés à désigner une certaine classe de choses de même espèce ou de même qualité*» (485b) (par exemple l'articulation *r* peindrait la rudesse). C'est un type de logique explicative assez proche de celle par laquelle De Brosses analysait ses exemples d'interjections: les constituants phoniques sont, de par les mécanismes organiques de leur production, comme chargés d'une sorte de sémantisme élémentaire intrinsèque. D'ailleurs, on l'a déjà signalé note 32 du chapitre précédent, Beauzée donne dans ONOMATOPÉE une rapide description du système phono-mécanique de l'académicien, mais il ne la relie pas à INTERJECTION. C'est d'autre part en fonction de ce sémantisme des sons du langage qu'est conçue, plus loin dans l'article LANGUE, l'interprétation du génie des langues selon leur phonétisme (dont nous avons déjà parlé, même chap. p. 423-424 et n. 6): là encore, Beauzée n'établit aucun lien entre les morceaux tirés de De Brosses.

«deux registres dans une perspective génétique: les objets extérieurs visés le sont en vertu de besoins primitifs (intérieurité) qui s'expriment par des articulations primitives. » Ces trois types de connexions, qui sont aussi trois «usages de la voix» distincts, révèlent encore – et c'est ce qui nous intéresse plus particulièrement – trois caractérisations différentes de l'"instrument vocal": sa conformation organique, qui, le faisant solidaire de toute la «*machine humaine*», le rend sensible aux mouvements passionnels qui affectent cette machine; sa complexité, qui induit un accès progressif à la totalité de son fonctionnement et échelonne sa disponibilité parallèlement aux étapes premières de la formation de l'homme; sa liaison «*immédiate*» à l'ouïe, enfin, qui lui permet d'être le lieu d'exercice d'une reproduction imitative du perçu. Chaque fois, une perspective physique, quasi anatomique, sur la voix est reliée à un domaine du vécu qu'elle est susceptible d'exprimer, selon des mécanismes certes différents mais qui s'inscrivent tous, à la base, dans une sphère de déterminations à fondement matériel.

On notera cependant que chacun de ces aspects de la voix expressive est abordé selon un mode de réflexion spécifique. Mécanisme et sensibilité; complexité variable et genèse; imitation à la fois comme «*disposition*» (ou faculté) et comme processus branché sur un circuit organique: il y a là autant de types distincts et caractéristiques de saisie des phénomènes d'expression. Hors du champ propre de la grammaire, l'expressivité vocale apparaît donc pensée de façon partielle, éclatée, suivant trois segments hétérogènes de théorisation possible – dont il est très frappant, d'ailleurs, qu'ils se retrouvent aussi, à la même époque, convoqués autour de la question de la musique et de ses effets (nous le vérifierons avec Cahusac dans le chapitre suivant). On mesure ici, à un autre niveau, l'état de dispersion théorique qui caractérise le champ de la vocalité. La théorie de De Brosses a constitué, par rapport à cet éclatement, une tentative d'organisation qui reposait sur la recherche d'un fondement expressif interne, dégagé à même la vocalité et son fonctionnement organique, dans la matérialité de la voix. Elle tient à peu près la place dans ce champ qu'entendait occuper la théorie de Rameau en musique³¹.

Même si Beauzée expose rapidement le système organique de De Brosses dans ONOMATOPEE, on a remarqué qu'il le laissait dans l'implicite à l'article INTERJECTION; on peut dire encore que ce système figure dans LANGUE une sorte d'horizon théorique étranger à la grammaire générale. La réflexion empirique large que poursuit le grammairien dans ce dernier article explique d'ailleurs sans doute qu'envisageant les fonctionnements expressifs premiers des langues, il s'y est contenté de présenter la question dans cette sorte d'étoilement que dessinent les trois segments théoriques

³¹ Il n'est pas innocent, de ce point de vue, que De Brosses, dans son *Traité de la formation mécanique des langues et principes physiques de l'étymologie* et au moment de présenter son ouvrage, ait recouru à une terminologie musicale aux échos tout à fait ramistes: l'instrument vocal est dit «résonner»; il annonce examiner «la suite et [...] la génération des sons»; il construit toute une analogie avec les «consonances et les dissonances»; il évoque enfin l'existence de «sons fondamentaux» (chap. I, § vi, éd. citée pp. 25-26).

repérés, plus ou moins traditionnels: théorie de l'imitation; théorie du langage des passions; approche génétique des phénomènes de sens³².

Mais nous allons voir que l'encyclopédiste n'a pas reculé devant le problème épistémologique de cet éclatement théorique autour de la vocalité expressive, au moment où, dans sa contribution, il aborde le secteur du champ linguistique où ledit problème se présente au premier plan.

2. «la modulation propre de la langue»

Nous avons constaté que la question de la prononciation offrait comme un point de résistance dans une approche grammaticale: la vocalité est à la fois un instrument au service des langues (usage réglé de la voix en fonction des conventions constitutives de chaque langue) et un médium sensible qui enregistre et répercute l'infinie diversité des variations soit personnelles soit régionales résultant de l'usage des langues en situation. Ce second aspect échappe à la législation grammaticale.

L'ensemble des articles PRONONCIATION de l'*Encyclopédie* (XIII: 456a-459a) ne fait qu'accuser la difficulté en témoignant d'une sorte de scission épistémologique. L'article de tête, classé en *Littérature*, développe l'acception rhétorique du terme (la prononciation formant la quatrième et dernière partie de la rhétorique, incluant non seulement la conduite de la voix mais encore la maîtrise du geste et l'action de tout le corps); non signé, il est en fait traduit de la *Cyclopædia* avec quelques petites additions: comme tous les articles tirés de Chambers, il comporte de nombreux renvois³³. La place initiale de cet article comme ses renvois permettent de mesurer combien la rhétorique reste l'une des références organisatrices possibles du champ que nous explorons. La deuxième entrée, également anonyme, est classée sous *Belles-lettres* et vise un «sens moins étendu»: «l'action de la voix dans un orateur, ou dans un lecteur quand il déclame ou lit quelque ouvrage»; cette entrée est donc présentée comme détaillant un aspect inclus dans la précédente³⁴; Quintilien sert de référence; la source de cet article de compilation qui ne compte aucun renvoi est donnée comme signature: «Rollin, traité des Etudes, tom IV, pag. 618. et suiv.»³⁵. Vient enfin l'article le plus développé, PRONONCIATION des langues (*Gramm.*), qui porte la marque de d'Holbach; le baron, soulignant d'entrée que «la difficulté de saisir les inflexions de la voix propres aux langues de chaque nation est un des grands obstacles» pour leur apprentissage, se propose d'aplanir cette difficulté en montrant «au lecteur français [...] qu'à quelques exceptions près, toutes les différentes articulations, soit des Anglais, soit des Allemands,

³² Une dispersion théorique analogue se remarque d'ailleurs dans d'autres domaines de la réflexion sur les langues. Le célèbre débat, à la fois philosophique, grammatical et rhétorique, sur la construction des phrases et l'«ordre naturel» est tout à fait caractéristique de ce point de vue.

³³ À RHÉTORIQUE, ACTION, GESTE (deux fois), DÉCLAMATION, ÉLOCUTION, MÉMOIRE et VOIX.

³⁴ Ce qu'accuse encore le fait qu'un certain nombre de retouches sur le texte de Chambers introduisaient précisément des mentions à «l'orateur».

³⁵ ROLLIN (Charles), *De la manière d'enseigner et d'étudier les belles-lettres, par rapport à l'esprit et au cœur* (Paris, 1726-1728) [= *Traité des études*].

soit des Italiens, etc. peuvent être représentées de manière à pouvoir être saisies assez parfaitement»; suit une sorte de catalogue concernant quasi toutes les langues européennes où les particularités de prononciation des mots sont rendues à travers une graphie se référant au français (ex.: «L'U voyelle des anglais se prononce iou; duke, duc, se prononce diouk»); aucun renvoi ne rattache aux articles de *Grammaire* cette collaboration isolée de celui qui fut surtout, de par ses textes signés, le minéralogiste de l'*Encyclopédie*³⁶.

L'absence totale de liens entre l'analyse linguistique ici développée – qui constitue un apport original de l'*Encyclopédie* – et l'acception rhétorique et oratoire, traditionnelle, à quoi correspondent les deux premiers articles de compilation trahit bien le fait que la question de la prononciation se présente comme un domaine d'objets qu'aucune approche unifiée ne parvient à articuler.

La vocalité est scindée en deux parts hétérogènes selon qu'elle est pensée à partir des langues ou à partir de l'expressivité.

a) «catachrèse»

Cette situation problématique est toutefois analysée comme telle dans le même volume XIII, à l'article PROSODIE (*Gramm.*) (497a-498b). Cet article va même plus loin, puisqu'il développe une réflexion proprement encyclopédique qui envisage de façon programmatique quelle combinaison de connaissances serait nécessaire pour parvenir à articuler ces deux aspects de la vocalité. Et c'est encore une fois à Beauzée que l'*Encyclopédie* est redevable de cet arpentage du terrain de la vocalité!³⁷ Nous allons nous arrêter plus longuement à cet article parce que la musique y tient un rôle crucial, qui n'est plus seulement métaphorique cette fois.

L'article PROSODIE comprend deux grandes parties. Dans la première (§§ 1-7), à partir du traité de la *Prosodie française* de l'abbé d'Olivet³⁸ et de certaines annotations manuscrites de Duclos, Beauzée discute de la définition linguistique de la prosodie comme prononciation régulière des syllabes d'un mot, et particulièrement des

³⁶ L'optimisme de d'Holbach dans cet article tranche d'ailleurs avec certaines remarques de Beauzée sur la même matière, qui affirme en particulier: «il est impossible de faire connaître à quelqu'un par écrit, la prononciation exacte d'une langue étrangère, surtout s'il est question d'un son ou d'une articulation inusitée dans la langue de celui à qui l'on parle» (art. LETTRES (*Gramm.*); IX:406a).

³⁷ Certes, l'article PROSODIE n'est pas signé, mais un faisceau d'indices rend cette attribution quasi certaine: outre l'usage du je lié soit à des renvois à des articles signés B.E.R.M., soit à une source manuscrite (des annotations de Duclos sur un ouvrage d'Olivet) que d'autres articles de même signature mentionnent, il faut surtout noter que l'essentiel de l'article est repris dans la *Grammaire générale* [GG] de Beauzée, livre I, chapitre VII. L'absence de signature provient peut-être du fait que Beauzée avait donné cet article comme faisant un tout avec PROSODIQUE (précisément dépourvu de désignant), signé E.R.M.B., qui ne s'en trouve séparé dans l'*Encyclopédie* que par l'insertion d'un bref article anonyme, PROSODIES (*Hist. anc.*), consacré à des hymnes de l'ancienne Grèce.

³⁸ *Traité de la prosodie française* (Paris, 1736); repris dans les *Remarques sur la langue française de 1771* (pp. 15-124) – qui existe en reprint (Genève, 1968) [notre édition de référence; dorénavant: TPF].

paramètres que recouvre cette définition: il retient l'accent et la quantité mais il refuse «l'aspiration» que ces auteurs adjoignaient à leur définition.

La seconde aborde la question de l'extension exacte qu'il faut donner à la notion de prosodie. Beauzée commence par faire état d'une situation traditionnelle fluctuante³⁹ et par en conclure «que la véritable notion de ce que l'on doit entendre par le terme de prosodie n'est pas encore trop décidée, et qu'il est encore tems de donner à ce mot une signification qui s'accorde avec l'étymologie» (§ 8, fin; *ibid.*). La discussion étymologique qui suit (§ 9) recoupe évidemment la question de l'accent puisque *accentus* latin, on l'a vu avec Dumarsais, est un calque du *prosôdia* grec; même si, par rapport au premier grammairien de l'*Encyclopédie*, Beauzée interprète un peu différemment «la construction des racines du mot *accentus*, que l'on doit expliquer par *cantus ad vocem* (*chant ajouté à la voix*)», il tire de cet examen la conséquence suivante:

«Cette première observation indique que l'accent est du ressort de la *prosodie*, puisque c'est une espèce de chant ajouté aux sons, et que la *prosodie* est l'art de régler ce chant de la voix.»

(§ 9, fin; 498a)

On retrouve, quasi identique, la première formule imagée qui caractérisait la notion d'accent dans l'article *LANGUE*⁴⁰. Mais cette nouvelle référence au musical a appelé ici une remarque de l'encyclopédiste qui en précise la portée figurée:

«Au reste les mots [*ôdè*], *cantus*, *chant*, sont employés par catachrèse ou extension, parce qu'il ne s'agit pas ici des modifications de la voix qui constituent proprement le chant, mais seulement des agréments de prononciation qui rapprochent la voix parlante de la voix chantante, en lui donnant une sorte de mélodie par des tons variés, des tenues précises, et des repos mesurés.»

(§ 10; 498a)

On remarquera d'abord que cette détermination du sens de *prosodie* à partir de l'étymologie reconduit à une acception *rhétorique*: il s'agit d'un «art» qui porte sur des «agréments» ajoutés; une acception s'écartant radicalement de la définition initiale de l'article, qui ne faisait appel qu'à des règles *linguistiques*. Jusque-là, si ce n'est la référence commune aux deux notions d'accent et de quantité, aucun lien n'apparaît

³⁹ «J'ai ouvert bien des livres qui traitent de la prosodie des Grecs et des Latins; prosodie, quelque étendue que l'on donne à ce mot, beaucoup plus marquée que la nôtre; et j'ai vu que les uns ne font point entrer dans leur système prosodique ce qui concerne l'accent, que les autres ajoutent à la quantité de chaque syllabe des mots, les notions des différents piés qui peuvent en résulter, et la théorie du mécanisme des vers métriques, ou déterminés par le nombre et le choix des piés. J'ai compris par là que ce n'était peut-être que faute de s'en être avisé, que quelque autre auteur n'avait pas étendu les fonctions de la prosodie jusqu'à fixer les principes mécaniques de ce que l'on appelle nombre ou rythme dans le style oratoire. [...]» (§ 8; XIII:498a / cf. GG, I, VII, pp. 158-159).

⁴⁰ (Cf.: «espèce de chant joint à la parole», v. ci-dessus p. 448.) La différence accuse bien le fait que l'article *PROSODIE* est centré d'abord sur la dimension sonore des langues.

entre les deux volets: on n'est pas loin de la scission épistémologique manifestée par les articles PRONONCIATION.

Mais une réflexion est intervenue sur le statut figuré de la référence connexe à la musique. On mesure bien ici la différence de point de vue entre un Beauzée qui, dans l'article *LANGUE*, recopiait sans commentaire – parce que son propos était ailleurs – les métaphores musicales que De Brosses avait multipliées autour de la notion ambiguë d'accent et un Beauzée qui, affrontant maintenant la question de la dimension sonore de la parole, s'interroge sur la valeur de telles figures. Le point de vue critique qu'il adopte ici mérite d'être analysé de près car le recours à la notion de *catachrèse* se révèle riche de conséquences.

C'est son article *TROPE* (*Gram.*) (XVI:698b-703b) qui permet d'en mesurer la portée exacte. Dans cet article, Beauzée recopie de longs extraits du *Traité Des Tropes, ou des différents sens* de Dumarsais (Paris, ¹1730, ²1756), présentés entre guillemets, qu'il commente par endroit dans des interventions signalées entre crochets. L'une d'elles concerne directement la *catachrèse*, que Beauzée refuse de considérer à la suite de Dumarsais comme une «*espèce de métaphore*» (699a):

«On a recours à la catachrèse par nécessité, quand on ne trouve point de mot propre pour "exprimer ce qu'on veut dire". [Voilà, si je ne me trompe, le véritable caractère distinctif de la catachrèse: une métaphore, une métonymie, une synecdoque, etc. devient catachrèse, quand elle est employée par nécessité pour tenir lieu d'un mot propre qui manque dans la langue. D'où je conclus que la catachrèse est moins un *trope* particulier, qu'un aspect sous lequel tout autre *trope* peut être envisagé.]»

(XVI:699b)

Beauzée montre encore que cet usage des tropes, «*ressource inévitable*» contre «*la disette des langues*» (699b), a été un moteur essentiel dans la formation de la «*nomenclature des langues*» et, indissolublement, dans la génération de «*nos notions et connaissances*» (701a).

Dans le cas qui nous occupe, la *catachrèse* du *chant* de la voix parlée renverrait ainsi à un ordre de phénomènes dont la langue n'offre aucune désignation directe. Elle marquerait du coup, dans le domaine de la prononciation, l'émergence d'un objet particulier qui se donne alors à penser comme tel. Cette émergence passe par une opération à la fois linguistique et intellectuelle qui, en fonction d'un découpage connu dans le domaine de la musique, circonscrit dans celui de la prononciation un plan de réflexion – jusque-là inconnu et, partant, mal délimité. Elle ouvre ainsi un champ de connaissance – et la définition imagée que Beauzée a proposée de la prosodie («*l'art de régler ce chant de la voix*») dit bien que cet art est le savoir qui lui correspond.

Ce type d'application d'un mot à un nouveau domaine marque aussi une *extension* du sens du mot («*catachrèse ou extension*», lit-on dans *PROSODIE*) – ce qui suppose encore une certaine connexité des deux domaines (évidemment d'abord fondée ici sur la *voix*); l'image en elle-même ne décide cependant pas du rapport exact qui relie en général les deux domaines qu'elle rapproche. C'est le commentaire qu'en donne Beauzée qui précise le rapport entre langue et musique. Suivant ce commentaire, le domaine circonscrit par la *catachrèse* dans la vocalité des langues se présente comme

une sorte de plan intermédiaire entre la parole et le chant, la «*voix parlante*» et «*la voix chantante*»; mais cette relation de proximité avec le chant n'isole pas le plan prosodique ainsi défini hors de l'ordre de la voix parlée. Les règles qui y sont introduites, par conséquent, ne sont musicales que par analogie. C'est là d'ailleurs ce qui permet au grammairien, lorsqu'il se plaît à filer la métaphore («*mélodie*», «*tons*», «*tenués*...»), de suggérer, toujours par catachrèse, ce que peuvent être les objets particuliers de la prosodie (nous allons tout de suite les retrouver).

Le détour étymologique a donc bien permis à Beauzée de déterminer quel est précisément le domaine propre de la prosodie, ce qu'elle vise et recouvre en tant qu'art possible.

La leçon qu'il en tire ne lui sert d'abord qu'à en déterminer le noyau; mais une nouvelle référence, à Vossius, va bientôt l'élargir et c'est alors que le fonctionnement épistémologique de la catachrèse va jouer à plein:

«L'origine du mot ainsi développée, semble berner les vues de la *prosodie* sur les accents et la quantité des syllabes; et Vossius la définit dans sa petite *grammaire* à l'usage des écoles de Hollande et de West-Frise [⁴¹], page 281: *pars grammaticæ quæ accentus et quantitatem syllabarum docet*. Mais sous le titre de *prosodie*, il enseigne lui-même l'art métrique, qui consiste dans la connaissance des différents piés, et des diverses sortes de vers qui en sont composés; et je crois qu'il a raison. La Musique qui, selon M. l'abbé d'Olivet, page 9. n'est, à proprement parler, qu'une extension de la *prosodie*, n'est pas bornée à enseigner les différents tons, et leur quantité caractérisée par les rondes, les blanches, les noires, les croches, les doubles-croches, etc. Elle enseigne encore les diverses mesures qui peuvent régler le chant, les propriétés des différentes pièces de musique qui peuvent en résulter, etc. et voilà le modèle qui doit achever de fixer l'objet de la *prosodie*.»

(§ 11; 498a)

L'étendue de fait que Vossius donnait à la prosodie dans son petit ouvrage est ainsi justifiée, fondée en droit par la référence à un «*modèle*» qui offrirait, dans l'ordre de la *voix chantée*, un équivalent de ce que devrait être la prosodie dans l'ordre de la *voix parlée*. Mais comment est-on passé de la musique comme métaphore à la musique comme paradigme?

Il nous paraît très significatif que l'argument qui permet à Beauzée de passer de la tropologie à l'épistémologie, et partant de mesurer exactement la totalité du domaine de la prosodie par référence à la musique, concerne précisément les rapports entre les deux domaines que reliait la catachrèse, les rapports entre musique et langue, dont il énonce une articulation. Cette économie du texte de Beauzée suggère d'ailleurs une hypothèse générale qui concerne un aspect de l'«*ordre enchevêtré du discours et du savoir*» dans lequel nous menons nos investigations: on peut penser qu'une *figure de langage* est susceptible de trouver un rôle heuristique si elle est conjointe à une réflexion théorique portant sur les relations entre les domaines de connaissance qu'elle

⁴¹ G. J. VOSSIUS, *Latina grammatica, ex decreto illustr. DD. Holl. West-Frisiaequae ordinum, [in] usum scholarum adornata...*, multiples éditions dont Amsterdam, 1639 (3 parties en 1 vol, in-8°; chaque partie a son titre propre, dont «*Latina prosodia et artis metricae elementa...*»).

rapproche. L'hypothèse induit l'idée que la réflexion proprement encyclopédique sur l'articulation des savoirs a pu trouver dans le discours métaphorique un opérateur de pensée stimulant. – C'est ce dont Beauzée, ici, nous offre la preuve!

L'argument que «*la musique [...] est à proprement parler une extension de la prosodie*», que Beauzée a emprunté à l'abbé d'Olivet⁴², s'articule étroitement à la question de la catachrèse à travers l'écho explicite que fait entendre le mot «*extension*»: le processus d'extension qui mène de la prosodie à la musique trace un mouvement sous-jacent entre les deux domaines qui ouvre le chemin et autorise le mouvement inverse de la figure. Il justifie du même coup l'instauration de la musique en «*modèle*». Ainsi le balisage du domaine de la prosodie repose-t-il chez Beauzée sur une théorie des relations entre musique et dimension vocale des langues. Ce balisage suppose donc une représentation de l'ensemble du champ de la vocalité – une théorie générale de la vocalité qui reste cependant ici très allusive.

Par rapport aux segments théoriques dispersés que nous avons repérés dans la première partie du chapitre, on voit toutefois qu'elle privilégie, d'une façon qui n'a d'ailleurs rien d'original, d'une part un rapport de dépendance entre musique et langue et d'autre part un mode d'approche de type génétique. Ce qui apparaît le plus intéressant dans l'article PROSODIE, en fait, ce sont moins les soubassements de ce moment instaurateur qu'il laisse entrevoir que les conséquences que Beauzée va en tirer.

b) «une juste harmonie»

Instituer la musique en *modèle* de la prosodie revient à poser que l'étendue et l'organisation du champ d'objets de la prosodie peuvent être calquées sur l'étendue et l'organisation du champ d'objets de l'art musical. Or, cet *isomorphisme* insuffle à la réflexion une nouvelle dynamique. Une correspondance terme à terme peut aisément être établie à partir de l'énumération des différents objets sur quoi porte le savoir musical, à laquelle Beauzée a procédé à la fin du paragraphe commenté:

⁴² Chez qui, au demeurant, il n'a pas la même valeur – mais Beauzée recourt à d'Olivet comme à un "frayeur", nous aurons bientôt d'autres occasions de le vérifier. Chez l'abbé, cette mention de la musique joue le rôle de preuve possible, adventice, dans un développement de la partie préliminaire de son *Traité*: d'Olivet argumente que, pour les langues de culture (celles «*qui ont une certaine ancienneté, et qui sont dans la bouche d'une nation polie*», TPF p. 18), les principes de leur prosodie sont fixes, mais que l'«*ordre*» qui règle les rapports de quantité, d'accent, etc. entre les sons de ces langues est le résultat d'un lent processus d'acquisition naturelle où une «*espèce d'instinct*» a conduit à un ensemble d'«*observations, dont l'assemblage compose un Art, lorsqu'elles viennent à être rédigées, et combinées par des hommes savants*»; la musique apporte alors une confirmation: «*On pourrait aisément montrer que cela est vrai de la musique, qui n'est à proprement parler qu'une extension de la Prosodie*» (p. 19). La relative sert à justifier la pertinence du rapprochement, qui ne fonctionne en effet comme argument qu'à partir des deux pré-supposés qu'elle comporte, sur l'origine et sur la formation de la musique (sa source dans la parole d'une part; son élaboration d'abord empirique d'autre part); dès lors, en effet, si le processus qui mène d'un art instinctif à un art réglé est vrai pour la musique, il doit l'être d'autant plus pour la prosodie. C'est dire que la notion d'*extension* qui relie le musical et le linguistique se limite, chez d'Olivet, à un sens "historique", ou du moins généalogique. Ce qui n'est pas le cas chez Beauzée.

tons musicaux	accents des syllabes
quantité musicale (rondes, blanches...)	quantité des syllabes
diverses mesures du chant	métrique des vers

L'encyclopédiste a ajouté un dernier terme, qui est le plus intéressant: «*propriétés des différentes pièces de musique qui peuvent en résulter*». On voit que cette dimension-là subsume les précédents paramètres musicaux énumérés, purement techniques, et qu'il déplace la réflexion vers un autre niveau de phénomènes. Il ouvre ainsi, du côté de la prosodie, à un type de considérations que Beauzée n'a pas encore mentionné jusqu'ici mais qui va précisément faire son apparition dès après, dans la définition qu'il peut enfin proposer de la prosodie:

«Disons donc que c'est l'art d'adapter la modulation propre de la langue que l'on parle, aux différents sens qu'on y exprime. [...]»

(§ 12, début; 498ab)

Cette formulation efface toute dissociation entre une définition linguistique de la prosodie et une définition oratoire liée à l'*expression*. L'articulation entre les deux niveaux des sons de la langue et des phénomènes de sens est certes pensée en termes d'*adaptation* (ce qui suppose l'indépendance des deux registres et l'intervention d'un «art» de type rhétorique), il n'empêche qu'un lien est construit entre les deux plans. Remarquons aussi que cette définition repose encore sur une métaphore musicale, celle de la *modulation*⁴³. D'Olivet y est sans doute encore une fois pour quelque chose!⁴⁴ Mais alors que l'abbé privilégiait un sens du terme en seule relation avec des exigences d'agrément imposées, de l'extérieur de la langue, par l'oreille⁴⁵, Beauzée lui donne une valeur telle que la *modulation* est une propriété de la langue et peut, par là même, s'articuler au sens. Elle n'est donc pas, comme chez d'Olivet, le résultat d'un travail supplémentaire sur la dimension sonore de la langue, mais elle constitue précisément cette dimension; le travail supplémentaire, chez Beauzée, est celui qui consiste à l'*adapter* au sens. Ainsi, si la métaphore de la modulation désigne toujours les

⁴³ Le terme n'a en effet à l'époque qu'un sens musical qui désigne «les changements d'un son à un autre suivant certaines notes ou consonances qui sont agréables à l'oreille. C'est le simple chant, que les Anciens appelaient *mélodie*» (Furetière, *Dict.*, 1690).

⁴⁴ Voici sa définition du nombre oratoire: «Une sorte de modulation, qui résulte, non seulement de la valeur syllabique, mais encore de la qualité, et de l'arrangement des mots»; et il précise: «Je dis, une sorte de modulation, parce que c'est une suite de plusieurs tons inégaux, qui n'ont pas été distribués arbitrairement, mais où il doit se trouver de certaines proportions, sans lesquelles ce ne seraient que des sons indépendants les uns des autres, et dont l'assemblage confus ne formerait rien de flatteur pour l'oreille» (TPF p. 114). Notons que d'Olivet oppose, un peu plus loin, la «Rhétorique» qui a affaire à la valeur des mots («ce qui en caractérise la noblesse, la bassesse, l'énergie, la faiblesse») à la «Prosodie [qui] ne considère [les mots] que matériellement, [...] comme des sons» (TPF, p. 115).

⁴⁵ On retrouve ici une position très proche de celle de Marmontel à propos des «nombres» de la musique.

paramètres prosodiques de la langue comme autant d'aspect musicaux faisant de la parole une espèce de chant, Beauzée insiste clairement sur le fait que ces paramètres sont «*propres*» à la langue. C'est bien la dimension d'une musicalité des langues qui se trouve ainsi mise à jour comme un lieu possible d'expression.

Cette définition de la prosodie vaut dès lors aussi comme un programme d'étude où le matériel sonore linguistique donne lieu à une analyse à la fois *spécifique et globale*, depuis ses caractères élémentaires jusqu'à ses usages les plus élaborés dans des formes poétiques de la parole où la dimension phonatoire entre en résonance avec le sens. Et l'on note en effet, dans l'énumération que Beauzée tire de sa définition, une gradation très claire des objets visés par la prosodie, qui fait de la poésie l'objet par excellence vers lequel elle tend:

«Ainsi elle comprend non seulement tout ce qui concerne le matériel des accents et de la quantité, mais encore celui des piés et de leurs différents mélanges, celui des mesures que les repos de la voix doivent marquer, et, ce qui est bien plus précieux, l'usage qu'il faut en faire selon l'occurrence, pour établir une juste harmonie entre les signes et les choses signifiées. [...]»

(§ 12, suite; 498b)

La prosodie ainsi conçue forme un corps de savoir qui postule un étagement organisé reliant l'étude élémentaire du matériel sonore des langues à une analyse *poétique* (c'est-à-dire relevant d'une poétique) où ce matériel devient partie prenante de la signification. La relation qui est dit s'établir, dans cet usage concerté des langues, «*entre les signes et les choses signifiées*» retrouve un rapport signifiant motivé où les sons du langage ne sont plus les simples instruments fortuits du sens, comme dans l'usage commun, mais participent par leur sonorité même aux processus d'expression, comme dans les mots primitifs; l'*«harmonie»*, nouvelle métaphore à résonance musicale – mais quasi lexicalisée, celle-là⁴⁶ – désigne cette relation où la dimension sonore intervient comme un acteur expressif⁴⁷, non plus premier mais construit. Par rapport aux interjections et aux accents, ce lien son / sens n'est pas naturel: il résulte d'un travail artiste sur la

⁴⁶ L'*Encyclopédie* compte un article spécialisé HARMONIE (*Accord de sons*), signé de Mallet, qui concerne la prose et la poésie, extrait en grande partie de *La manière d'enseigner les belles-lettres* de Rollin et du *Cours de belles-lettres* de Batteux (VIII:52a-53a). D'autre part, l'article HARMONIE de tête marque bien l'extension de la notion, qui déborde largement le domaine musical: ce texte, qui porte l'astérisque éditorial, est une de ces entrées de *Grammaire* dévouées aux mots d'emplois multiples qui chapeautent les articles spécialisés qui les répertorient; Diderot y extrait le sens général de la notion («*se dit de l'ordre général qui règne entre les diverses parties d'un tout [...]*»), en déduit, sur l'exemple d'une montre, d'intéressantes considérations sur les conditions nécessaires à un jugement selon l'harmonie, avant d'indiquer, *in fine*, les extensions de la notion dans l'art de gouverner et dans les beaux-arts, introduisant ainsi les entrées particulières: «*On a transporté le mot d'harmonie [...] aux arts et à leurs productions, mais surtout aux arts qui ont pour objet l'usage des sons ou des couleurs (voyez HARMONIE, Musique, HARMONIE, Peinture); au style (voy. HARMONIE, Belles-Lettres) [...]*» (VIII:50ab). Chez Diderot, la notion ne se rattache qu'indirectement à la vocalité expressive: elle s'inscrit bien plutôt dans le cadre d'une esthétique comparée des beaux-arts.

⁴⁷ On peut encore relever à ce propos un déplacement par rapport à d'Olivet qui, lui, parle d'*harmonie* pour désigner la seule qualité sonore qui résulte d'une modulation bien proportionnée (v. *TPF* 116).

matière des langues. Aux limites de l'objet *langue*, la prosodie figure ainsi, en quelque sorte, le symétrique de l'étymologie: au lieu de pointer vers l'archaïque, dans les couches les plus primitives des langues, une vocalité intrinsèquement expressive, elle vise à l'autre extrême une sorte de superstructure artificielle où la voix (re)trouve un rôle semblable. Elle n'échappe pas moins d'ailleurs à la sphère grammaticale⁴⁸.

La prosodie ainsi conçue dessine – ou rêve... – l'espace d'un savoir possible de la vocalité expressive *dans les langues*. Beauzée a parfaitement conscience que ce champ d'objets se trouve, au moment où il écrit, comme dispersé par l'éclatement des connaissances partielles qui le concernent:

«Par là on réunira des théories éparses, qui ont pourtant un lien commun, et que la réunion rendra plus utiles. [...]» (*Ibid.*)

Dans ce credo sur l'utilité de *réunir* les savoirs, d'en penser les relations, on reconnaît, exprimée clairement, l'une des ambitions majeures qui ont motivé toute l'entreprise encyclopédique: Beauzée a véritablement inscrit sa collaboration dans la voie tracée par les éditeurs. Il conçoit d'ailleurs la découverte de tels *liens communs* entre les savoirs épars comme l'ouverture de nouveaux espaces de liberté pour penser et pour écrire:

«Par là ceux qui écriront sur la *prosodie* auront la liberté d'écrire en même temps sur l'art métrique, quand il s'agira des langues dont le génie s'est prêté à cette sorte de mélodie: ils pourront s'étendre aussi sur le rythme de la prose, et en détailler les motifs, les moyens, les règles, les écarts, les usages, ainsi que l'a fait Cicéron pour le latin dans son *Orateur*, et comme M. l'abbé d'Olivet l'a lui-même entrepris par rapport à notre langue.»

(§ 12, fin; 498b)

La réflexion de Beauzée sur ce que devrait être la prosodie encyclopédiquement envisagée se présente donc, en outre, comme une lutte contre des barrières disciplinaires (le faux conflit entre prosodie et art métrique) non adaptées aux objets visés, ou du moins à certains d'entre eux (type de langues): elle ouvre ainsi le champ à une stylistique articulée aux spécificités prosodiques des différentes langues⁴⁹.

⁴⁸ On notera que Beauzée, reprenant l'article dans sa *Grammaire générale*, ne fait qu'évoquer rapidement cet aspect d'une prosodie du discours poétique pour revenir à la «*prosodie des mots*», seule de son ressort (il indique, in fine: «*si j'ai porté mes réflexions hors de cette sphère, ce n'a été que par occasion et dans la vue d'éclaircir davantage les principes que j'avais à établir*» GG, I, 166). Le traitement encyclopédique de cette matière ne le limitait pas pareillement.

⁴⁹ On peut suggérer ici un rapprochement, qui vaut comme une piste de travail, avec l'article ELOCUTION dans lequel D'Alembert pratique également ce qu'on pourrait appeler un usage «transversal» de la musique pour penser des questions oratoires, un article qui permettrait sans doute de repérer le même paysage de réflexion. On mentionnera encore, et toujours au même titre, un autre rapprochement, mais cette fois hors de l'*Encyclopédie*: avec la Lettre X «Sur le nombre oratoire» de l'ouvrage de BATTEUX, *De la construction oratoire* (Paris, 1763, pp. 266ss.), où l'on lit entre autres: «*nous essaierons de tirer de la musique les règles qui servent à la partie musicale de l'éloquence; de même qu'on doit tirer de l'art oratoire les règles qui servent à la musique considérée comme expression de l'âme et des sentiments*» (267).

Elle profile aussi le programme de ce qu'on désignerait aujourd'hui comme celui des études littéraires, mais tel qu'il pouvait se formuler dans la configuration épistémologique des encyclopédistes:

«On ne doit pas s'attendre que j'entre ici dans les détails de cet art séducteur, qui est effectivement l'art de verser le plaisir dans l'âme de ceux qui écoutent, pour en faciliter l'entrée à la vérité même, dont la parole est, pour ainsi dire, le ministre. Cet art existe sans doute par rapport à notre langue, puisque nous en admirons les effets dans un nombre de grands écrivains, dont la lecture nous fait toujours un nouveau plaisir: mais les principes n'en sont pas encore rédigés en système, il n'y en a que quelques-uns épars çà et là; et c'est peut-être une affaire de génie de les mettre en corps. Ce qu'en a écrit M. l'abbé d'Olivet, tout excellent qu'il est en soi et qu'il paraît aux yeux de tous les connaisseurs, n'est à ceux de l'auteur qu'un faible essai. "Pour l'achever, dit-il à la fin de son *Traité*, il faut un grammairien, un orateur, un poète, un musicien; "et j'ajoute un géomètre: car tout ce qui demande arrangement et combinaison de principes, "a besoin de sa méthode" [50]. Voyez ACCENT, QUANTITÉ, PIÉ, VERS, MESURE, NOMBRE, RYTHME, etc.»

(§ 13 et dernier; 498b)

Cet ultime paragraphe de PROSODIE donne à lire une extraordinaire projection d'un savoir qui porterait sur l'art d'écrire. La conscience du fait littéraire, nourrie de la fréquentation des «grands écrivains», appelle un ensemble d'articulations qui révèle bien dans quel cadre la question de l'expression littéraire était perçue et appréhendée au XVIII^e siècle: on voit d'abord que le fait littéraire reste avant tout oral, puisqu'il s'adresse à «ceux qui écoutent»; il s'inscrit ainsi, à son tour, dans le champ de la vocalité expressive – un champ qui apparaît une fois de plus *problématique* dans la mesure où il ne présente pas une configuration stable (d'ailleurs les articles désignés dans les renvois terminaux de l'article, que Beauzée ne "contrôle" guère⁵¹, en trahissent encore une fois l'éparpillement théorique⁵²).

Que la musique ait pu prendre le statut d'un *modèle* fonctionnel pour penser une telle prosodie élargie se révèle d'un particulier intérêt du point de vue de l'ensemble de notre recherche sur la pensée musicale. On peut en effet se demander quel savoir du musical se trouve ainsi profilé en creux – car la projection de Beauzée vaut aussi, par contre-coup, comme le rêve d'un savoir musical global. Peut-on penser un équivalent dans la musique de «cet art séducteur» qui est celui des grands écrivains maniant la langue? Ce qui est en question, on le voit, c'est le statut des fameuses «*propriétés des différentes pièces de musique qui peuvent [...] résulter*» de l'usage réglé des «*différents tons et [de] leur quantité*», plus exactement de l'art compositionnel des "grands musiciens".

Beauzée peut postuler un passage articulé d'un niveau de considérations limitées à la matière sonore de la langue à un niveau beaucoup plus complexe où cette dimension

⁵⁰ Cette phrase terminale du TPF appartient à un paragraphe qui est supprimé de l'édition de 1771.

⁵¹ Il n'est l'auteur que d'un seul d'entre eux, l'article QUANTITÉ (*Gramm.*).

⁵² Auteurs et sources multiples (Dumarsais, Jaucourt, anonymes); classements divers, précisément entre la grammaire, la poésie, l'éloquence et la musique.

physique produit des effets de sens poétiques dans la mesure où la prosodie traite d'emblée du sonore *dans les langues*, ou mieux: du *sonore propre aux langues*. En revanche, la possibilité même d'un tel passage pour la musique apparaît beaucoup plus problématique. Or, c'est ce passage du matériel au sens qui détermine la question de l'expression musicale, partant qui constitue le nœud central de toute pensée d'ensemble sur la musique. Nos chapitres suivants permettront de le vérifier.

Si l'inscription de la musique dans le champ de la vocalité peut paraître simplifier par principe le problème, on peut s'attendre, toutefois, à ce qu'une réflexion sur l'expression musicale souffre elle aussi de la dispersion théorique qui affecte tout le champ concerné (Cahusac va en offrir un exemple). Mais le problème du passage de la matière musicale à l'expression paraîtra encore plus aigu si les matériaux de la musique, conformément à la théorie de Rameau, sont situés comme en deçà de la vocalité dans la physique du son et de ses vibrations (ce sont D'Alembert et Rousseau, dans l'*Encyclopédie*, qui affrontent cette difficulté-là).

CHAPITRE 14

« UNE EXPRESSION DISTINCTE DE LA PAROLE »

CAHUSAC ET L'EXPRESSION MUSICALE

«Le chant a son expression propre, indépendante de celle de l'articulation des paroles» (III:144b). Cette affirmation, soutenue par Cahusac dans l'article CHANTER, paraît annoncer une réflexion spécifique sur l'expression musicale – tout au moins dans la musique vocale – qui cernerait son objet hors de toute médiation par le linguistique.

De fait, il développe, dans plusieurs articles de l'*Encyclopédie*, toute une réflexion sur l'expression des arts qui interviennent dans la composition d'un opéra. Après le point de vue extérieur que Beauzée nous a offert sur les difficultés que pouvait présenter une théorie de l'expression musicale, quelques-uns des textes de Cahusac nous permettront de mesurer ces difficultés pour ainsi dire de l'intérieur. Nous verrons d'ailleurs que le librettiste subit plus qu'il ne contrôle l'éparpillement théorique repéré par le grammairien.

Nous commencerons par l'article CHANTER en essayant de reconnaître dans quelle mesure le «chant» dont il s'agit dans notre citation initiale concerne la musique. C'est qu'en effet – et l'article CHANT que nous analyserons ensuite le confirmera et en montrera toute la portée pour notre investigation – la façon même dont Cahusac élabore sa réflexion sur l'expression du chant tend à modifier subrepticement le sens même de son objet. Nous compléterons l'étude de ces deux textes de 1753 par un article de 1756, l'entrée EXPRESSION, (*Opéra*) – que l'intitulé paraissait désigner comme prioritaire: mais nous verrons qu'il procède d'un type de réflexion très différent, lié à une poétique du spectacle lyrique; ce type de réflexion orientera alors notre analyse vers le plan nouveau des discours de critique, sur lequel la problématique de l'expression musicale se présente également dans l'*Encyclopédie*.

1. «d'action la plus familière»

Dans son article CHANTER, Cahusac ne commence pas par parler d'expression. Il inscrit d'abord son propos sous le signe de l'opposition entre nature et art:

«On a fait un art du chant, c'est-à-dire que des observations sur des voix sonores qui chantaient le plus agréablement, on a composé des règles pour faciliter et perfectionner l'usage de ce don naturel [...]»

(§ 1, début; III:144b)

La visée sur le chant comme art met en valeur la question de l'*agrément* mais le sens même de l'acte naturel qu'est le chant est ailleurs. Cahusac insiste d'abord sur cette dissociation entre un niveau de considération artistique et celui où il entend situer sa réflexion:

«Sans [le] secours [de l'art], tous les hommes *chantent*, bien ou mal, et il n'y en a point qui en donnant une suite d'inflexions différentes de la voix, ne *chante*; parce que quelque mauvais que soit l'organe, ou quelque peu agréable que soit le chant qu'il forme, l'action qui en résulte alors est toujours un chant.»

(§ 2; *ibid.*)

À ce niveau de définition qu'on peut appeler anthropologique, le «*chant*» constitue une sorte de production vocale brute dont la valeur est tout entière dans «l'action qui en résulte», dans l'acte de son émission. Comprise dans cette perspective, l'«action» de chanter relèverait d'une sorte d'évidence que l'encyclopédiste cherche à évoquer:

«On *chante* sans articuler des mots, sans dessein formé, sans idée fixe, dans une distraction, pour dissiper l'ennui, pour adoucir les fatigues; c'est de toutes les actions de l'homme celle qui lui est la plus familière, et à laquelle une volonté déterminée a le moins de part.»

(§ 3; *ibid.*)

Ce quasi-automatisme induit chez tout homme une sorte de proximité du chant à soi – qui est liée aussi à l'intimité de sa propre voix. C'est ce qui en détermine la destination première:

«La voix d'ailleurs est un instrument musical dont tous les hommes peuvent se servir sans le secours de maîtres, de principes ou de règles. Une voix sans agrément et mal conduite distrairait autant de son propre ennui la personne qui *chante*, qu'une voix sonore et brillante, formée par l'art et le goût. Voyez VOIX [1].»

(§ 5, début; *ibid.*)

Ici, la voix n'est pas un médium de communication mais l'instrument intérieur d'une action sur soi; le circuit premier dans lequel se forme le chant est ainsi celui d'une auto-affection. Cette donnée primitive, naturelle, s'oppose à une détermination artistique du musical précisément par le fait que celle-ci suppose un circuit de communication, ou à tout le moins la médiation d'une réception (les «*observations*» portant sur le plus ou moins d'agrément du chant, que l'encyclopédiste évoque dans son paragraphe initial, désignant visiblement celles d'une écoute extérieure).

Comment Cahusac introduit-il la question de l'expression au niveau anthropologique qu'il privilégie ici? On aura noté d'abord que le premier trait qu'il a relevé concernant l'action naturelle du chant est son indépendance du verbal («*sans articuler des mots*», § 3). Ce trait suscite l'apparition d'une figure – quasi obligée à l'époque dans une réflexion sur le langage orientée vers l'originaire en l'homme, parce qu'elle fonctionne

¹ On le sait, pas un des articles VOIX de l'*Encyclopédie* n'est de la plume de Cahusac. On pourrait se demander s'il avait eu connaissance de l'une ou l'autre entrées de cet ensemble, en particulier de celle de Rousseau; mais rien n'y répond sur le thème de l'origine des processus d'expression. Sans doute prévoyait-il de rédiger un article à ce propos et sa collaboration interrompue l'en a-t-il empêché.

comme une sorte d'opérateur y donnant un accès pour ainsi dire immédiat – la figure du sourd-muet, fermé au langage verbal².

Or, c'est par cette figure, qui ouvre le paragraphe que nous avons omis jusqu'ici, qu'est précisément introduite la notion d'expression:

«Un muet donne des sons, et forme par conséquent des chants: ce qui prouve que le chant est une expression distincte de la parole. Les sons que peut former un muet peuvent exprimer les sensations de douleur ou de plaisir. De là il est évident que le chant a son expression propre, indépendante de celle de l'articulation des paroles. Voyez EXPRESSION.»

(§ 4; III:144b)

Le circuit auto-affectif dans lequel le chant trouvait sa fonction première est barré chez le «muet» puisque sa mutité provient d'une surdité à sa propre voix. Ce handicap est précisément ce qui fait que la figure du muet peut servir de révélateur à une fonction expressive primitive du chant: tout se passe en effet comme si, le processus réfléchi en quoi est censé s'épuiser l'action du chant naturel se trouvant annulé, il laissait apparaître un processus transitif d'expression vocale tout aussi peu volontaire (par l'absence même d'auto-contrôle de l'oreille) et tout aussi détaché d'un circuit de communication, c'est-à-dire d'échange, verbal (par l'impossibilité de percevoir une réponse orale): une sorte de noyau premier de l'expression. Ce qui se laisse entendre, dans les sons bruts produits par le sourd-muet, ce sont les «sensations» qui l'affectent. Cahusac fait ici une allusion évidente à ce type d'expression indiciaire à fondement physique, habituellement désigné comme «langage des passions», dont nous avons déjà vu qu'il constituait la référence fondatrice dans le champ de la vocalité expressive³.

² Nous l'avons déjà rencontrée dans nos chapitres précédents. Rappelons pour mémoire: 1. dans DECLAMATION (*Belles lettres*): «Ces signes [naturels des passions – qui englobent ici gestes et inflexions vocales] nous sont communs avec d'autres animaux: ils ont même été le seul langage de l'homme, avant qu'il eût attaché ses idées à des sons articulés, et il y revient encore dès que la parole lui manque ou ne peut lui suffire, comme on le voit dans les muets, dans les enfants [...]» (§ 2; IV:680a / v. chap. 11, p. 411); 2. dans LANGUAGE: «[les interjections sont] des signes naturels de sensibilité, antérieurs à tout ce qui est arbitraire, et si peu dépendants de l'art de parler et des langues, qu'ils ne manquent pas même aux muets de naissance» (IX:257b / v. chap. 12, p. 425). Beauzée, dans un passage du même article que nous n'avons pas encore cité, se sert encore de la figure du muet pour étayer son opposition entre les langues essentiellement variables et l'invariance de toute expression naturelle: «[c'est] un principe erroné qui consist[e] à croire qu'il y eût une langue naturelle à l'homme. [...] [S]'il y avait une langue qui fût à la nature de l'homme, ne serait-elle pas commune à tout le genre humain, sans distinction de tems, de climats, de gouvernements, de religions, de mœurs, de lumières acquises, de préjugés, ni d'aucune des autres causes qui occasionnent les différences des langues? Les muets de naissance, que nous savons ne l'être que faute d'entendre, ne s'aviserait-ils pas du moins de parler la langue naturelle, vu surtout qu'elle ne serait étouffée chez eux par aucun usage ni aucun préjugé contraire?» (IX:252b).

³ On pourrait s'étonner que le muet soit ainsi convoqué pour mettre en valeur l'origine de l'expression vocale! Il faut savoir que vers 1750 l'idée que les encyclopédistes pouvaient se faire de la question était largement déterminée par les travaux de Jacob-Rodrigue Pereire (1716-1780), dont l'Académie royale des sciences de Paris venait de saluer les efforts pour faire parler vocalement les muets (*HARS* 1749, pp. 183-184). Avant l'irruption de l'abbé de L'Épée qui, dans les années 1770, a mis sur un langage gestuel, toute l'éducation des muets s'inscrivait dans une perspective oraliste selon laquelle les sons vocaux constituaient l'instrument nécessaire de la communication humaine. (Où l'on vérifie, indirectement, la prégnance pour les

On voit que le «chant» dont il est question dans la phrase que nous avons mise en exergue au début du chapitre, ce «chant» qui a «son expression propre», réfère avant tout à ce niveau de saisie anthropologique. Cependant, l'article CHANTER ne développe pas cette perspective⁴; le renvoi à EXPRESSION, qui ponctue le paragraphe cité, est également décevant puisque ce texte, classé sous *Opéra*, n'aborde la question de l'expression que du point de vue de l'art musical⁵ (nous y reviendrons). Au total, l'article CHANTER permet donc simplement d'apercevoir que, chez Cahusac, l'affirmation selon quoi le chant forme un langage autonome de la parole est liée à une visée réflexive qui remonte à une nature humaine originaire; mais aussi que ce point de vue suppose une définition physiologico-acoustique si élémentaire du phénomène chant («suite d'inflexions différentes de la voix») qu'elle inclut «les sons que peut former un muet»; partant que cette acception très générale de la notion de chant, qui englobe toute émission vocale brute, n'apparaît pas aisément articulable à une perspective esthétique sur l'art musical – à laquelle elle s'oppose comme par soustraction. Autrement dit, le niveau anthropologique est aussi bien *pré-musical* que *pré-linguistique*.

C'est en fait dans l'article CHANT que Cahusac a développé sa réflexion sur l'origine naturelle de l'expression et qu'il a tenté de la relier aux questions concernant l'art musical.

questions de langage en général de ce que nous avons appelé le champ de la vocalité expressive.) L'éloge final que l'Académie adressait à Pereire trahit clairement les présupposés de cette perspective: elle l'encourageait à cultiver un art «qui peut rendre à la société un grand nombre de sujets qui lui seraient demeurés inutiles sans ce secours: c'est en quelque sorte les tirer, par une heureuse métamorphose, de l'état de simples animaux pour en faire des hommes»...

Malgré les réflexions personnelles d'un Diderot, développées en marge du travail encyclopédique dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), on notera que l'*Encyclopédie* ne paraît pas attacher à la question un intérêt particulier. Du moins l'article SURDITÉ (*Malad.*) (XV:686ab) ne fait-il que traduire sans compléments DEAFNESS de Chambers, et l'entrée MUET (*Gram.*) est-elle érudite et brève (Jaucourt mentionne de nombreux auteurs qui ont pratiqué «l'art curieux» d'apprendre à parler aux muets et renvoie, *in fine*, aux travaux de Pereire; X:849a). Il est significatif, dans la perspective "topographique" qui est la nôtre, que Dumarsais, à l'article CONSONNE, *terme de Grammaire*, mentionne ces mêmes travaux pour les observations précieuses qu'ils contiennent sur «la mécanique de la voix» (§ 7; IV:51b).

⁴ La suite concerne en effet le chant travaillé et dévie très vite sur une critique des chanteurs professionnels de l'Académie royale de musique!

⁵ C'est pourquoi le renvoi surprend, d'ailleurs. Un renvoi à l'article CHANT eût paru beaucoup plus approprié (ce n'est d'ailleurs pas la proximité des deux entrées qui a retenu Cahusac puisque plus loin dans CHANTER, mais dans un autre contexte, il renvoie aussi bien à CHANT qu'à CHANTEUR). Le librettiste rédigeait sa contribution au fur et à mesure de la parution des volumes: peut-être projetait-il vers 1752/53 un article EXPRESSION différent de celui qu'il a donné au tome VI?

2. «histoire raisonnée»

«Le chant est l'une des deux premières expressions du sentiment, données par la nature.
Voyez GESTE.»

(§ 1; III:141a)⁶

Contrairement à l'entrée CHANTER, Cahusac part ici d'emblée de la question de l'expression. Cette attaque de l'article CHANT définit une orientation réflexive et suggère une articulation. Par là, elle accomplit un double geste philosophique: la question de l'expression en musique est abordée par le biais d'une réflexion qui remonte aux origines naturelles; elle est immédiatement rapprochée, encyclopédiquement, de la question de l'expression par le mouvement.

Les deux points sont liés. La référence à l'article GESTE renvoie en effet à la seconde «des deux premières expressions du sentiment» mentionnées et montre que la théorie de l'expression musicale que Cahusac va esquisser s'intègre dans une théorie de l'expression naturelle primitive englobant les deux médiums que sont la voix et le corps (y compris le visage)⁷. Plus largement encore (c'est ce que suggèrent dès ici les renvois initiaux de l'article GESTE, qui tissent des liens entre les différents volets de la contribution du librettiste et metteur en scène) cette réflexion sur les origines s'insère dans une méditation d'ensemble sur les principaux arts scéniques, comme si Cahusac cherchait à élaborer autour d'un noyau naturel commun une théorie générale de l'expression spectaculaire⁸. Il y a là une dimension encyclopédique dont nous aurons à mesurer la portée dans l'étude de l'article CHANT; l'article GESTE, mais aussi l'article DANSE en particulier, présentent en outre des développements tout à fait parallèles à ceux que nous allons analyser ici.

⁶ Dans l'*Encyclopédie*, le texte de Cahusac s'enchaîne à celui, assez bref, de Rousseau, sans répétition de l'intitulé. Nous en numérotions les paragraphes indépendamment.

⁷ Voici le début dudit article: «GESTE, mouvement extérieur du corps et du visage; une des premières expressions du sentiment données à l'homme par la nature. V. CHANT, VOIX, DANSE, DÉCLAMATION» (§ 1, début; VII:651b). Le parallélisme des formules est frappant, mais on remarque que l'article CHANT n'a pas l'équivalent de la définition descriptive qui précède la définition génétique; il est vrai qu'une telle définition figure dans la partie de Rousseau à quoi s'ajoute le texte de Cahusac («CHANT (*Musique*) est en général une sorte de modification de la voix, par laquelle on forme des sons variés et appréciables», § 1, début; III:140b). On peut considérer aussi que le renvoi à VOIX compense l'absence d'une définition descriptive (sur ce que recouvre l'article visé, v. n. 1).

⁸ A) L'article DANSE (*Art & Hist.*) proprement dit est assez bref (4 §§; IV:623ab) et réservé à la question des origines naturelles. Mais il est prolongé d'une première entrée beaucoup plus développée, DANSE SACRÉE, qui retrace l'histoire primitive de la danse (IV:623b-625a); puis de vingt entrées spécialisées, classées alphabétiquement, présentant autant de types de danses anciennes: DANSE ARMÉE, DANSE ASTRONOMIQUE, DANSE BACHIQUE, etc. (IV:625a-628a). L'ordre alphabétique faisant bien les choses, la série s'achève avec DANSE THÉÂTRALE (627b-628a) où Cahusac peut ouvrir, *in fine*, sur l'histoire moderne et évoquer la naissance du ballet et de l'opéra, avec renvois correspondants. B) Ce qui revient à Cahusac dans l'ensemble des articles DÉCLAMATION (v. chap. 11, p. 410) se réduit à une entrée «(*Musiq.*)» peu développée, visible pierre d'attente pour un article RÉCITATIF qu'il annonce mais que la mort l'a empêché de rédiger.

a) «le chant du langage commun et le chant musical»

Le fil que suit l'article CHANT à partir du «don» naturel de l'expression est celui d'un récit des origines, lancé sous la modalité caractéristique de l'hypothèse nécessaire (v. l'auxiliaire «devoir»)⁹:

«C'est par les différents sons de la voix que les hommes ont dû exprimer d'abord leurs différentes sensations. La nature leur donna les sons de la voix, pour peindre à l'extérieur les sentiments de douleur, de joie, de plaisir dont ils étaient intérieurement affectés, ainsi que les désirs et les besoins dont ils étaient pressés. [...]»

(§ 2, début; III:141a)

L'article DANSE contient, en ce qui concerne le geste, des propositions parfaitement équivalentes dont les quelques variantes, surtout syntaxiques, mettent en valeur contrastivement le point de vue ici privilégié par Cahusac: la syntaxe active qu'il adopte dans notre citation schématise le processus expressif du chant naturel dans une chaîne téléologique où le médium vocal est marqué comme *moyen* (donné par «la nature») pour des «hommes» agents de leur expression; on pourrait parler ici d'une présentation métaphysique du processus, qui met en scène ses actants: le "destinateur" naturel et les "acteurs" humains. La présentation de l'article DANSE, qui suit en revanche une syntaxe passive, correspond plutôt à une approche analytique du processus où cette chaîne actantielle est ignorée au profit d'un jeu d'action / réaction entre l'âme et le corps qui esquisse un processus automatique et non volontaire¹⁰. On

⁹ De façon générale, il faut mentionner ici que la matière des entrées CHANT et DANSE, et parfois leur texte même, se retrouvent dans l'ouvrage de Cahusac, *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (La Haye, 1754), qu'il a visiblement composé en parallèle à ses premiers articles pour l'*Encyclopédie*. L'un des chapitres introductifs du traité, le deuxième, intitulé «Des moyens qui conduisent à la connaissance des Arts» (pp. 4-8), énonce les principes de sa méthode de réflexion. Ils éclairent du coup les articles de l'*Encyclopédie*. «On a, dit-il, la clef des Arts, lorsqu'on sait remonter à leurs sources primitives; parce qu'elles sont leurs causes premières. [...] Dès qu'une fois [...] on a connu les sources primitives des Arts, il semble que leur Temple s'ouvre: le voile qui en couvrait le Sanctuaire se déchire: on les voit naître, croître et s'embellir: on les suit dans leurs divers âges: on se plaît à débrouiller les différentes révolutions, qui, en certains tems, ont dû les arrêter dans leur course, ou qui, dans des circonstances plus heureuses, ont facilité leurs progrès. On a bientôt alors un tableau combiné des effets et des causes: on jouit de l'expérience de tous les tems [...]» (pp. 6-7). Il conclut: «L'Histoire raisonnée des Arts, est donc leur vraie, leur utile, et peut-être leur unique théorie. Ce n'est que longtemps après leurs premiers succès que les Philosophes en ont écrit. Il fallait attendre que le tems eût réuni les différentes opinions des hommes sur ce qui leur plaisait, pour pouvoir enseigner quels étaient les vrais moyens de leur plaire» (p. 8). La fin de ce texte laisse bien apercevoir que Cahusac vise avant tout une *poétique*, qu'il cherche à fonder théoriquement.

¹⁰ «[...] Les sensations ont été d'abord exprimées par les différents mouvemens du corps et du visage. Le plaisir et la douleur en se faisant sentir à l'âme, ont donné au corps des mouvemens qui peignaient au-dehors ces différentes impressions: c'est ce qu'on a nommé geste. Voyez GESTE» (§ 1, extr.; IV:623a). L'expression apparaît ici, tout à fait classiquement (cf. ce qu'on a déjà vu chez Jaucourt ou chez Beauzée) comme la face externe, re-présentative, d'un processus intérieur affectant l'âme. Le processus global relèverait – si l'on favorise une rencontre lexicale – d'un jeu de *pression*: la pression interne (im-pression), le «se faire sentir à l'âme» est une sorte d'automanifestation des sensations dans l'enceinte que constitue l'âme; la pression externe (ex-pression) est comme l'extériorisation dynamique de cette pression intérieure, par un

est là devant deux niveaux de saisie différents d'un même processus naturel. La question de leur articulation apparaîtra bientôt dans l'article CHANT lui-même car, si l'analyse des mécanismes de ce processus naturel n'y est d'abord pas privilégiée¹¹, elle ne tardera pas à s'y formuler à son tour. Cahusac paraît vouloir procéder de façon graduelle. Le niveau de considération d'où il part se rapproche d'ailleurs assez bien de cette anthropologie générale qui nous avait paru caractériser l'article CHANTER (mais on vient aussi de remarquer, note 10, une cohérence de représentation entre cet article et l'analyse initiale de DANSE).

Dans CHANTER, Cahusac dissociait l'expression propre du chant de celle des paroles. Ici, il poursuit son récit des origines en introduisant le langage verbal comme un deuxième langage qu'il s'empresse d'opposer terme à terme au premier:

«La formation des mots succéda à ce premier langage. L'un fut l'ouvrage de l'instinct, l'autre fut une suite des opérations de l'esprit. Tels on voit les enfants exprimer par des sons vifs ou tendres, gais ou tristes, les différentes situations de leur âme. Cette espèce de langage, qui est de tous les pays, est aussi entendu par tous les hommes, parce qu'il est celui de la nature. Lorsque les enfants viennent à exprimer leurs sensations par des mots, ils ne sont entendus que des gens d'une même langue; parce que les mots sont de convention, et que chaque société ou peuple a fait sur ce point des conventions particulières.»

(§ 2, suite et fin; III:141a)¹²

En jouant sur ce système d'opposition – très proche de celui par lequel Beauzée disposait face à face les interjections et les autres mots de la langue – Cahusac évite la question embarrassante de savoir si la *succession* qui mène du «premier langage» au langage des mots peut être pensée comme un processus de genèse. À dire vrai, il élargit la perspective des origines et généralise, à travers la figure de l'enfant¹³, la notion d'expression naturelle primitive à l'idée d'un type d'expression omniprésent et universellement compréhensible.

Dès lors, langage premier et langage des mots, dissociés théoriquement, sont considérés comme parallèles et concurrents. Cette coexistence, comme chez Jaucourt ou Marmontel (chap. 11), pose la question de leur combinaison: c'est le moment suivant de l'article. Très vite, on le mesure, le récit génétique s'est mué en un raisonnement par étapes logiques – auquel cependant il continue de fournir ses modes de représentation qui lui donnent les apparences d'un processus de transformation:

entraînement dont le géronif («en se faisant sentir...») laisse l'articulation dans l'ombre... On notera encore la congruence de cette représentation analytique avec le double circuit primitif de l'acte du chant esquissé dans l'article CHANTER (auto-affection et expression purement transitive).

¹¹ Voir cependant, dans la citation, le rôle du couple «extérieur» / «intérieur» qui marque bien qu'elle est sous-jacente.

¹² Signalons par parenthèse que c'est ce paragraphe 2 (dans son entier) que Lacombe a repris dans le *Spectacle des Beaux-Arts* (1758) et qu'on retrouve, par conséquent, dans le *Traité de la formation mécanique des langues* de De Brosses (v. n. 23 du chap. précédent, pp. 456-457).

¹³ Figure qui se superpose bien à celle du muet (v. l'étymologie: *in-fans*).

«Ce *chant* naturel dont on vient de parler, s'unit dans tous les pays avec les mots: mais il perd alors une partie de sa force; le mot peignant seul l'affection qu'on veut exprimer, l'inflexion devient par là moins nécessaire, et il semble que sur ce point, comme en beaucoup d'autres, la nature se repose, lorsque l'art agit. On appelle ce chant, *accent*. [...]»
(§ 3, début; III:141a)

On voit que Cahusac réfléchissant à l'expression dans le chant parcourt les mêmes étapes que Beauzée avait suivies à propos d'une expression naturelle dans les langues. Chez l'un comme chez l'autre, le mot *chant* désigne avant tout, que ce soit métaphoriquement ou non, une musicalité expressive de la voix qui précède le langage verbal mais qui peut également s'y unir celui-ci une fois instauré. Que la réflexion soit menée du côté linguistique ou du côté musical, la question de l'accent des langues constitue visiblement un carrefour inévitable. Mais, au contraire d'un Beauzée qui n'inscrit pas son propos dans une perspective génétique, Cahusac admet une sorte d'évolution du langage inflexif primitif lorsqu'il s'associe au langage conventionnel des mots: son union avec les langues est présentée comme une sorte de rapport de force qui fait que le devenir accent du «*chant naturel*» entraîne une perte de la nécessité qui le portait. Cahusac donne, à travers ce jeu de bascule, l'apparence d'un *passage* du naturel à l'artificiel.

Cependant, si la nécessité expressive s'estompe dans la «peinture» des affections individuelles, on la retrouve à un niveau expressif d'un autre ordre (nouveau parallèle avec Beauzée):

«Il [l'accent] est plus ou moins marqué, selon les climats. Il est presque insensible dans les tempérés; et on pourrait aisément noter comme une *chanson*, celui des différents pays méridionaux. Il prend toujours la teinte, si on peut parler ainsi, du tempérament des diverses nations. Voyez ACCENT.»

(§ 3, suite et fin; III:141a)

L'article ACCENT, on le sait, n'est pas de Cahusac mais il n'y a pas de raison de penser que le renvoi ne lui appartienne pas: rédigeant progressivement sa contribution, le librettiste avait certainement lu le texte de Dumarsais¹⁴. Il est intéressant de noter que Dumarsais tendait aussi à contraster deux régimes plus ou moins marqués de l'accent, mais entre les Anciens et les Modernes: la prononciation des premiers, affirmait-t-il, «*était plus soutenue et plus chantante*»; et dans cette perspective historique, il opposait aussi des accents qu'on pouvait noter à un type d'accentuation «*moins sensible*» (I:64b). On voit bien, par contraste, que Cahusac emprunte ici les habits d'une présentation génétique hors de toute référence historique. Il est vrai, cependant, que l'opposition de

¹⁴ On remarquera toutefois que l'article du grammairien ne fait qu'une allusion introductive à la question des accents nationaux et ce sans articulation aucune aux causes climatiques ni aux tempéraments des nations. On peut penser dès lors que le renvoi s'ajoute au paragraphe en général plutôt qu'à sa dernière phrase. Il signale en tout cas à quel point le texte de Dumarsais a servi d'article-repère pour les encyclopédistes explorant le champ de la vocalité expressive: ses multiples références musicales contribuent d'ailleurs au présent rapprochement.

Dumarsais entre langues anciennes et modernes ne le concernait pas directement puisque le grammairien précisait bien que la variation en question affecte l'accent prosodique et non «*le ton pathétique ou ton de sentiment*» (*ibid.*); mais il est vrai aussi que Cahusac ne s'embarrasse guère de distinctions lorsqu'il passe de l'accent issu du «*chant naturel*» aux accents nationaux! L'opposition qu'il privilégie est en fait riche d'implications toutes orientées déjà vers un débat musical qu'il ne manquera pas d'aborder plus loin (comparaison entre musiques française et italienne, § 15).

Notons encore que la variabilité du chant naturel uni aux langues l'entraîne dans un devenir qui le dissocie de la seconde expressivité originaire que formait le geste. Cahusac note en effet à l'article GESTE: «*le geste est et sera toujours le langage de toutes les nations: on l'entend dans tous les climats*» (extr. § 1; VII:651b). La complexité plus grande de «l'histoire raisonnée» du chant naturel, partagée entre une universalité de base et un processus de particularisation, vient du fait qu'il s'articule aux langues. Le geste, lui, est indépendant de la parole, comme l'analyse Cahusac au début de la sous-entrée GESTE (*Déclamation*) pour justifier une règle de mise en scène: «*Le geste au théâtre doit toujours précéder la parole: on sent bien plutôt que la parole ne peut le dire; et le geste est beaucoup plus preste qu'elle; il faut des moments à la parole pour se former et pour frapper l'oreille; le geste que la sensibilité rend agile, part toujours au moment même où l'âme éprouve le sentiment*» (§ 1; VII:652b). La spontanéité originaire du chant naturel pourrait sans doute être analysée dans les mêmes termes mais on a vu qu'elle «*perd une partie de sa force*» par l'interférence qu'occasionnent ses noces avec la parole. Toutefois, le devenir dans lequel cette union l'engage n'a rien d'un processus linéaire, nous allons le voir.

Cahusac poursuit sa réflexion selon le cadre d'un récit originaire et il aborde enfin la naissance de la musique chantée, ou plutôt de ce qu'il nomme «*le chant musical*».

Il vient de poser que le langage des mots aurait entraîné le «*chant naturel*» du côté de l'artifice des significations verbales, provoquant une déflation de la marque expressive et introduisant un écart, certes variables selon les climats, entre le chant naturel et ce qui est devenu le «*chant du langage commun*». C'est cet écart qui dégage, en un retour bénéfique, une nouvelle carrière expressive au «*chant naturel*», dans la mesure où «*les hommes*» auraient su exploiter une différence entre les inflexions en langue démunies d'une partie de leur «*force*» (§ 3) et quelques inflexions qui auraient gardé leur vivacité originaire:

«Lorsque les mots furent trouvés, les hommes qui avaient déjà le *chant*, s'en servirent pour exprimer d'une façon plus marquée le plaisir et la joie [¹⁵]. Ces sentiments qui

¹⁵ Les deux passions que cette analyse mécanique privilégie sélectionnent la seule dimension heureuse des affects primitifs qui conditionnaient l'émergence de l'expressivité vocale en général (cf. § 2, début, cit. p. 478). Ce qui tend à donner à la musique une origine affective particulière, partant une sphère expressive limitée (nous en verrons la conséquence dans la suite du «récit» de Cahusac). Cette restriction originaire paraîtrait encore devoir différencier la musique de la danse (cf. cit. n. 10). Mais il n'en est rien! On relèvera

remuent et agitent l'âme d'une manière vive, durent nécessairement se peindre dans le *chant* avec plus de vivacité que les sensations ordinaires; de là cette différence que l'on trouve entre le *chant* du langage commun, et le *chant* musical.»

(§ 4; III:141a)

Le paragraphe joue avec trois acceptions du mot *chant*: au devenir accent du chant naturel dans les langues s'oppose, par différenciation de la vivacité expressive, un devenir musique du chant naturel. Mais cet emploi souple du mot ne va pas sans ambiguïtés:

1). Il n'est pas évident de savoir si sa deuxième occurrence (*«ces sentiments... durent nécessairement se peindre dans le chant avec plus de vivacité...»*) renvoie à l'étymon naturel (comme le laisse entendre la consécution de la première à la deuxième phrase) ou au *«chant du langage»* (comme peut l'induire par rétroaction la conclusion du paragraphe). Ce qui n'est pas sans incidence, bien sûr, sur la conception des relations entre musique chantée et langage parlé: selon la première lecture, le *«chant musical»* constituerait une lignée parallèle – certes cadette, mais indépendante – du processus de musicalisation accentuelle des langues; dans la deuxième, il ne serait qu'un rejeton de ce processus en langues, issu par une différenciation secondaire qui l'en détache. La musicalité du *«chant musical»* ne formerait alors qu'une spécialisation de la musicalité linguistique elle-même dérivée de la musicalité du *«chant naturel»*, alors que dans le premier cas l'une et l'autre seraient filles de la même musicalité primitive. L'hésitation

d'abord que le passage du geste expressif primitif à la danse proprement dite tel que Cahusac l'analyse dans la suite de l'article DANSE passe étrangement par la médiation du chant: *«Le chant si naturel à l'homme, en se développant, a inspiré aux autres hommes qui en ont été frappés, des gestes relatifs aux différents sons dont ce chant était composé; le corps alors s'est agité, les bras se sont ouverts ou fermés, les pieds ont formé des pas lents ou rapides, les traits du visage ont participé à ces mouvements divers, tout le corps a répondu par des positions, des ébranlements, des attitudes aux sons dont l'oreille était affectée: ainsi le chant qui était l'expression d'un sentiment (Voyez CHANT) a fait développer une seconde expression qui était dans l'homme qu'on a nommée danse»* (§ 2, sauf la fin; IV:623a). Le chant, par cette fonction de déclencheur, trouve une sorte de priorité expressive; mais il semble s'agir du *«chant naturel»* plutôt que du *«chant musical»*: il ne paraît d'ailleurs commander aucune limitation expressive. Ce n'est donc pas cette généalogie particulière qui détermine l'affect primitif qu'exprimèrent les premières danses: *«Le chant et la danse une fois connus, il était naturel qu'on les fit d'abord servir à la démonstration d'un sentiment qui semble gravé profondément dans le cœur de tous les hommes. Dans les premiers tems où ils sartaient à peine des mains du Créateur, tous les êtres vivants et inanimés étaient pour leurs yeux des signes éclatants de la toute-puissance de l'Être suprême, et des motifs touchant de reconnaissance pour leurs cœurs. Les hommes chantèrent donc d'abord les louanges et les bienfaits de Dieu, et ils dansèrent en les chantonant, pour exprimer leur respect et leur gratitude. Ainsi la danse sacrée est de toutes les danses la plus ancienne, et la source dans laquelle on a puisé dans la suite toutes les autres»* (§ 4 et dernier, IV:623ab, qui introduit évidemment l'entrée DANSE SACRÉE, de caractère historique). La gratitude respectueuse ici décrite comme l'affect de base du chant aussi bien que de la danse ne correspond pas précisément à celui de *«joie»*, de *«plaisir»* et de *«vivacité»* que l'article CHANT a défini! Il apparaît que les déterminations originaires de chaque art d'expression se trouvent subrepticement orientées chez Cahusac par les données historiques anciennes qui les concernent respectivement, au risque d'entraîner d'un article à l'autre une certaine disparate entre les récits parallèles de leur genèse expressive commune. Nous verrons en effet que si le récit de CHANT mentionne également les actions de grâce comme premier emploi concerté de cet art, contrairement aux articles DANSE il passe très vite sur cet usage pour privilégier les usages festifs (§ 6).

sur une médiation possible des langues (où «l'art agit», rappelons-le) rend aussi incertaine la prépondérance de la nature ou de l'art dans la naissance du «chant musical».

11 Ce qui est clair, en revanche, c'est que l'origine de la «différence» – quel que soit le niveau où on la situe – est imputée à un écart d'énergie expressive d'origine psychologique et de caractère mécanique. La seconde ambiguïté vient de ce caractère.

12 Les formulations de Cahusac oscillent en effet entre une présentation de l'émergence du «chant musical» comme acte intentionnel et une présentation où elle apparaît comme processus machinal. Dans la première phrase du paragraphe, le chant naturel devient, dans le nouveau contexte sémiotique créé par l'existence du langage verbal, un instrument au service d'un emploi finalisé, au service d'une expression particulière et recherchée pour elle-même par «les hommes»; on aurait affaire à une sorte de réemploi volontaire («se servir») qui spécialise la fonction expressive du chant. La seconde phrase en revanche renoue clairement avec l'analyse type du fonctionnement d'une expression naturelle: processus de marquage qu'exerce une dynamique intérieure de l'âme sur une surface d'expression ou dans un "corps" d'enregistrement – bref, sur un médium; l'expression est naturelle en tant que les sentiments «se peignent», comme automatiquement, au cours du processus. La nécessité que souligne la phrase désigne le lien naturel qui fait que la vivacité des agitations de l'âme entraîne celle de leurs signes: elle relie une psychologie à une sémiologie (ou "médiologie"), dans le cadre d'une dynamique de l'expression naturelle.

L'ambiguïté pourrait certes être résolue si l'on considère que l'analyse de la seconde phrase dévoile les conditions de possibilité d'un usage nouveau du chant. Il n'en reste pas moins que l'oscillation entre les deux modes de présentation nous paraît significative d'un embarras caractéristique de la réflexion sur les langages qui en cherchent les origines naturelles, – car c'est bien à la difficulté de penser un passage de la nature à l'art qu'elle renvoie. En ce sens, le rapport entre le «se peindre» auto-expressif et le «se servir» transitif tient lieu des maillons que l'article CHANTER n'avait pas reconstitués entre nature et art.

Ainsi les deux ambiguïtés que nous venons d'analyser semblent provenir du fait que Cahusac, dans son récit génétique, se trouve à une étape pour ainsi dire intermédiaire entre ces deux termes (puisque en effet sont déjà intervenus aussi bien l'art conventionnel des langues que l'art de communiquer en général qui suppose une instrumentalisation des moyens d'expression). Le lieu d'émergence de la musique paraît se situer aux confins des deux juridictions et dans le flou de leur action respective.

C'est sans doute pourquoi l'encyclopédiste, qui semble avoir perçu cette ambivalence comme contraire à son projet de réflexion, a été amené à redessiner clairement la frontière. Dans un nouveau paragraphe qui opère une sorte de régression curieuse, il en vient en effet à affirmer une origine totalement naturelle du chant musical. Si la régulation du chant en art est alors annoncée¹⁶, les fonctions naturelles du chant font l'objet d'une évocation développée qui renoue très étroitement avec la logique de l'article CHANTER:

¹⁶ Il y reviendra au § 8 où il l'analysera d'un point de vue génétique.

«Les règles suivirent longtemps après, et on réduisit en art ce qui avait été d'abord donné par la nature; car rien n'est plus naturel à l'homme que le *chant*, même musical: c'est un soulagement qu'une espèce d'instinct lui suggère pour adoucir les peines, les ennuis, les travaux de la vie. Le voyageur dans une longue route, le laboureur au milieu des champs, le matelot sur la mer, le berger en gardant ses troupeaux, l'artisan dans son atelier, chantent tous comme machinalement; et l'ennui, la fatigue, sont suspendus ou disparaissent»

(§ 5; III:141a).

Il semble que l'enjeu général poursuivi par Cahusac – fonder l'expression musicale en nature – était suffisamment important pour qu'il accepte une discordance du paragraphe précédent avec celui-ci: le chant qui naît des fatigues et de l'ennui ne se concilie guère avec les affects de plaisir et de joie auxquels il vient de le rattacher! Tout se passe comme si l'encyclopédiste déroulant son histoire raisonnée s'était vu entraîné dans une zone indécise (§ 4) qui l'avait obligé à un coup de force. On remarquera aussi (c'est une conséquence de ce qui précède) que le début du cinquième paragraphe produit un nouveau dédoublement de la signification du mot *chant* à l'intérieur même de l'acception musicale – susceptible à son tour de renvoyer soit à un contexte naturel soit à un contexte artificiel. On relèvera enfin que, contrairement à la lecture que paraissait induire l'article CHANTER, l'approche anthropologique de l'action du chant s'applique ici prioritairement au «*chant musical*». Toutefois, le groupe adjectival «*même musical*» (qui ponctue l'énoncé de principe, au début du paragraphe) est une trace très significative de ce déplacement et vaut comme un symptôme. On dirait que Cahusac a conscience qu'il ne va pas de soi de rapprocher l'*instinctif* du *musical*, dans la mesure sans doute où le second terme impliquait presque nécessairement une idée d'artifice.

Mais Cahusac, au début du paragraphe suivant, fait comme si ses deux paragraphes précédents se complétaient; mieux encore: il fait comme si, sur ce plan des fonctions du chant, il y avait eu un *passage* du comportement naturel à l'usage concerté (v. ci-après les deux propositions introduites par: «*consacré par la nature*» et «*trouvé*», et leur ordre). Le tout est en effet placé dans une perspective qui relie en continuité le point de vue génétique jusqu'ici développé à un point de vue historique (on mesure les ressources des connecteurs narratifs...):

«Le *chant* consacré par la nature pour nous distraire de nos peines, ou pour adoucir le sentiment de nos faigues, et trouvé pour exprimer la joie, servit bientôt après pour célébrer les actions de grâces que les hommes rendirent à la Divinité; une fois établi pour cet usage, il passa rapidement dans les fêtes publiques, dans les triomphes, et dans les festins, etc. La reconnaissance l'avait employé pour rendre hommage à l'Être suprême; la flatterie le fit servir à la louange des chefs des nations, et l'amour à l'expression de la tendresse. Voilà les différentes sources de la Musique et de la Poésie. Le nom de *Poète* et de *Musicien* furent longtemps communs à tous ceux qui chantèrent et à tous ceux qui firent des vers.»

(§ 6; III:141ab)¹⁷

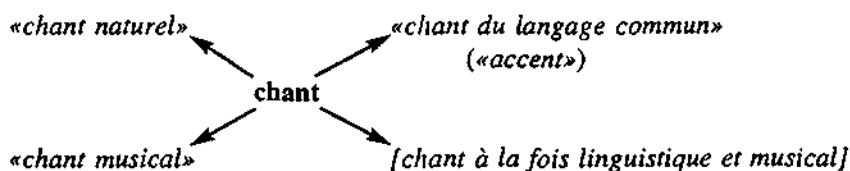
¹⁷ Cahusac complète son propos par la mention des plus anciens témoignages, bibliques, de l'usage du chant (§ 7).

Le «chant» dont il est question dans ces différents «usages» correspond à un sens encore nouveau du mot, une sorte de mixte où cette fois les acceptions musicale et linguistique se surimposent.

✧ L'encyclopédiste aurait donc déployé toute la filiation qui mène du chant naturel prélinguistique à ces deux arts si étroitement apparentés que sont «la Poésie» et «la Musique» (première occurrence du mot). Mais la remarque sur leur indissociabilité ancienne ne permet pas, en toute rigueur, de trancher l'ambiguïté concernant le caractère parallèle ou dérivé de leur émergence naturelle: arts frères et associés, ou arts liés parce que l'un est issu de l'autre?... C'est que le récit génétique chez Cahusac, on l'a déjà indiqué, a un rôle plus fonctionnel que philosophique: il ne donne pas lieu à une pensée du devenir mais il permet une sorte de balayage des difficultés qu'aurait à affronter une telle pensée; plus encore, il conduit à une conciliation (et, partant, à une dissimulation) de ces difficultés. Il procède certes d'un projet, celui de reconstituer les principes naturels de l'objet considéré; mais il participe d'une méthode réflexive qui est apparue moins attentive à penser des transitions qu'à découper des étapes: une méthode qui a consisté à éprouver la notion de chant en faisant varier les termes avec lesquels elle peut être en relation aussi bien que les cadres de référence. Cette méthode de contextualisation variable prend la figure d'une genèse dans la mesure où elle dispose ses moments successifs dans une gradation, selon une complexité croissante (introduction du langage des mots et de la notion d'art, puis du musical proprement dit)¹⁸, mais elle relève essentiellement d'une pensée tabulaire¹⁹.

Car c'est bien une combinatoire que révèlent en dernière analyse les multiples acceptions que prend le mot *chant* au cours de ce début d'article, puisqu'elles croisent les trois traits suivants: naturel, linguistique, musical. Le schéma ci-après figure cette combinatoire pour les quatre acceptions principales du terme²⁰:

NATURE

 LANGUE
(art - conventions)


MUSIQUE (art - règles)

POÉSIE

¹⁸ Bien sûr, cette disposition produit (ou répond à) des thèses concernant un processus génétique. Mais on a vu à quel point ces thèses restaient entachées d'ambiguïtés. De toute manière, dans la perspective "topographique" qui est la nôtre, ce sont moins ces thèses qui retiennent notre attention que le paysage conceptuel dont elles révèlent, par leur fluctuation même, les lignes de force et les accidents.

¹⁹ V. «on a bientôt [...] un tableau combiné des effets et des causes», dans la citation de la note 9.

²⁰ Mais on a vu des divisions secondaires, comme celle partageant l'acception musicale en naturelle et artificielle. On en verra encore d'autres.

Cette combinatoire est avant tout révélatrice des différents pôles conceptuels ou référentiels entre lesquels Cahusac "promène" et fait varier la notion de chant. On y reconnaît le paysage caractéristique de la vocalité expressive.

Mais il n'y a pas que le sens du mot «*chant*» qui se modifie au cours de cet article. Dans la suite, toujours construite autour du fil d'un récit de genèse, ce sont les repères théoriques mêmes qui vont se mettre à bouger.

b) «régler les différents tons de la voix»

Le paragraphe suivant paraît s'enchaîner assez logiquement avec les étapes détaillées jusque-là mais présente aussi une rupture importante dans la logique réflexive: Cahusac semble revenir sur la naissance des règles du chant (v. ci-après le mot «*régler*»), mais en même temps c'est un nouveau discours sur l'origine de la musique qui se fait entendre:

«Il est naturel de croire que le *chant* des oiseaux, les sons différents de la voix des animaux, les bruits divers excités dans l'air par les vents, l'agitation des feuilles des arbres, le murmure des eaux, servirent de modèle pour régler les différents tons de la voix. Les sons étaient dans l'homme: il entendit chanter; il fut frappé par des bruits; toutes ses sensations et son instinct le portèrent à l'imitation. [...]

(§ 8, début; III:141b)

Avec l'entrée en scène du concept d'*imitation*, on passe d'une nature donatrice (v. § 2) à une nature «*modèle*» et par conséquent d'une expression motivée à une expression qui cherche la ressemblance. Toute la réflexion a basculé d'une topique à une autre. Il est frappant, en particulier, qu'entre le premier paradigme naturel et le second le jeu de répartition de la différence intérieur / extérieur se trouve complètement redistribué. Dans le chant naturel comme auto-expression des sentiments, les sons de la voix expriment à l'extérieur les agitations intérieures de l'âme. Ici, ce qu'il y a à exprimer constitue un modèle extérieur et on assiste inversement à une sorte d'introjection du sonore: «*les sons étaient dans l'homme*». Cette proposition extraordinaire paraît indiquer que la proximité de la voix à soi en a fait le médium privilégié pour l'exercice instinctif de l'imitation, pour une sorte de reduplication personnelle du monde des bruits environnants. Ce qui étonne, cependant, c'est que Cahusac ne parle pas de la voix ni du chant, mais des «*sons... dans l'homme*»; et qu'au contraire, dans son évocation de l'enceinte sonore de la nature, graduée des divers cris des animaux jusqu'aux bruissements des éléments, les mots «*chant*» (pour les oiseaux) et «*voix*» sont privilégiés!

La mise en correspondance des deux premières phrases du paragraphe 8 que nous venons de citer établit une relation entre *imiter* et «*régler les différents tons de la voix*» qui donne un sens très particulier à la réduction du chant musical en art réglé (cf. § 5): les règles dont il s'agit n'ont rien à voir avec celles d'un art de la composition mais elles désignent une sorte de réglage imitatif, une façon de plier la souplesse des inflexions vocales afin qu'elles reproduisent un perçu acoustique. Il y a loin de là à l'art musical... Mais il semble que la simple évocation du concept d'imitation garantit la

pertinence du récit original! Une chose est sûre, c'est que l'imitation ainsi conçue suppose un rapport instrumental au médium expressif. C'est peut-être dans cette distance vis-à-vis de la voix, si familière aux hommes, qu'il faut lire le passage de la nature à l'art, d'une immédiateté expressive à une technique. Toutefois, Cahusac tend une fois de plus à situer le processus imitatif dans la sphère naturelle en l'imputant à un «*instinct*». De sorte qu'entre le cinquième paragraphe et celui-ci saile un conflit entre deux origines naturelles de l'art musical...

Bref, de quelque biais qu'on le considère, ce passage qui introduit le concept d'imitation opère une profonde césure dans l'économie argumentative, au demeurant déjà assez faible, de l'article. Cette nervure interne ne fait d'ailleurs qu'accuser la difficulté générale de lier deux modes de représentation différents – concurrents mais rêvés comme complémentaires – des phénomènes de l'expression artistique.

La généalogie de l'art musical s'achève, de façon très classique, avec l'apparition de l'instrumental en dernière place – et, qui plus est, en position décalée (si l'on peut dire):

«[...] Les concerts de voix furent donc les premiers. Ceux des instruments ne vinrent qu'ensuite, et ils furent une seconde imitation: car dans tous les instruments connus, c'est la voix qu'on a voulu imiter. [...]»

(§ 8, suite)

À suivre l'argumentation, il semble qu'il ait fallu que la voix devienne imitative pour que l'instrument puisse apparaître comme imitation de cette imitation – alors que le discours ambiant sur la musique instrumentale admettait aisément que l'instrument puisse prétendre imiter la voix expressive, c'est-à-dire le «*chant naturel*» selon la terminologie de Cahusac. On voit jusqu'à quelles réductions le librettiste est amené en voulant concaténer selon une seule ligne les étapes de son histoire raisonnée!

Les paragraphes suivants, d'exemplification, ne font de notre point de vue que redoubler ceux que nous venons d'analyser et en accusent, comme à travers une loupe, aussi bien les ruptures que les simplifications réductrices. On lit d'abord une série de remarques historiques sur les anciens chants juifs, grecs et latins (§§ 9-12); Cahusac y note en particulier le moment où poésie et chant se dissocient (passage des Grecs aux Latins)²¹. Ces considérations sont suivies d'un long paragraphe dévolu aux inflexions vocales des animaux²². Cette consécution montre nettement les écarts implicites de

²¹ Le renvoi qu'il introduit à l'article OPERA, qu'il n'écrira pas, au moment d'affirmer que «*le chant de la poésie épique et dramatique [des Grecs] était moins chargé d'inflexions [que la lyrique], mais [qu']il n'en était pas moins un vrai chant*» (in § 11; III:141b), est une indication intéressante du fait que la réflexion qu'il projetait sur l'opéra moderne devait se fonder sur une étude de ce lien original entre poésie et chant.

²² «*Les inflexions de la voix des animaux sont un vrai chant formé de tons divers, d'intervalles, etc. et il est plus ou moins mélodieux, selon le plus ou le moins d'agrément que la nature a donné à leur organe*» (§ 13, début; III:141b-142a). Suit un morceau "curieux", selon la terminologie du temps, que Cahusac traduit d'une «*relation du voyage de Philippe II. roi d'Espagne, de Madrid à Bruxelles*» d'un certain «*Juan Christoval Calvete*» [J. C. CALVETE DE ESTRELLA, *El felicissima Viaje del muy alto y muy poderoso principe Don Philippe*, Anvers, 1552], et qui décrit un étrange instrument vu lors d'une procession solennelle faite en

sens que subit la notion de chant tout au long de l'article. Le passage du chant poétique au chant animal répète celui qui a fait passer des processus d'expression des sentiments à l'imitation des sons naturels. On voit du coup que ce qui définit le chant change de l'un à l'autre: inflexions signifiantes d'un côté; intervalles mélodieux de l'autre. Enfin, l'«*orgue bizarre*» complaisamment décrit, en un paragraphe récréatif sans doute, n'offre-t-il pas la caricature de ce à quoi est réduit l'instrument dans l'optique adoptée par Cahusac. Mais il sert aussi de faire valoir – parce qu'il en est l'exact contre-pied – à l'exemple musical par lequel Cahusac clôt cette partie de l'article (§ 14)²³. Un exemple qui permet de comprendre que la musique imitative d'un Rameau – dont l'art en général figurait pour le librettiste une sorte d'aboutissement de la musique moderne – constituait la référence implicite qui a sous-tendu tout le développement.

Mais nous ne sommes pas au bout des ruptures concernant les cadres de représentation des faits musicaux.

c) «concilier les différences»

La fin de l'article CHANT renoue avec la perspective génétique. Elle est entièrement construite autour du problème des musiques nationales. C'est pourquoi on retrouve aussi, indirectement, la question du rapport entre langue et musique.

Cahusac avait évoqué une variation du chant dans les langues selon les climats (§ 3). Tout à fait parallèlement, une fois le «*chant musical*» constitué, il considère à son propos le même type de variation. Mais il remonte alors curieusement au «*chant naturel*»:

«Le *chant naturel* variant dans chaque nation selon les divers caractères des peuples et la température différente des climats, il était indispensable que le *chant musical*, dont on a fait un art longtemps après que les langues ont été trouvées, suivît ces mêmes différences [...]» (§ 15, début; III:142a)

Le lien cette fois établi entre «*chant naturel*» et «*chant musical*» paraît présupposer la thèse que le second est issu directement du premier. Mais il n'est pas évident que l'expression «*chant naturel*» désigne ici la même chose qu'au début de l'article (où Cahusac le définissait comme «*cette espèce de langage, qui est de tous les pays [et qui] est aussi entendu par tous les hommes*», § 2): la variabilité qu'il lui prête maintenant

l'honneur du roi: «on voyait un ours qui touchait un orgue: il n'était point composé de tuyaux comme tous les autres, mais de plusieurs chats enfermés séparément dans des caisses étroites, dans lesquelles ils ne pouvaient se remuer: leurs queues sortaient en haut, elles étaient liées par des cordons attachés au registre; ainsi à mesure que l'ours pressait les touches, il faisait lever ces cordons, tirait les queues des chats, et leur faisait miauler des tailles, des dessus, et des basses, selon les airs qu'il voulait exécuter. L'arrangement était fait de manière qu'il n'y eût point un faux ton dans l'exécution [...]» (extr. § 13; 142a).

²³ «On a entendu de nos jours un chœur très harmonieux, qui peint le croassement des grenouilles, et une imitation des différents cris des oiseaux à l'aspect de l'oiseau de proie, qui forme dans *Platée* un morceau de musique du plus grand genre. Voyez BALLET et OPÉRA» (§ 14; III:142a). *Platée*, comédie lyrique de J.-Ph. Rameau créée en 1745 à la Cour (en 1749 à Paris), était reconnue, même par les détracteurs du musicien, comme une réussite indiscutable.

le rapproche beaucoup plus du chant naturel uni aux mots (§ 3), du chant accentuel des langues et de ses variations! La valeur argumentative de la relative («*dont on a fait un art...*») paraît en tout cas militer pour un raisonnement qui inscrit au moins la musique comme art sous la dépendance du linguistique (qui fait corps avec le national).

Tout se passe comme si Cahusac se sentait écartelé entre deux logiques: d'un côté, l'hypothèse d'un chant naturel originaire lui offre un paradigme séduisant pour approcher, sinon expliquer, les phénomènes d'expression musicale en général; de l'autre, l'existence de musiques nationales lui impose la prise en compte d'une diversité du musical, qu'il se représente comme un processus de diversification lié aux langues.

La difficulté implicite qu'il éprouve comme malgré lui à introduire des différences là où un fond commun, un principe naturel, était à portée de main, se lit encore dans le fait qu'il ajoute un argument supplémentaire qui le conduit à contredire d'une autre manière le début de son article; il poursuit en effet:

«d'autant mieux que les mots qui forment ces mêmes langues n'étant que l'expression des sensations, ont dû nécessairement être plus ou moins forts, doux, lourds, légers, etc. selon que les peuples qui les ont formés ont été diversement affectés, et que leurs organes ont été plus ou moins déliés, roides, ou flexibles. [...]»

(§ 15, suite, III:142a)

Voilà que le langage verbal, que Cahusac avait d'abord opposé comme conventionnel au chant primitif motivé (§ 2), se voit maintenant soumis aux processus caractéristiques de l'expressivité naturelle! Le librettiste passe pour ainsi dire ici de la perspective d'un Beazée à celle d'un De Brosses (chez qui on avait aussi observé ce double emploi ambigu d'un mécanisme naturel originaire qui permet cependant d'introduire la diversité).

L'aporie qu'il y a à donner les mots des langues tantôt comme purement conventionnels tantôt comme motivés est le signe d'une difficulté profonde que l'on peut rapprocher de la difficulté surgie quelques paragraphes plus haut à propos de la notion d'imitation. Lorsque Cahusac a présenté le langage verbal comme le produit d'un «*art*» (§ 3), rien ne permettait de comprendre d'où surgissait cet artifice; ici, il évoque la naissance du langage des mots mais rien ne permet de la relier à un fonctionnement conventionnel. On voit bien que l'obstacle s'apparente à celui que le librettiste avait éprouvé lorsqu'il était passé, à propos du chant musical, d'une logique de l'auto-expression à une logique de l'imitation: même absence d'articulation génétique pensable entre un modèle des origines d'un langage et une représentation de son fonctionnement. Qu'il s'agisse d'expression artistique ou de signification verbale, c'est chaque fois le *devenir art* qui pose problème. En cela, Cahusac est représentatif d'une pensée moyenne des Lumières, qui s'achoppe aux grands "accidents" qui forment et déterminent leur paysage mental particulier; il n'est pas à la pointe de la pensée «philosophique», au même titre qu'un Condillac, par exemple, qui à travers ses analyses détaillées de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* avait cherché à "dissoudre" l'obstacle.

Dans cette fin d'article, c'est au total l'ensemble des procès expressifs (naturel, verbal, musical) qui se voient affectés d'un phénomène de variation – qui les reconduit

tous à la naturalité des influences climatiques²⁴ sur le doublet âme/corps. On dirait que, même si le *devenir art* de l'expressif a entraîné des changements de paradigmes intellectuels (convention / imitation) pour penser les langages qui en résultent (d'un côté langues, de l'autre musique réglée), le modèle primitif de l'auto-expression – qui permettait d'abord de penser l'émergence naturelle de ces langages – tendait malgré tout à se maintenir par une sorte de rémanence et à se surimposer aux autres, non sans créer, on l'a vu, quelques effets aporétiques.

Mais cet envahissement du champ des langages par le modèle de la marque affective, devenue facteur de variation, s'explique par le fait que Cahusac oriente le dernier développement de son article vers un débat musicographique lancinant à l'époque. Nous l'avions annoncé, il entend intervenir sur la querelle des musiques nationales. C'est en effet en s'appuyant sur les considérations générales que nous venons d'analyser qu'il poursuit :

«En partant de ce point, qui paraît incontestable, il est aisé de concilier les différences qu'on trouve dans la Musique vocale des diverses nations. Ainsi disputer sur cet article, et prétendre par exemple que le *chant* Italien n'est point dans la nature, parce que plusieurs traits de ce *chant* paraissent étrangers à l'oreille [²⁵], c'est comme si l'on disait que la langue Italienne n'est point dans la nature, ou qu'un Italien a tort de parler sa langue. Voyez CHANTRE, EXÉCUTION, OPÉRA [²⁶].»

(§ 15, fin; III:142a)

²⁴ Complicées de facteurs liés à une caractériologie des peuples, dont rien ne dit ici dans quelle mesure ils dépendent du climat.

²⁵ L'idée d'une musique italienne forcée et hors des bornes de la nature forme l'argument principal et sans cesse répété des défenseurs de la simplicité française au moins depuis la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* de LECERF DE LA VIEVILLE (Bruxelles, 1704).

²⁶ L'article CHANTRE, qui porte la marque de Cahusac, contient une anecdote sur un différend qui opposa les chantres romains aux chantres de Charlemagne (qui «*trouvèrent leur façon de chanter risible, parce qu'elle différait de la leur*») que l'encyclopédiste conclut à l'intention de ses contemporains: «*On voit par là combien les Français datent de loin en fait de préventions et d'erreurs sur certains chapitres*» (III:146b). Son article EXÉCUTION (*Opera*), plus développé, offre de façon générale un historique très intéressant de l'opéra en France, envisagé en particulier du point de vue de l'évolution des techniques d'exécution (v. n. 152 du chap. 3, p. 128); il s'agit toutefois d'une histoire orientée avant tout vers la défense des progrès de l'art musical français (contre les défenseurs du goût ancien attachés à Lully: v. sur ce point le début de la section 3 du présent chapitre): le lien avec la querelle des musiques nationales est de ce fait plus indirect. On sait enfin que Cahusac n'a pas pu rédiger l'article OPÉRA. (Indiquons par parenthèse que cette entrée, qui porte la marque de Jaucourt – les premiers paragraphes (§§ 1-4 et 6) ne sont cependant que la traduction de l'article de Chambers –, ne contient rien qui concerne le différend des musiques nationales. Plus généralement, on y trouve des affirmations qui vont à l'encontre des développements de Cahusac: p. ex., répondant à la critique d'in vraisemblance souvent formulée contre l'opéra où l'on pleure et où l'on se tue en chantant, Jaucourt note: «*l'idée qu'on se fait du chant et l'habitude où l'on est dès le bas âge de le regarder comme l'enfant unique du plaisir, et de la joie, cause en particulier cette prévention. Elle se dissiperait si l'on considérait le chant dans son essence réelle, c'est-à-dire, si l'on réfléchissait que le chant n'est précisément qu'un arrangement de tons différens*» [autrement dit: un formalisme, au même titre que la versification à quoi Jaucourt le compare ensuite] (XI:495a).)

On voit clairement que la prise en compte des diversités linguistiques, significativement rapprochées des diversités musicales, induit une mutation de la notion de nature: non plus fond originaire commun à tous les hommes mais cadre particulier de perception, propre à chaque nation. On ne sort pas pour autant d'une juridiction naturelle, que la théorie des climats permet précisément de moduler²⁷.

On serait tenté de se demander si Cahusac considère ces particularismes musicaux comme des obstacles insurmontables à la communication artistique des différentes nations ou s'il croit possible une éducation de l'oreille à l'étrangeté apparente des musicalités d'ailleurs (un ailleurs à l'orbe géographique au demeurant très restreinte). Mais pour lui, au même titre d'ailleurs que pour la plupart de ses contemporains, la problématique ne se présentait pas selon cette alternative. La suite de son propos l'indique.

Le dernier paragraphe de l'article prolonge la démonstration dans le champ de la musique instrumentale (conformément à l'ordre d'importance défini au huitième paragraphe). Or cet ultime développement ne va pas, une fois de plus, sans une déviation vers un nouveau point de vue sur l'art musical. Cahusac commence par tirer, par rapport à ce qu'il vient de dire de la musique vocale, la conséquence qu'impose pour la musique instrumentale son rang de «*seconde imitation*» qu'il lui avait assigné plus haut et qu'il rappelle d'entrée:

«Les instruments d'ailleurs n'ayant été inventé que pour imiter les sons de la voix, il s'ensuit aussi que la Musique instrumentale des différentes nations doit avoir nécessairement quelque air du pays où elle est composée: mais [...]» – (*Cahusac contre alors l'objection implicite d'une incommunicabilité des musiques nationales*) – «mais il en est de cette espèce de productions de l'Art, comme de toutes les autres de la nature. Une vraiment belle femme, de quelque nation qu'elle soit, le doit paraître dans tous les pays où elle se trouve; parce que les belles proportions ne sont point arbitraires. Un *concerto* bien harmonieux d'un excellent maître d'Italie, un air de violon, un ouverture bien dessinée, un grand chœur de M. Rameau, le *Venite exultemus* de M. Mondonville [²⁸], doivent de même affecter tous ceux qui les entendent. Le plus ou le moins d'impression que produisent et la belle femme de tous les pays, et la bonne musique de toutes les nations, ne vient jamais que de la conformation heureuse ou malheureuse des organes de ceux qui voient et de ceux qui entendent. (B)»

(§ 16; III:142ab)

Ici, Cahusac retrouve tout à fait le type d'analyse que Diderot avait développée dans ses *Principes généraux d'acoustique* à propos de la diversité culturelle des musiques: définition d'un beau général en termes de «*proportions*» et réduction des disparités du goût à des variables organiques. Les qualités musicales de «*la bonne musique de toutes les nations*» que Cahusac souligne – le «*bien harmonieux*» et le «*bien dessiné*» – ,

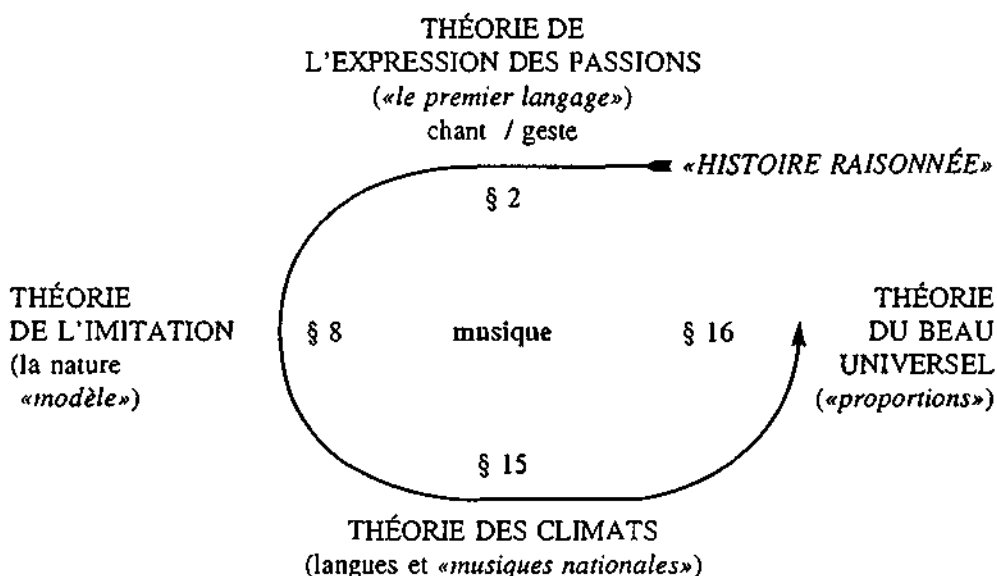
²⁷ On sait en effet que la théorie des climats permettait à l'époque de penser les diversités culturelles, les différences nationales, dans un cadre naturel (v. p. ex. G. BENREKASSA, *La Politique et sa mémoire*, Paris, 1983, pp. 214-215).

²⁸ On voit que Cahusac généralise son propos en repassant de l'instrumental au vocal. La dernière œuvre citée, de Jean Joseph Cassanéa de Mondonville (1711 - 1772), est un «grand motet» de 1743.

rapprochées des «*belles proportions*» naturelles d'une femme, désignent évidemment des déterminations formelles qui n'ont plus guère à voir avec des qualités expressives. Tout se passe comme si, après que le récit génétique du devenir du chant primitif l'avait amené d'une nature expressive originaire à une diversité de contextes expressifs, Cahusac voulait renouer avec un universalisme à référent naturel: l'écart avec son point de départ, dans lequel se perd la notion même d'expression, est significatif d'un échec à faire d'une histoire raisonnée du chant le vecteur d'une réflexion cohérente sur la musique.

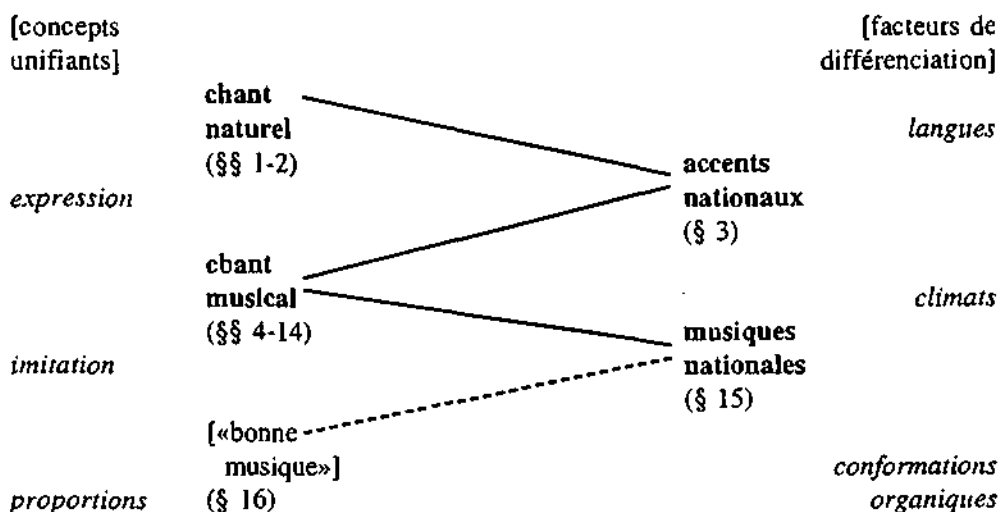
Au même titre que de nombreuses autres contributions à l'*Encyclopédie*, l'article CHANT de Cahusac considéré dans son ensemble est plus enseignant par ses dérives successives, par la façon dont il passe d'une problématique ou d'un point de vue à l'autre – que par les affirmations ponctuelles qu'il défend tour à tour. Son texte opère une sorte de balayage ample où se lisent différents discours concurrents et non congruents sur la musique: leur juxtaposition, parfois brutale, fait apparaître les écarts, les seuils critiques, les faux points de ralliement, etc. qui caractérisent le champ problématique où se présente la question de l'expression musicale. Ainsi confirme-t-il et complète-t-il à la fois l'aperçu que nous avaient donné les articles de Beauzée, depuis les marges de sa contribution de grammairien.

Une cartographie du champ en question nous paraît dès lors possible. Son article permet en effet de profiler la carte des modèles et des perspectives qu'il convoque successivement au gré des questions que son récit génétique fait apparaître:



Cahusac a visiblement subi l'éclatement théorique que notre chapitre précédent nous avait permis de diagnostiquer comme caractéristique du champ englobant de la vocalité expressive (v. partic. p. 461).

La dispersion des modèles détermine les métamorphoses de l'objet même dont Cahusac traite sous l'intitulé général CHANT. Nous avons déjà analysé les multiples acceptions que prend le mot au cours des premiers pas du récit génétique. La seconde partie de l'article fait éclater la logique combinatoire que nous avons reconnue: d'un côté le terme s'applique à certains cris d'animaux décrits indépendamment de toute détermination expressive; de l'autre il tend à disparaître au profit du vocable plus général de *musique* («*musique vocale des diverses nations*» § 15; «*la bonne musique de toutes les nations*» § 16). On peut cependant considérer maintenant la suite complète des transformations que subit le donné primitif nommé «*chant naturel*» au cours de l'histoire raisonnée retracée. Schématiquement, la réflexion de Cahusac envisage successivement les quatre termes suivants:



Ce schéma illustre le fait que Cahusac, sous l'apparente reconstitution d'un *devenir*, a surtout balancé entre deux pôles (en ajoutant le cinquième terme constitué par la «*bonne musique*», qui n'intervient pas dans le fil du récit génétique, on fait d'ailleurs apparaître dans son entier le processus d'oscillation qui affecte tout l'article). Les deux pôles, qui créent des tensions textuelles que nous avons pu repérer, renvoient à deux réquisits épistémologiques: d'un côté une exigence rationnelle qui commande de constituer un espace de pensée global ouvrant à une intelligibilité de la musique en général; de l'autre, une rigueur intellectuelle qui impose de penser également la disparité par laquelle la musique se manifeste dans le monde humain, bref de tenir compte de l'évidence empirique des particularismes. La démarche de Cahusac, exposé à ce "champ de force" par rapport auquel il ne paraît pas pouvoir prendre de recul, tend vers une sorte de conciliation de surface: en effet, il n'opte pas pour un cadre théorique déterminé mais il cherche à enchaîner dans un discours continu toutes les détermi-

nations que sa réflexion inventorie; d'où cette sorte de labilité de la notion examinée et la prolifération des sens possibles du mot chant.

3. «la gloire et le progrès des Arts»

Dans cette nouvelle section du chapitre, la question de l'expression musicale va se trouver déportée sur un autre plan. C'est peut-être même le niveau d'où elle tient sa consistance chez Cahusac qui va apparaître.

L'article EXPRESSION, on l'a dit, n'est pas un article théorique mais un texte de critique concernant l'opéra français. Cahusac y milite pour une musique dramatique expressive sans développer pour autant une analyse qui expliquerait ce en quoi consiste l'expression en musique. On pourrait penser qu'entre l'article CHANT et celui-ci il y a comme une répartition des tâches; mais nous verrons que le problème de leur relation est plus complexe: il renvoie à la question, qui s'avère délicate, de l'articulation entre deux types de discours.

Une mise au point préalable est nécessaire sur le cadre implicite de l'intervention de Cahusac. Il remonte aux débats musicographiques des années 1730-1740 qui avaient mis aux prises les partisans de Lully et ceux de Rameau (dont les œuvres lyriques créées dans ces deux décennies-là donnaient une importance nouvelle à la part proprement musicale de l'opéra à la française). Très grossièrement résumée, la querelle opposait deux attitudes: les défenseurs du goût ancien militaient pour un «beau chant», «simple» et au service de l'expression du poème; les zéloteurs du goût nouveau revendiquaient un spectacle où la musique pût déployer toutes ses ressources expressives propres²⁹. L'indice le plus évident que l'article EXPRESSION s'inscrit dans ce cadre de questions déjà longuement débattues est qu'il est quasi entièrement consacré à Lully: Cahusac s'acharne à montrer que, hors du récitatif, le créateur de l'opéra à la française a totalement manqué à l'expression³⁰. Combat daté? Moins qu'il n'y paraît! On rappellera d'abord que Cahusac au début des années 1750 est, via Rameau, assez étroitement concerné par la question³¹. On sait ensuite que le dernier

²⁹ Le travail ancien de Paul-Marie MASSON (1911; déjà mentionné n. 3 du chap. 8) reste une bonne présentation générale de la querelle. Il rapporte, p. 208, une remarque de ramiste formulée dans les *Observations sur les écrits modernes* de 1743 (t. XXXII, p. 158-159), qui permet de mesurer l'adéquation de ces positions avec celles que défend Cahusac dans l'*Encyclopédie*: avant Rameau «on ne soupçonnait pas encore qu'il pût se trouver de l'expression dans une musique indépendante des paroles»; il a su créer «une musique qui porte caractère, qui exprime d'elle-même sans aucun secours étranger». C'est exactement l'affirmation de l'encyclopédiste dont nous sommes partis au début de ce chapitre!

³⁰ L'objection qu'il envisage à un moment donné offre l'écho assez fidèle des arguments adverses et – du coup – rend tout à fait lisible l'enjeu du débat: «Mais est-il bien sûr que le chant doit avoir par lui-même une expression, qui ajoute une nouvelle chaleur à l'expression des paroles? cette prétention n'est-elle pas une chimère? ne suffit-il pas qu'un chant pour être bon, soit beau, facile, noble, et qu'il fasse passer agréablement à l'oreille des paroles, qui par elles-mêmes expriment le sentiment?» (§ 25; VI:318a).

³¹ Il était devenu, depuis 1745, le collaborateur quasi attitré de Rameau (deux «opéra-ballets» et deux «pastorales héroïques» entre 1745 et 1749). L'échec de *Zoroastre* en 1749, la première «tragédie lyrique» de Rameau dont il fut le librettiste, l'exposait sans doute. On sait d'autre part que le marquis d'Argenson «qui depuis 1747 avait la haute main sur les affaires de l'Opéra [...] interdit qu'on donnât plus de deux opéras de

épisode de la querelle entre lullistes et ramistes est tout récent par rapport à l'article puisqu'il est lié à la *Lettre sur "Omphale"* de Grimm³²; de plus – et surtout –, cet épisode de 1752 n'est pas étranger au mouvement de conquête culturelle que représentait dans les mêmes années le lancement de l'*Encyclopédie* (nous avons montré ailleurs les liens qui rattachent étroitement la *Lettre sur Omphale* à l'affirmation du mouvement encyclopédiste: Grimm, qui entend instituer les philosophes en arbitres du goût, se réclame explicitement de D'Alembert et de son «Discours préliminaire»; celui-ci, dans son *Essai sur les gens de lettres* de 1753 défend les mêmes revendications que Grimm et se sert également de Rameau comme figure exemplaire)³³.

Ce cadrage donne une portée supplémentaire à la question que nous venons de formuler: entre l'article EXPRESSION et l'article CHANTER, il y va de l'articulation entre un discours interventionniste et un discours plus purement réflexif³⁴, soit de l'articulation entre deux dimensions constitutives du projet encyclopédique.

a) «l'expression est l'imitation même»

Voici le plan de l'article EXPRESSION. Cahusac justifie d'abord son effort critique en notant combien les fautes d'un grand maître peuvent être funestes aux progrès d'un art (§ 5). Il admet que «Lulli» a «presqu'atteint à la perfection» dans le récitatif³⁵ pour mieux stigmatiser les faiblesses expressives «de presque toutes les autres parties de sa

Rameau par an» (MASSON, art. cit., p. 199). D'où peut-être la tonalité très vive de certains passages des articles du librettiste, comme dans ce développement de l'entrée ENTHOUSIASME (*Philos. & Belles-Lett.*) où, justifiant son effort philosophique pour penser ce qu'est la création dans les beaux-arts et évoquant comme l'un des avantages à en attendre la reconnaissance des artistes («un musicien sera sublime, sans qu'il soit indispensablement réputé pour fou»), il en vient à noter: «[Les Artistes] auront alors plus d'encouragement à espérer, et moins de dégoûts à soutenir. Ces têtes légères, orgueilleuses et bruyantes, ces automates lourds et dédaigneux qui décident en maîtres dans la société, seront peut-être à la fin persuadés qu'un artiste, qu'un homme de lettres tiennent dans l'ordre des choses un rang supérieur à celui d'un intendant qui les a subjugués et qui les ruine, d'un vil complaisant qui les amuse et qui les joue [...]» (V:721a).

³² C'est encore Paul-Marie MASSON qui l'a montré dans son article consacré à la *Lettre sur Omphale* (1945; v. aussi ch. 8, n. 3). Cette *Lettre*, texte critique de Grimm suscité par la reprise d'*Omphale* (une tragédie lyrique de Destouches remontant à 1701 et donc représentative du goût ancien, aux défauts de laquelle Grimm oppose chaque fois Rameau), suscita une brève polémique qui précéda de peu la célèbre querelle «des Bouffons» avec laquelle on l'a parfois confondue – à tort puisque ses enjeux esthétiques restaient «franco-français»: suivant Masson, elle marque avant cette nouvelle guerre musicale la «victoire complète mais éphémère» de Rameau (p. 18). Plus récemment, Françoise KARRO a suggéré cependant que l'intervention de Grimm devait se rattacher, d'un point de vue idéologique, voire politique, aux mêmes enjeux profonds que la querelle des Bouffons de contestation de la Cour («La Nation et l'étranger dans les querelles musicales françaises du siècle des Lumières», dans *Cosmopolitisme, patriotisme et xénophobie en Europe au siècle des Lumières*, Actes éd. G.-L. FINK, Strasbourg, 1987, pp. 43-56); on remarquera toutefois que Rameau, entre 1745 et 1750, était devenu le musicien officiel de la Cour...

³³ V. à ce propos notre article «D'Alembert pris au jeu de la musique. Ses interventions musicographiques dans l'*Encyclopédie*», *RDE*, n° 21, oct. 1996, pp. 144-161.

³⁴ Nous avons d'ailleurs repéré dans l'article CHANT que Rameau occupait une place de référence qui orientait une partie du texte.

³⁵ C'est ce que Rousseau a contesté dans sa *Lettre sur la musique française* de 1753.

musique» d'opéra (§ 4). Il examine tour à tour sa musique instrumentale (§§ 8-13) et sa musique vocale (§§ 14-21)³⁶. Il s'attaque en particulier à un monologue de Méduse tiré de *Persée* (1682), «un de ses morceaux de la plus grande réputation», pour en dévoiler les défauts de caractérisation musicale; cette «démonstration» ne passe pas par une analyse en forme mais par une «parodie» propre à mettre en valeur des «contresens»³⁷: une page entière de l'*Encyclopédie* est alors réservée à un exemple musical (chant, accompagnement et basse) où figurent le texte de Quinault et la version parodiée de Cahusac³⁸. Il termine la partie dévolue à Lully en expliquant par des raisons de contingence historique pourquoi le musicien a su atteindre l'expression dans le récitatif mais pas ailleurs (§ 23-24). La fin de l'article donne au propos tout son enjeu: la musique doit-elle – et plus fondamentalement peut-elle – être expressive? (§ 25, cité n. 30.) Cahusac argumente pour l'affirmative (§§ 26-27) avant de proposer une brève théorie du récitatif (qu'il nomme le «chant de déclamation») en attendant l'article qu'il annonce vouloir consacrer au sujet (§§ 28-29; § 30: renvois multiples).

L'un des aspects les plus intéressants de l'article EXPRESSION vient du fait que Cahusac, notant l'écart entre ce que montrent ses analyses et le jugement longtemps admiratif réservé à la musique de Lully, est amené à reconstituer les causes, à la fois sociologiques et esthétiques, de certains préjugés: il montre pourquoi on a parfois imputé à Quinault – dont Cahusac rappelle qu'*«il n'y a pas trente ans»* qu'il a été reconnu comme grand écrivain – des défauts qui venaient du musicien – dont l'encyclopédiste rappelle, en revanche, qu'il *«jouissait de la faveur de la cour et du*

³⁶ Cet ordre d'examen marque bien l'indépendance discursive de l'article par rapport à CHANTER: ce n'est pas l'ordre pseudo-génétique qui commande, mais celui d'une gradation dans l'importance.

³⁷ *Parodie* au sens technique du terme: travestissement des paroles sur le même air. Cahusac introduit son exemple en ces termes: «Il n'est personne qui ne sente qu'un chant qui serait l'expression véritable de ces paroles [il vient de citer Quinault; v. n. suiv.], ne saurait servir pour d'autres qui présenteraient un sens absolument contraire; or le chant que Lulli met dans la bouche de l'horrible Méduse, dans ce morceau et dans tout cet acte, est si agréable, par conséquent si peu convenable au sujet, si fort en contre-sens, qu'il irait très bien pour exprimer le portrait que l'amour triomphant ferait de lui-même» (§ 19 extr.; VI:316b-317ab). On notera que c'est exactement le procédé critique que Grimm avait mis au point dans sa *Lettre sur Omphale*, les exemples musicaux en moins (cf. p. ex.: «[...] en remarquant la contenance d'Iphis, [Omphale] devrait continuer avec une surprise mêlée d'une joie secrète: "Vous vous troublez, d'où naît cette douleur mortelle?" C'est ce que l'Actrice joue fort bien: mais le Musicien lui fait dire avec beaucoup de tranquillité: "Vous vous troublez, au moins, je vous en avertis." Puisque je suis sur le chapitre des contresens, j'en citerai encore quelques exemples» etc. op. cit. pp. 16-17). Une méthode que Rousseau avait saluée en ces termes: «Vous nous avez appris à tous, tant que nous sommes, à faire l'analyse d'une pièce de Musique; vous avez trouvé l'art d'exprimer les idées, les fautes, les contre-sens du Musicien en parodiant les paroles du Poète. [...]» (*Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, de 1752; OC V, p. 267). On relèvera enfin – nous y reviendrons dans le chapitre suivant – que D'Alembert a élaboré la notion critique de contresens dans un article important du quatrième volume de l'*Encyclopédie*.

³⁸ Les vers de Quinault étaient les suivants: «Je porte l'épouvante et la mort en tous lieux, / Tout se change en rocher à mon aspect horrible. / Les traits que Jupiter lance du haut des cieux, / N'ont rien de si terrible / Qu'un regard de mes yeux.» Cahusac leur substitue ceux-ci: «Je porte l'allégresse et la vie en tous lieux, / Tout s'anime et s'enflamme à mon aspect aimable; / Les feux que le soleil lance du haut des cieux, / N'ont rien de comparable / aux regards de mes yeux.»

despotisme du théâtre» (§ 9; 316a)³⁹; et inversement il analyse comment ce sont les qualités expressives du poète relayées par l'art du chanteur-acteur qui ont été prêtées à Lully (§ 21; 318a).

Ce simple résumé permet déjà de mieux mesurer en quoi cet article participe d'un type de discours qui diffère de celui développé dans l'article CHANT. La notion d'expression leur est certes commune. Mais ici, loin d'être un objet à comprendre, elle fonctionne comme un critère de jugement que l'analyse critique d'œuvres musicales présuppose en mettant en œuvre, en particulier, le concept très important de «*contresens*»; ce n'est pas l'explication de ce que recouvre l'idée d'expression musicale qui est visé mais l'établissement d'une *poétique*, qui fait de cette idée sa pièce maîtresse.

Toutefois, le développement du discours critique ne se dissocie pas totalement de la réflexion philosophique sur l'origine de l'expression car il y puise ses justifications. «*Il faut remonter aux principes*»⁴⁰ annonce Cahusac avant d'attaquer le chant lulliste, introduisant deux paragraphes (sur lesquels nous allons revenir) qui énoncent effectivement – mais sous forme de lois – ce que l'article CHANT avait cherché à expliquer selon l'orientation d'une genèse naturelle. Il nous paraît cependant très symptomatique qu'à aucun moment au cours de l'article EXPRESSION Cahusac ne renvoie spécifiquement à CHANT.

Le début de l'article, d'ailleurs, laissait déjà apercevoir quel type de référence aux notions théoriques détermine l'orientation poétique du texte. La définition initiale est d'emblée significative:

«EXPRESSION, (*Opéra*). C'est le ton propre au sentiment, à la situation, au caractère de chacune des parties du sujet qu'on traite.»

(§ 1, début; VI:315a)

Cahusac se place pour ainsi dire dans l'atelier du compositeur (le «*on*») en train de mettre un livret en musique. La *poétique* vise le travail du musicien: il s'agit de penser une pratique, de l'«*éclairer*» – au double sens d'en comprendre la logique et de l'orienter vers un progrès⁴¹. La définition que nous venons de lire postule une convenance entre un «*ton*»⁴² et des données de contenu du livret, une convenance dont rien ne permet de savoir sur quoi elle repose. La suite est tout aussi significative. Cahusac pose en axiome que «*la Musique [est] une imitation*» et il en développe la conséquence à travers une analogie avec poésie et peinture qui conduit à établir une

³⁹ Ces développements sont à relier à l'histoire de l'opéra français que Cahusac profile des origines lullistes à son temps dans l'article EXÉCUTION (v. ici n. 26).

⁴⁰ Fin § 14; 316b.

⁴¹ Cahusac ponctue l'article de remarques qui soulignent le but de son intervention. V. en particulier: «*qu'il soit permis de parler sans déguisement dans un ouvrage consacré à la gloire et au progrès des Arts. La vérité doit leur servir de flambeau; elle peut seule, en éclairant les Artistes, enflammer le génie, et le guider dans des routes sûres vers la perfection*» (extr. § 4; VI:315b).

⁴² Il n'est pas surprenant de retrouver à cette place un mot dont nous avons déjà vu le rôle stratégique que lui conférerait sa souplesse de sens!

équivalence qui, après ce que nous avons mesuré à travers l'article CHANT, en dit long sur le statut du théorique ici :

«Comme [la Poésie] ne consiste pas seulement en un arrangement méthodique de mots, et que [la Peinture] doit être tout autre chose qu'un simple mélange de couleurs, de même la Musique n'est rien moins qu'une suite sans objet de sons divers. Chacun de ces arts a et doit avoir une *expression*, parce qu'on n'imité point sans exprimer, ou plutôt que l'*expression* est l'imitation même.»

(§ 1, fin; VI:315a)

Même si l'article CHANT faisait comme si les deux notions étaient conciliables, il laissait aussi lire, malgré tout, l'écart conceptuel qui les sépare. La poétique de la musique dramatique suppose au contraire un fondement théorique cohérent: d'où cette équivalence simplificatrice entre exprimer et peindre. C'est elle, en effet, qui permet à Cahusac d'énoncer dès après un «*principe*» commun pour les deux «*espèces*» de musique:

«Il y a deux sortes de Musique, l'une *instrumentale*, l'autre *vocale*, et l'*expression* est nécessaire à ces deux espèces, de quelque manière qu'on les emploie. Un concerto, une sonate, doivent peindre quelque chose, ou ne sont que du bruit, harmonieux, si l'on veut, mais sans vie. Le chant d'une chanson, d'une cantate, doit exprimer les paroles de la cantate et de la chanson, sinon le musicien a manqué son but; et le chant, quelque beau qu'il soit d'ailleurs, n'est qu'un contre-sens fatigant pour les oreilles délicates.

Ce principe puisé dans la nature, et toujours sûr pour la Musique en général, est encore plus particulièrement applicable à la musique dramatique [...]

(§§ 2 et 3, début; VI:315ab)

Le concept extensible de «*nature*» permet évidemment de faire un lien commode... C'est après un passage de ce type qu'on peut se demander pourquoi Cahusac n'a pas voulu renvoyer à son article CHANT. Tout se passe comme si les développements de celui-ci à partir de la même notion d'expression relevaient d'une orientation de la pensée sans pertinence pour le plan où se meut Cahusac dans l'article EXPRESSION.

Lorsqu'il renoue avec ce type de considérations avant d'aborder la critique de la musique vocale de Lully, on retrouve d'abord une véritable répétition du paragraphe initial:

«La Musique est une imitation, et l'imitation n'est et ne peut être que l'*expression* véritable du sentiment qu'on veut peindre. La Poésie exprime par les paroles, la Peinture par les couleurs, la Musique par les chants, et les paroles, les couleurs, les chants doivent être propres à *exprimer* ce qu'on veut dire, peindre ou chanter.»

(§ 15; VI:316b)

Cette reformulation permet d'abord de mieux repérer comment l'équivalence entre imiter et exprimer est liée à la perspective poétique: dans l'optique d'une création artistique ou artificielle, il y a quelque chose à peindre qui détermine un projet de représentation, un *vouloir peindre*. Ce rapport de visée vers un modèle s'appelle

imitation. C'est ce qui définit les beaux-arts en général. L'*expression* en est le moyen. C'en est même le moyen nécessaire. C'est que les médiums que l'artiste travaille, tout artificiel que soit ce travail, sont susceptibles de *vérité*. Mais il est très significatif que, dans ce développement montrant le musicien à la recherche de «l'*expression véritable*», Cahusac ait fait comme si l'artiste n'avait à représenter que des «*sentiment[s]*»: c'est l'indice le plus clair que la notion d'*expression* reste liée à une théorie du langage naturel des passions et donc que les lois que le librettiste formule ici sont censées s'articuler implicitement à l'analyse de l'*expression* naturelle des sentiments présentée au début de l'article CHANT.

Mais la suite des considérations de l'encyclopédiste laisse voir que, malgré cette articulation supposée, la notion d'*expression* change de sens en passant dans le discours critique. Il convient de citer au préalable les termes mêmes de la proposition qui a appelé ce retour aux «*principes*»: «*ce n'est pas seulement dans ses symphonies que Lulli est répréhensible sur ce point [de l'expression]; ses chants, à l'exception de son récitatif [...] n'ont aucune expression par eux-mêmes, et celle qu'on leur trouve n'est que dans les paroles auxquelles ils sont unis. Pour bien développer cette proposition, qui heurte de front un préjugé de près de quatre-vingts ans, il faut remonter aux principes*» (§ 14; 316b). L'enjeu, on le voit, n'est pas la question de l'origine de l'*expression* qu'un chant peut avoir *par lui-même*, mais il est de cerner la source de l'*expression* qu'*on trouve* aux chants de Lully dans l'ensemble composé d'un opéra; il n'appelle pas une réflexion «philosophique» générale mais l'examen critique d'œuvres réalisées. C'est dire que l'analyse attendue n'est pas orientée vers la recherche des causes naturelles de l'*expression* mais qu'elle devra faire le départ entre des effets expressifs issus d'arts combinés.

La fonction du second paragraphe théorique consiste précisément à préparer une telle analyse:

«Mais les paroles que la Poésie emploie, reçoivent de l'arrangement, de l'art, une chaleur, une vie qu'elles n'ont pas dans le langage ordinaire; et cette chaleur, cette vie doivent acquérir un chant, par le secours d'un second art qui s'unit au premier, une nouvelle force, et c'est là ce qu'on nomme *expression* en Musique [...]»

(§ 16, début; VI:316b)

L'art est un travail qui ajoute, et la musique dramatique résulte d'un étagement concerté où le livret tient la place de base, trace «*le plan*» de cette architecture complexe qu'est une tragédie lyrique achevée⁴³. La perspective poétique inverse totalement la perspective génétique où le chant naturel constituait la base originare avant l'intervention des paroles en position supplémentaire; elle ne concorde pas plus avec la

⁴³ Cahusac a utilisé plus haut cette métaphore architecturale: «*[la musique dramatique] est un édifice régulier qu'il faut élever avec raison, ordre et symétrie: les symphonies et le chant sont les grandes parties du total, la perfection de l'ensemble dépend de l'expression répandue dans toutes les parties*» (§ 3, fin; 315b). Dans son analyse du quatrième acte d'*Armide*, dont la faiblesse reconnue était généralement imputée à Quinault, Cahusac analyse très subtilement les données du livret pour s'écrier enfin: «*Tel est le plan donné, et quel plan pour la musique!*» (§§ 10-11; 316a).

perspective proto-historique où musique et poésie apparaissent indissociables. L'article *EXPRESSION* introduit un ordre de considération tout autre où la notion d'expression, loin de renvoyer à un processus primitif, désigne bien plutôt l'effet résultant d'une combinatoire. Certes, les «forces» expressives combinées pourraient faire l'objet d'un questionnement portant sur leurs conditions de possibilité, d'une réflexion qui pourrait dès lors renvoyer aux sources naturelles de l'art. Mais Cahusac ne cherche visiblement pas à articuler ces deux perspectives. De son analyse, il ne fait que tirer les distinctions de niveau nécessaires à une critique avertie:

«On doit donc trouver dans la bonne Musique vocale, l'*expression* que les paroles ont par elles-mêmes; celle qui leur est donnée par la poésie; celle qu'il faut qu'elles reçoivent de la musique; et une dernière qui doit réunir les trois autres, et qui leur est donnée par le chanteur qui les exécute.»

(§ 16, fin; 316b)

Une fois encore, les textes de Cahusac permettent de repérer un nœud épistémologique. L'articulation absente, ou comme évitée, entre les articles *CHANTER* et *EXPRESSION* paraît trahir en dernière analyse la difficulté qu'il y a à élaborer, dans le cadre de pensée où Cahusac se meut, un lien entre deux axes de réflexion, entre une *analytique des origines* (qui, sous la forme d'une histoire raisonnée, vise un tableau général «des effets et des causes») et une *poétique de la modernité* (qui, chez l'encyclopédiste, repose aussi bien sur une critique des œuvres que sur une critique des jugements, qui englobe donc création et réception).

Notons toutefois par parenthèse qu'un terme de référence commun, l'*histoire*, paraîtrait rendre possible une articulation: l'*histoire* est en effet apparue d'un côté comme un repère implicite qui détermine comme en sous-main le récit génétique, de l'autre comme un facteur externe qui inscrit l'élaboration poétique dans la perspective d'un progrès. Mais le discours historique chez Cahusac n'a pas du tout vocation à tracer le segment "manquant" qui permettrait de relier les deux axes en question. C'est bien plutôt le caractère orienté de l'*histoire* qui vaut pour une articulation en quelque sorte projective entre eux deux, c'est-à-dire permettant en vérité de court-circuiter le problème d'une articulation construite. Dans le cadre de pensée qui est celui de Cahusac, le mouvement de perfectionnement des arts au sein duquel il situe son intervention et l'élaboration de sa poétique définit en effet un point idéal où la pratique artistique saurait pleinement mettre en œuvre les données mêmes de la nature conçues comme opératoires. Car il est bien évident que l'*histoire* qui est partie prenante du projet poétique de Cahusac ne renvoie pas du tout à une *historicité* du fait musical⁴⁴: elle désigne l'interférence de contingences multiples dans une quête de perfection, dans

⁴⁴ Il y a un anachronisme certain à vouloir plaquer notre compréhension de l'historique sur tout ce qui s'appelle «histoire» au XVIII^e. C'est pourquoi il paraît un peu vain de reprocher à Cahusac et à d'autres, comme le fait Philippe VENDRIX dans un ouvrage au demeurant très richement informé, d'avoir «dissimul[é] leurs recherches historiques derrière un amas de préceptes poétiques, réduisant ainsi la portée de leurs conceptions historiographiques» (*Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Liège / Genève, 1993, p. 333; v. aussi pp. 171-173).

un processus par définition intemporel mais qui se voit pour ainsi dire temporalisé par les accidents transitoires qu'elle rencontre. Mais remarquons encore que si tel est bien le cadre épistémologique général dans lequel se définit l'entreprise poétique de Cahusac, il faut reconnaître par ailleurs que cette entreprise est avant tout au service de la défense d'une esthétique déterminée.

b) «en quoi consiste... l'expression du chant»

Les paragraphes plus généraux qui forment la fin de l'article confirment l'absence d'articulation élaborée entre les deux axes repérés mais ils vont aussi permettre de donner un prolongement à cette lecture – qui rejoindra le sens de notre problématique générale relative au savoir de la musique dans l'*Encyclopédie*.

Rappelons que Cahusac répond alors à l'objection des partisans du «chant facile» (v. cit. n. 30). Il aligne une série d'arguments pour motiver la règle poétique que «le chant doit avoir par lui-même une expression». C'est bien la règle en tant que telle qu'il justifie et non le fondement de ce qu'elle énonce: l'analyse de ses conditions de possibilité n'intervient à aucun moment.

Le premier argument est *de principe* (le philosophique fonctionne alors comme une dogmatique)⁴⁵. Les deux suivants sont *de fait* et permettent de contourner une explication de ce en quoi consiste ladite expression: a) la musique de Lully offre quelques rares cas de chants expressifs par eux-mêmes (l'argument suffit à prouver la possibilité de l'exigence – mais aucune référence précise n'exemplifie l'assertion)⁴⁶; b) la musique moderne se distingue précisément par l'importance qu'elle reconnaît à cette dimension expressive spécifique (qui vaut donc bien comme l'étendard de la modernité musicale défendue par Cahusac). Le quatrième fonctionne *a contrario*: les fameux «contre-sens» d'expression attestent aussi bien l'existence que l'importance de cette dimension. Le cinquième attaque enfin le contre-argument du «chant facile» en montrant qu'il ne constitue pas un critère esthétique stable et pertinent mais qu'il renvoie à un effet transitoire, qu'il désigne une évaluation variable selon l'habitude et l'instruction des exécutants et des «spectateur» (un développement "historique" rappelle l'évolution de l'accueil réservé aux *Indes galantes* de Rameau entre 1735 et 1751).

Aucune référence aux analyses généalogiques de l'article CHANT n'est venue donner une consistance théorique à l'idée d'une expression intrinsèque à la musique: on le vérifie une dernière fois, «histoire raisonnée» et discours critique se déploient chez

⁴⁵ «On répond, 1°. que la musique étant une imitation, et ne pouvant point y avoir d'imitation sans expression, tout chant qui n'en a pas une par lui-même, pèche évidemment contre le premier principe de l'art» (§ 26, début; VI:318a).

⁴⁶ «2°. Cette prétention est si peu chimérique, que dans Lully même on trouve, quoiqu'en petit nombre, des symphonies, des chœurs, des airs de mouvement qui ont l'expression qui leur est propre, et qui par conséquent ajoutent à l'expression des paroles» (§ 26, suite; VI:318ab). Le syntagme «l'expression qui leur est propre» ne se comprend que par référence à la définition initiale de ce fameux «son propre au sentiment, à la situation, au caractère de chacun des parties du sujet qu'on traite»: Lully aurait trouvé parfois une musique qui convient au plan expressif défini par le livret. Précisons d'autre part que Cahusac a cité, au début de son article, quelques morceaux dramatiques de Lully qui «sont à l'abri de cette critique» (§ 7; 315a).

Cahusac sur deux plans dissociés. Mais ce qui frappe aussi c'est l'absence de toute analyse des caractéristiques spécifiquement musicales qui définissent l'expression propre de tel morceau symphonique ou de tel chœur. Une absence d'autant plus criante que Cahusac enchaîne à la conclusion de son argumentaire une ouverture sur une analyse de ce chant expressif particulier qu'est le récitatif:

«C'est donc dans l'expression que consiste la beauté du chant en général; et sans cette partie essentielle, il est absolument sans mérite. Il reste maintenant à examiner en quoi consiste en particulier l'expression du chant de déclamation (c'est ce qu'on expliquera à l'article RÉCITATIF) [...].

Quoique ce que nous nommons très improprement *récitatif* doive exprimer réellement les paroles, et qu'il ne puisse pas porter trop loin cette qualité importante, il doit cependant être toujours simple, et tel à peu près que nous connaissons la déclamation ordinaire: c'est la manière dont un excellent comédien débiterait une tragédie, qu'il faut que le musicien saisisse et qu'il réduise en chant. Voyez RÉCITATIF. Et comme il est certain qu'un excellent comédien ajoute beaucoup à l'expression du poète par sa manière de débiter, il faut aussi que le récitatif soit un surcroît d'expression, en devenant une déclamation notée et permanente.»

(§§ 27-28; VI:318b)

Certes, Cahusac ne nous éclaire pas sur les moyens musicaux dont le compositeur dispose pour «réduire en chant» une déclamation parlée. Mais enfin, ce passage est le seul de tout l'article qui «examine en quoi consiste... l'expression du chant...». S'il le fait pour le seul type de chant dont il n'a pas traité dans l'article c'est sans doute qu'il s'agit aussi du seul pour lequel il n'est pas trop difficile de relier le chant à un modèle! «La déclamation ordinaire» constitue une référence évidente (et au demeurant traditionnelle) – encore que le détail d'une théorie du récitatif fondée sur un tel modèle ne va pas de soi⁴⁷. On est en droit de se demander en revanche sur quel modèle au juste se règlent un chœur qui doit chanter *éveillons-nous*⁴⁸ ou plus encore une symphonie dramatique qui doit peindre les métamorphoses de Protée⁴⁹? Si le renvoi

⁴⁷ Cahusac entendait probablement éclairer le problème dans l'article qu'il annonce. L'article RÉCITATIF de Rousseau pose le principe («c'est proprement une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur», § 1, XIII:854b) puis oppose récitatifs français et italien en montrant que seul le second l'adopte (il relie ce fait à une analyse rapide des caractères différents des langues italienne et française qui annonce ses réflexions de la *Lettre sur la musique française*). On a signalé au chapitre 3 que cet article était devenu, indépendamment de son traitement par le Genevois, une entrée de référence, souvent appelée par d'autres articles (v. p. 114 et n. 107). Cette question du récitatif dans l'esthétique française classique a été abondamment étudiée par la musicographie historique de notre temps: v. en particulier C. KINTZLER, «Le modèle lullyste et le problème du récitatif» dans sa *Poétique de l'opéra français*, 1991, pp. 359-394.

⁴⁸ Cahusac s'est amusé du «premier chœur du prologue d'*Amadis*, où Lully a exprimé *éveillons-nous* comme il aurait fallu exprimer *endormons-nous*» (§ 17; 316b), exemple qu'il reprend dans le quatrième argument du § 26.

⁴⁹ C'est l'exemple qu'utilise Cahusac en première partie d'article pour stigmatiser l'inexpressivité de la musique instrumentale dramatique de Lully: «Tel est, par exemple, l'air de violon qui dans le premier acte de *Phaëton* sert à toutes les métamorphoses de Protée; ce dieu se transforme successivement en lion, en arbre, en monstre marin, en fontaine, en flamme. Voilà le dessein brillant et varié que le poète fournissait

à une vocalité expressive naturelle peut encore être supposé pertinent dans le premier cas, on voit mal comment un tel modèle garde une quelconque validité dans le second. On touche là sans doute à la raison la plus profonde qui explique la dissociation entre la réflexion générale de l'article CHANT et l'analyse appliquée d'EXPRESSION.

Ce qui frappe d'autre part dans cette courte analyse du récitatif – mais aussi, et à plus forte raison, dans l'article dans son entier – c'est l'absence de toute référence au savoir musical proprement dit qui définit le travail de la composition. Le musicien est seulement envisagé comme l'un des entrepreneurs qui interviennent dans l'édification de ces "palais" spectaculaires qu'étaient les tragédies lyriques; Cahusac ne se soucie pas d'articuler les exigences poétiques qu'il lui impose aux moyens pour ainsi dire techniques dont celui-ci dispose.

Nous l'annonçons au début du chapitre, de l'article CHANT à l'article EXPRESSION le saut rend sensible l'existence de deux plans différents où se présente la question de l'expression en musique: disons «philosophique» d'un côté et critique de l'autre. Ce qui est très généralement en question, pour nous, c'est de comprendre ce que recouvre le déplacement d'une interrogation sur les origines de l'expression musicale en général à une analyse des effets de sens de compositions musicales déterminées.

Un indice lexical semble marquer ce qui fait la relative autonomie des deux démarches. Si le mot *expression* est apparu d'un usage général pour tout ce qui a trait aux phénomènes de signification, il semble en revanche que le mot «sens» (dans «contre-sens») soit plus spécialisé. Il est frappant en tout cas qu'à aucun moment dans l'article CHANT ce mot n'est intervenu. Plus généralement d'ailleurs, on peut remarquer qu'il n'est jamais apparu dans l'ensemble des articles relatifs à l'expression vocale que nous avons analysés dans les trois chapitres précédents – du moins dans les passages concernant le langage naturel: les signes naturels des passions *expriment* mais jamais on ne dit qu'ils ont un *sens*. La première des deux seules occurrences du mot qu'on peut relever dans tout le matériel étudié suggère ce qui caractérise le champ d'application du mot: il est apparu en effet sous la plume de Régnier Desmarais qui le lie au discursif et l'oppose à l'interjection (v. cit. p. 433): le *sens* serait la signification produite par un ensemble construit de signes, dans le «tissu» même du discours. On voit que cette acception s'adapte bien à celle que suppose l'emploi de la notion de contre-sens musical dans un opéra (puisque celui-ci est conçu comme un étagement de langages, un ensemble organisé de signes).

La seconde occurrence, sous la plume de Beauzée cette fois, confirme pour ainsi dire *a contrario* le lien du mot «sens» à une expression linguistique ou discursive; elle se révèle de plus très riche d'incidences pour la problématique qui est la nôtre. Elle figure en effet dans la définition même que le grammairien finissait par donner de la prosodie: «art d'adapter la modulation propre de la langue que l'on parle, aux différents sens qu'on y exprime». On se souvient que l'importance que nous reconnaissons à cette définition – projective, rappelons-le – vient du fait qu'elle relie les points de vue linguistique et oratoire sur l'expressif et qu'elle ouvre ainsi sur un espace théorique articulé où l'étude de la totalité des usages du matériel sonore des langues paraissait

envisageable à Beauzée, précisément par référence au modèle fonctionnel que la musique lui semblait constituer⁵⁰.

On pourra dès lors renouer ici avec la question d'un savoir musical d'ensemble apparue à la fin du chapitre précédent – en la reformulant comme suit: si la critique musicale donne accès à une analyse des effets de sens de la musique, peut-elle devenir l'une des composantes d'un savoir musical global? Autrement dit, une *poétique* de la musique en général est-elle possible et peut-elle s'articuler d'une part à une réflexion sur les fondements de cet art et d'autre part à ses connaissances techniques? Ou encore: peut-on fonder à la fois une théorie et une poétique de la musique?

Les articles de Cahusac – et nous concluons ainsi ce qui le concerne – trahissent les difficultés qui attendent l'élaboration d'un telle pensée d'ensemble du musical. 1). L'absence de référence aux règles du savoir compositionnel montre en particulier les limites d'une réflexion théorique cherchant les fondements de la musique dans le seul champ de la vocalité expressive; l'*analytique des origines* y trouve, certes, un concept d'expression qui paraît immédiatement applicable à une critique des œuvres (encore que l'éclatement théorique qui affecte le champ en question rend cette application plus que périlleuse...), mais elle échoue – du moins chez Cahusac – à rendre pensable toute déduction des fondements naturels aux règles de l'art. 2). D'autre part, la *poétique de la modernité* défendue par le librettiste est apparue liée à une défense culturellement située. C'est dire aussi que la formulation de toute poétique «philosophiquement» fondée se trouve discursivement prise entre une exigence de généralité et une dépendance aux contextes polémiques du temps; en d'autres termes, l'effort théorique qui peut la soutenir se trouve passible d'un procès d'intention...

C'est en fonction de ce bilan d'ensemble que nous allons poursuivre notre investigation sur la question du *sens* de la musique dans l'*Encyclopédie* et plus généralement sur les relations qui s'y trouvent construites entre musique et langage. En retrouvant D'Alembert et Rousseau, qui sont dans l'œuvre les spécialistes de la théorie musicale.

⁵⁰ V. chapitre 13, pp. 467ss.

CHAPITRE 15

«DES QUESTIONS DIGNES D'EXERCER LES PLUS HABILES ARTISTES»

D'ALEMBERT ET L'EXPRESSION MUSICALE

À partir de ce chapitre vont se rejoindre différents chemins que nous avons repérés, et parfois explorés de façon détaillée, dans nos analyses antérieures. Deux recoupements sont à marquer clairement, en guise de préambule.

À vrai dire, l'article *EXPRESSION* de Cahusac nous a déjà fait retrouver un niveau de réflexion sur la musique que n'avaient illustré jusqu'à présent que les textes introductifs des éditeurs (v. chap. 2): lorsque le librettiste inscrit son intervention dans un ouvrage qu'il dit consacré «*au progrès des Arts*», lorsqu'il entend mettre à jour des vérités qui doivent, «*éclairant les Artistes, enflammer le génie, et le guider dans des routes sûres vers la perfection*»¹, il donne suite à ce mode d'intervention «*philosophique*» que D'Alembert avait profilé dans son «*Discours préliminaire*»; l'exigence qu'il formule d'un *devoir peindre* de la musique reprend quasi mot pour mot un jugement qu'avait exprimé l'éditeur dans son texte inaugural². Cependant, les difficultés conceptuelles que trahissent les articles de Cahusac affrontant la question de l'expression et de l'imitation en musique font ressortir à quel point le programme d'une esthétique générale de la musique que D'Alembert esquissait au seuil de l'*Encyclopédie* recouvrait plus qu'il ne résolvait des problèmes d'articulation très importants. On peut se demander, par conséquent, comment l'éditeur lui-même a éprouvé ces problèmes dans ses propres articles. C'est le premier enjeu de ce chapitre.

La comparaison entre les deux encyclopédistes est d'autant plus justifiée que les textes de D'Alembert que nous allons considérer ici – en commençant par l'entrée *CONTRE-SENS*, précisément! – affrontent les mêmes questions que Cahusac abordait dans *EXPRESSION*. Mais les articles de l'éditeur offrent aussi un contraste intéressant avec la réflexion du librettiste sur la musique dramatique, qui restait, on l'a vu, pour ainsi dire extra-musicale; car, de par les intérêts musicographiques qui lui sont propres, l'articulation de ce type de réflexion avec la théorie de la musique n'y est pas occultée. C'est là le second recoupement: en élargissant la question de l'expression de la sphère vocale à celle plus générale du son, certains articles de D'Alembert se situent aux limites du champ de la vocalité expressive et rejoignent toute la problématique théorique explorée au cours de la première série d'analyses.

Encore un rappel, pour compléter ce préambule. La contribution musicale de D'Alembert s'est progressivement amplifiée entre 1751 et 1757. Ses premières interventions, de nature éditoriale, n'avaient été que des additions aux articles de théorie musicale de Rousseau; au quatrième volume émerge, en parallèle, un nouveau registre: c'est justement avec l'article *CONTRE-SENS*, qu'il signe seul, que D'Alembert inaugure

¹ V. chap. précédent, note 41.

² Cf. *EXPRESSION*, § 1, fin (cité chap. 14, p. 498) et «*Discours préliminaire*», l:xij / *DP* 51 (cité chap. 2, p. 79).

dans le corps de l'œuvre des réflexions personnelles de critique musicale. Mais il faut attendre le septième volume pour voir le philosophe chercher à articuler ce discours critique, qui s'est amplifié entre temps, à ses réflexions théoriques également en plein essor, qui portent en particulier sur le système de Rameau. Après CONTRE-SENS, ce sont ces derniers articles qui retiendront notre attention: nous considérerons d'abord un passage de l'article GENRE en Musique où D'Alembert procure une analyse à la fois technique et critique d'un récitatif de Rameau; nous retrouverons ensuite un développement de l'article FONDAMENTAL qui n'avait pas été examiné au chapitre 9.

1. «une traduction des paroles»

Au cours du chapitre précédent, on a précisé l'enjeu pour ainsi dire stratégique de la notion de *contre-sens* dans les querelles musicales du temps. Il est intéressant de remarquer que D'Alembert a saisi l'occasion du volume consacré à la lettre C pour en proposer une élaboration – qui plus est, une élaboration proprement encyclopédique, dans le sens où la notion est présentée comme faisant un lien entre plusieurs domaines de connaissance. En effet, dans l'article CONTRE-SENS (dont l'intitulé ne s'accompagne d'ailleurs d'aucun désignant), le philosophe envisage d'abord la notion dans son sens propre³ et consacre un premier développement aux problèmes de traduction (§§ 1-3) avant de l'appliquer à la musique dans un deuxième temps (§§ 4-6)⁴. Voici l'articulation par laquelle il relie la problématique littéraire à la problématique musicale:

«La Musique, et surtout la Musique vocale, n'étant et ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant, il est visible qu'on peut aussi, et qu'on doit même souvent y tomber dans des *contre-sens*: [...]»

(§ 4; IV:141a)

La participiale initiale qui sert à justifier l'application est une formule bien sûr restrictive et prescriptive: elle relève d'une esthétique du théâtre lyrique qui, si l'on veut, asservit la musique aux «paroles»⁵. Elle comporte toutefois un présupposé directement lié à ce qui nous intéresse ici: si la musique peut traduire des paroles, c'est qu'elle constitue elle-même quelque chose comme un langage; c'est qu'elle est capable de produire elle-même du sens (et, partant, des *contre-sens*). On retrouve bien la prétention esthétique que défend Cahusac dans CHANT comme dans EXPRESSION.

D'Alembert esquisse alors une typologie des contre-sens musicaux possibles. Le tableau qu'il dresse montre que cette notion lui permet d'envisager à peu près tous les

³ Voici sa définition générale: «vice dans lequel on tombe quand le discours rend une autre pensée que celle qu'on a dans l'esprit, ou que l'auteur qu'on interprète y avait» (extr. § 1; IV:141a).

⁴ On signalera que dans l'article ELOCUTION (*Belles-Lettres*), au volume suivant (V:520b-526b), D'Alembert s'attache à une élaboration en quelque sorte symétrique – non plus des lettres sur la musique, mais de la musique sur les lettres – en exploitant des références musicales pour penser ce que recouvre «l'harmonie» en poésie (v. partic. 524ab et 525b).

⁵ Encore s'agirait-il de comprendre cette esthétique de l'intérieur... On peut renvoyer pour cela au travail essentiel de C. KINTZLER, *Païtque de l'opéra français*, Paris, 1991.

aspects sous lesquels se présentent dans une œuvre donnée les relations entre texte et musique.

«[...] *contre-sens* dans l'expression, lorsque la Musique est triste au lieu d'être gaie, gaie au lieu d'être triste; légère au lieu d'être grave, grave au lieu d'être légère, etc. *contre-sens* dans la prosodie, lorsqu'on est bref sur les syllabes longues, long sur des syllabes brèves, qu'on n'observe point l'accent de la langue, etc. *contre-sens* dans la déclamation, lorsqu'on y exprime par la même modulation des sentiments différents ou opposés, lorsqu'on y peint les mots plus que le sentiment, lorsqu'on s'y appesantit sur des détails sur lesquels on doit glisser, lorsque les répétitions sont entassées sans nécessité: *contre-sens* dans la ponctuation, lorsque la phrase de Musique se termine par une cadence parfaite dans les endroits où le sens littéral est suspendu.»

(§ 4, suite et fin; IV:141ab)

Ce paragraphe mérite un long commentaire. On remarquera d'abord que D'Alembert, ici, ne fait pas l'impasse sur les moyens spécifiquement musicaux qui interviennent dans les processus de «traduction» du livret à la musique: se trouvent évoqués les trois paramètres principaux que sont le rythme (être «*bref*» ou «*long*»), la mélodie («*modulation*») et l'harmonie (les «*cadences*»). Mais l'impression dominante, sous l'élégante présentation typologique que l'encyclopédiste propose, est celle d'un véritable "fourre-tout"! Ce qui est dès lors en question, c'est de repérer comment se présente le champ épistémique dans lequel ce discours louvoie. Nous allons analyser dans le détail chaque cas énuméré par D'Alembert avant de nous demander si leur mise en ordre apparente est passible d'une lecture d'ensemble.

Ce qu'il range sous le titre de *contre-sens* «*dans l'expression*» désigne le caractère général d'un morceau quel qu'il soit (vocal, instrumental)⁶. On voit bien dans ce premier cas ce que peut recouvrir l'idée d'une musique capable de produire un «*sens*»: un morceau donné est apte, par son mouvement, à suggérer un état affectif global. Cette expression indépendante du texte doit, dans le cas de la musique dramatique, s'adapter à une situation du livret. Ici, le «*contre-sens*» vient clairement d'une correspondance non réussie qui fait que le *sens* musical contredit le «*sens littéral*».

En revanche, le second type considéré par D'Alembert n'est pas du tout passible d'une analyse similaire. D'ailleurs, il ne laisse pas de surprendre. On peut s'étonner en

⁶ Il est intéressant de donner ici les définitions des articles correspondant aux exemples mentionnés par D'Alembert: GAI, en Musique: «se dit du mouvement d'un air, et répond au mot italien allegro [...]. Ce mot peut aussi s'entendre du caractère de la musique, indépendamment du mouvement» (VII:423ab); GRAVE, ou GRAVEMENT (Musique): «dans la musique italienne, c'est le mouvement le plus lent; dans la française, il est seulement le second en lenteur. Le premier s'indique par le mot *lentement*» (VII:865b); LÉGEREMENT: «ce mot en Musique indique un mouvement encore plus vif que le gai, un mouvement moyen entre le gai et le vite. Il répond à peu près à l'italien *vivace*» (IX:352b-353a). Il n'y a pas d'entrée musicale pour *triste*. Il est évident que D'Alembert a généralisé pour *grave* et *léger* une acception visant le «caractère» d'un morceau. On mesure néanmoins le lien de cette caractérologie au paramètre plus technique du «mouvement» – ce qui constitue d'ailleurs une donnée traditionnelle: MOUVEMENT, en Musique: «est le degré de vitesse ou de lenteur qu'on donne à la mesure selon le caractère de l'air [...]» (X:841b). (Les articles cités portent tous la marque de Rousseau.)

effet que les questions spécifiquement prosodiques soient prises en compte en termes de *sens*! On conçoit que l'inobservation des longues et des brèves, ou des accents toniques des paroles du livret perturbe, à l'écoute, la compréhension du texte, partant l'accès au sens; mais de là à dire que la succession rythmique incriminée produit un contre-sens, c'est-à-dire un sens concurrent... D'Alembert entendait visiblement réunir dans son tableau l'ensemble des questions que soulève la mise en chant d'un texte; or, la question de l'observation de la prosodie représente le premier niveau – et le paramètre le plus "visible" aussi – de ce travail. On comprend toutefois qu'il n'ait pas commencé son énumération par là: le coup de force passe plus inaperçu en seconde position.

Il n'est pas impossible, cependant, d'aventurer une interprétation de la notion de «*contre-sens dans la prosodie*» – non que nous cherchions à imposer une quelconque cohérence au passage, mais afin de mesurer quelle extension la notion de sens peut prendre dans la problématique des relations entre musique et parole. L'absence de contre-sens prosodique signifie une mise en musique, plus précisément une mise en rythme, qui s'adapte parfaitement à la prosodie du texte. Ce qui laisse entendre que la musique dispose d'une notation formelle qui lui permet de reproduire une sorte de rythmique de la langue, d'*imiter* la scansion de la chaîne parlée. Parler du *sens* d'une formule rythmique, dans ce cas, reviendrait à désigner ce rapport d'imitation, le fait qu'elle est capable de donner l'image d'un schéma métrique ou accentuel déterminé (d'où le «*contre-sens*» lorsque cette formule rythmique renvoie à un schéma différent de celui auquel elle se trouve appliquée).

Le premier type de contre-sens, d'ailleurs, se laisse aussi penser en termes d'*imitation*. Mais le modèle à quoi la musique renvoie alors n'est bien sûr pas la matière sonore du texte, sur laquelle elle aurait à se calquer. Affirmer que la musique peut exprimer un affect général (de gaieté par exemple) qui est aussi celui qui se dégage du livret revient en fait à penser qu'elle peut représenter par ses propres moyens le modèle même que le poème représente de son côté. Dans ce cas, musique et langue ont un modèle commun et fonctionnent comme deux langages autonomes. Je parlerai alors d'*imitation parallèle*. Dans le cas de la prosodie, en revanche, le modèle de la musique n'étant autre chose que la langue elle-même, je désignerai ce rapport de dépendance comme une *imitation subalterne*. On voit (autre point de vue sur le coup de force mentionné) que de l'une à l'autre D'Alembert a abandonné sa définition générale du contre-sens (§ 1) qui supposait une relation du «*discours*» (ou du médium traducteur) à une «*pensée*» (c'est-à-dire, dans notre cas, à un contenu expressif).

Le quatrième type de contre-sens que D'Alembert envisage (nous analyserons le troisième, plus complexe, en dernier lieu), offre une sorte de cas intermédiaire par rapport aux deux premiers types. La construction harmonique d'un chant définit des «*phrases*»⁷, c'est-à-dire un découpage de la ligne sonore en unités plus ou moins ache-

⁷ Même si on peut admettre que dans les années 1750 le terme a acquis un sens technique, nous aurons l'occasion de revenir abondamment, à la fin de ce chapitre et dans le suivant, sur l'importance de cette *caractéristique* (qui est le symétrique exact de celle dont parlait Beauzée), et plus généralement sur ce que peut recouvrir une telle analogie entre musique et langage, que Rousseau se trouve avoir richement approfondie.

vées⁸. L'adaptation de ce découpage à la structure propositionnelle du livret entre clairement dans le cadre d'une imitation-calque de la langue, c'est-à-dire *subalterne*. Mais on peut aussi concevoir que l'effet d'une cadence interrompue, par exemple, imite non pas tant une rupture syntaxique que l'émotion que cette rupture représente: *imitation parallèle*⁹.

Le troisième type de contre-sens, rangé par D'Alembert sous le titre de la «*déclamation*», recouvre quatre défauts (mais le deuxième et le troisième n'en forment qu'un). Le premier de ceux-ci renvoie à la possibilité qu'une «*modulation*» – c'est-à-dire essentiellement la conduite du chant, son profil mélodique (et, en sous-main, harmonique) – «*exprime*» un «*sentiment*». On peut voir là une référence à la théorie reliant l'expressivité du chant aux inflexions vocales naturelles des passions, théorie qui repose clairement sur l'idée d'une *imitation parallèle*. C'est en ce sens originaire que le processus expressif (et ses ratés) s'inscrit dans le registre de la déclamation. Le second défaut que stigmatise l'encyclopédiste, «*peindre les mots plus que le sentiment*» renvoie à l'une des pratiques d'imitation musicale les plus répandues dans l'art baroque (mais qui remonte aux madrigalismes de la Renaissance) et les plus décriées par les «*philosophes*»¹⁰. Ici, le «*contre-sens*» visé par D'Alembert n'est pas dysfonctionnement d'un processus de «*traduction*» admissible: l'encyclopédiste condamne le projet même de traduction, qui se présente comme un pervertissement de l'*imitation parallèle* (peindre ce que désigne un mot plutôt que l'affect de la phrase ou du passage où le mot figure). La *peinture de mot* n'est donc pas un moyen expressif proprement lié à la déclamation, mais on peut penser que D'Alembert l'épingle sous cette catégorie parce qu'il dérange la déclamation (il interrompt le déroulement des paroles); c'est d'ailleurs précisément cet effet qu'il souligne dès après en généralisant: «*s'appesantir sur des détails sur lesquels on doit glisser*». Le dernier contre-sens attaqué par l'encyclopédiste dans cette série est du même type, rédhibitoire: la logique propre du déroulement d'un chant oblige souvent le compositeur à répéter de nombreuses fois chaque membre de phrase des paroles qu'il met en musique: là encore, la compréhension du texte entier

⁸ Rameau avait conçu toute une typologie des «*cadences*», qui faisait correspondre des successions harmoniques définies avec des effets de découpage déterminés: les seules désignations inventées par le musicien suffisent à suggérer de quoi il retourne: *cadences parfaite, imparfaite, rompue, interrompue*.

⁹ Par exemple, lorsque Rousseau, dans sa *Lettre sur la musique française*, analyse la mise en musique de ce vers du monologue d'Armide de Lully: *Quel trouble me saisit? Qui me fait hésiter?* et qu'il commente: «*Ce vers est dans le même ton, presque dans le même accord que le précédent. Pas une altération qui puisse indiquer le changement prodigieux qui se fait dans l'âme et dans le discours d'Armide. La tonique, il est vrai, devient dominante par un mouvement de basse. Eh dieux! il est bien question de tonique et de dominante dans un instant où toute liaison harmonique doit être interrompue, où tout doit peindre le désordre et l'agitation*», – il se réfère clairement à un traitement de l'harmonie qui se rattache à ce que nous appelons une *imitation parallèle*.

¹⁰ V. ce passage de l'article MUSIQUE de Rousseau, où il critique la musique française (qui n'aurait en général «*pas plus de rapport [...] aux paroles, quant au nombre et à la mesure, qu'il y en a quant au sens et à l'expression*»): «*Ce n'est pas, ajoute-t-il, que [nos musiciens] ne sachent bien faire une tenue aux mots calmer ou repos; qu'ils ne soient fort attentifs à exprimer le mot ciel par des sons hauts, les mots terre ou enfer par des sons bas, à rouler sur foudre et tonnerre, à faire élaner un monstre furieux par vingt élanements de voix, et d'autres semblables puérilités*» (X:901b).

s'en trouve affectée. Lorsqu'il juge ces répétitions «*sans nécessité*», il paraît désigner le moment où des impératifs spécifiquement musicaux prennent le pas sur l'exigence de «*traduction*».

Au total, on vérifie bien que l'ensemble des contre-sens décrits parcourt tous les niveaux où se joue la relation de la musique dramatique au texte: depuis les unités phonologiques et lexicales jusqu'aux effets de sens globaux, en passant par ces unités intermédiaires que sont d'une part les phrases et de l'autre les «*sentiments*» (c'est-à-dire les affects passagers que déroule le texte lyrique). On voit aussi que le tableau complet suggère une notion du sens musical qui recouvre un ensemble d'effets disparates.

Deux interprétations – dont on pourrait dire que l'une est pessimiste et l'autre optimiste – peuvent être avancées de cet usage apparemment lâche du mot «*sens*». (Il s'agit, dans le développement qui suit, de pousser à l'extrême et d'opposer deux logiques de pensée qui, de fait, entremêlent leurs effets dans l'énumération rapide de l'encyclopédiste; cette méthode de lecture permet avant tout de dégager ce qui définit la complexité du champ épistémique où il se meut.)

La première consiste à dire que D'Alembert se trouve pris entre deux conceptions contradictoires des pouvoirs expressifs de la musique. On soulignera alors le fait qu'il oscille entre une détermination du sens musical comme *imitation parallèle* et une détermination comme *imitation subalterne*. C'est que cette seconde perspective tend en effet – à partir du cas rythmico-prosodique, qui est exemplaire – à valoir plus généralement pour tous les paramètres techniques envisagés: on a indiqué l'ambiguïté qui concerne la question des phrases harmoniques; mais cette ambiguïté peut très bien affecter également le cas des «*modulations*» mélodiques, dont on pourrait affirmer que le dessin ne fait qu'imiter les inflexions parlées. Selon cette perspective dominée par le rapport *subalterne*, la musique ne *produit* pas à proprement parler de contre-sens, c'est-à-dire un sens contradictoire, mais elle fait contre-sens dans la mesure où elle donne une image fautive de la forme sonore verbale qu'elle est censée calquer. D'Alembert dériverait ainsi d'une position *de principe* admettant que la musique est porteuse par elle-même d'un sens, parallèle au sens verbal (et qui coïncide ou non avec lui), à une position *de fait* où le seul sens qu'on puisse reconnaître à la musique lui viendrait comme transversalement d'un emprunt mimétique à la poésie. On retrouverait alors sur le plan esthétique la même ambivalence rencontrée chez Cahusac d'un point de vue généalogique: la musique est-elle sœur ou fille des langues? (v. chap. 14, p. 482).

Mais une autre lecture paraît possible. Il est frappant que D'Alembert, dans son énumération, envisage précisément tous les niveaux de faits que Beauzée avait présentés comme constitutifs d'une «*prosodie*» générale. On peut supposer dès lors qu'il aperçoit les éléments d'une réflexion esthétique sur les relations signifiantes entre musique dramatique et livret dans le même espace de pensée que le grammairien a balisé pour l'étude de la seule dimension sonore des langues. Selon cette hypothèse, tout se passerait comme s'il exploitait "à rebours" l'idée de Beauzée que la musique offre un modèle fonctionnel pour penser une prosodie générale des langues (entendue, rappelons-le, comme une étude globale du matériel sonore des langues qui, depuis les éléments infra-signifiants que forment les accents et les quantités syllabiques, inclurait jusqu'aux effets

poétiques que leur maniement artiste permet): symétriquement, ici, les éléments musicaux formels (rapports rythmiques, mélodiques et harmoniques) – en eux-mêmes insignifiants – constitueraient la base d'effets de sens globaux proprement musicaux et de niveau supérieur (voir le lien entre *mouvement* et *caractère* que D'Alembert place d'ailleurs en tête de son énumération). Dès lors, le sens imitatif *subalterne* de ces éléments ne serait qu'un effet musical connexe commandé par la nécessité d'un réglage à tous les niveaux de l'adaptation d'une musique sur des paroles. Cette seconde lecture, au demeurant, ne fait que prendre au sérieux l'analogie entre musique et langue que D'Alembert suggère par l'architecture même de son article. L'analogie serait celle entre deux structurations du sonore, autonomes et parallèles. De même que, dans la première interprétation, le schéma de l'*imitation subalterne* tendait à envahir quasi tout le champ des effets signifiants reconnus à la musique, de même ici l'idée d'une autonomie de la signification musicale est susceptible d'englober la totalité des niveaux considérés. La musique peut «traduire les paroles» dans la mesure où, travail sur le sonore, elle dispose par elle-même de tout l'étagement de moyens spécifiques qui lui permettent de re-produire, dans sa forme propre, la sonorité du livret depuis ses aspects élémentaires jusqu'à ses effets de sens poétiques. Autrement dit, si la prosodie générale à la Beauzée doit pouvoir montrer que tel rythme syllabique ou telle ponctuation du sens (par les vers) sont porteurs de sens grâce au travail poétique qui établit «une juste harmonie entre les signes et les choses signifiées», pourquoi ne pas penser que le sens des constituants élémentaires de la musique provient d'une même "poétisation" du sonore.

Au fond, toute l'hésitation entre les deux interprétations proposées renvoie au statut à donner à la relation poétique son / sens: les deux thèses extrêmes feraient respectivement de la poésie ou de la musique le modèle de cette poétisation du sonore dont nous venons de parler. Dans le premier cas, la musique, en se calquant sur la sonorité poétique du livret, n'est que répétition des mêmes effets; dans l'autre, c'est bien parce que la poésie procède d'une musicalisation des langues qu'elle peut se marier à l'art musical proprement dit et que l'une et l'autre peuvent mêler leurs effets de sens. De fait, ni D'Alembert, ni les encyclopédistes en général, ne posent une telle alternative. Musicalisation des langues contre poétisation de la musique: cette lecture-limite des questions qui sous-tendent le texte de D'Alembert sert à repérer les deux pôles entre lesquels on peut reconnaître un nouveau champ épistémique: le champ de la *sonorité expressive*, ouvert comme un espace problématique de réflexion. Ce champ englobe et complique celui de la *vocalité expressive* en élargissant aux sons en général la question de l'expression.

Ce déplacement du questionnement sur le plan des sons en général complexifie en principe la question de l'expression parce qu'il implique la prise en compte du savoir technique du musicien, des règles qui président au maniement des sons dans la composition. Pourtant nous allons voir que, dans un cas au moins, cette prise en compte n'a pas remis en cause chez D'Alembert le cadre de représentation esthétique du type de celui qui caractérise le discours critique de Cahusac.

2. «représenter... les tons de la nature»

L'article GENRE, en *Musique* (VII:595b-597b) contient une addition de D'Alembert. Il y passe de réflexions relevant de la théorie de l'harmonie à des considérations esthétiques qui se situent visiblement sur le même terrain que Cahusac dans l'article EXPRESSION. Elles retiennent notre intérêt ici parce que l'auteur des *Elémens de musique* n'y laisse pas de côté son savoir théorique.

Après avoir distingué trois types d'enharmorique¹¹, il envisage la question de l'emploi expressif du premier type dans la musique. On retrouve une opposition entre Rameau et Lully:

«L'enharmorique du premier genre, où le quart de ton n'a point lieu, et où il se fait pour ainsi dire sentir sans être entendu, a été employé par M. Rameau avec succès dans le premier monologue du quatrième acte de Dardanus [12]; et nous croyons que le mélange de ce genre avec le diatonique et le chromatique, aiderait beaucoup à l'expression, surtout dans les morceaux où il faudrait peindre quelque violente agitation de l'âme. Quel effet, par exemple, le genre enharmorique sobrement ménagé et mêlé de chromatique, n'eût-il pas produit dans le fameux monologue d'Armide [13], où le poète est si grand et le musicien si faible; où le cœur d'Armide fait tant de chemin, tandis que Lulli tourne froidement autour de la même modulation, sans s'écarter des routes les plus communes et les plus élémentaires? Aussi ce monologue est-il tout à la fois une très bonne leçon de composition pour les commençants [14], et un très mauvais modèle pour les hommes de génie et de goût. M. Rameau, il est vrai, a entrepris de le défendre contre les coups qui lui ont été portés:

¹¹ Les «genres» tels que Rousseau les définit pour la musique moderne «sont autant de manières de conduire le corps entier de l'harmonie, qui forcent les parties à marcher par les intervalles prescrits par ces genres; de sorte que le genre appartient encore plus à l'harmonie qui l'engendre, qu'à la mélodie qui le fait sentir» (VII:596a). On distingue généralement les genres *diatonique* (correspondant à la gamme), *chromatique* (intervention des demi-tons) et *enharmorique* (avec quarts de ton dans un système non tempéré, ou effets de double sens dans un système tempéré: p. ex. *mi bémol* devenant *ré dièse*).

¹² *Dardanus* est une tragédie lyrique de 1739. Mais D'Alembert fait ici allusion au monologue «*Lieux funestes*» de Dardanus que Rameau a ajouté au début du quatrième acte dans la version profondément remaniée de l'œuvre de 1744.

¹³ *Armide* (1686) est une «tragédie en musique» de Lully sur un livret de Quinault. L'air de l'acte II, «*Enfin! il est en ma puissance*» était «fameux» d'abord parce qu'il était rapidement devenu l'un des exemples fétiches des admirateurs de Lully et de son art de la déclamation en musique. Mais il l'était encore plus depuis que, pour cette raison d'ailleurs, Rousseau en avait proposé une analyse critique très sévère à la fin de sa *Lettre sur la musique française* (1753).

¹⁴ D'Alembert fait ici allusion au chapitre 20 du *Nouveau Système de Musique théorique* de Rameau (1726, pp. 80-90), où le théoricien s'était servi du monologue d'Armide comme d'exemple général pour montrer comment trouver une basse-fondamentale sous un chant donné – une analyse où les considérations d'ordre esthétique ne dominaient pas. C'est une première façon pour l'encyclopédiste de jouer Rameau contre lui-même (car le musicien théoricien, D'Alembert va en parler, avait répliqué à l'analyse critique de Rousseau par une contre-analyse – tout à la fois polémique, harmonique et esthétique – dans ses *Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe* de 1754, pp. 69-125).

..... *Si Pergama dextrâ*
Defendi possent, etiam hâc defensa fuissent. [15]

Mais en changeant, comme il l'a fait, la basse de Lulli en divers endroits, pour répondre aux plus fortes objections de M. Rousseau, en supposant dans cette basse mille choses *sousentendues* qui ne devraient pas l'être [16], et auxquelles Lulli n'a jamais pensé, il n'a fait que montrer combien les objections étaient solides. D'ailleurs, en se bomant à quelques changements dans la basse de Lulli, croit-on avoir réchauffé ou pallié la froideur du monologue? Nous en appelons au propre témoignage de son célèbre défenseur. Eût-il fait ainsi chanter Armide? eût-il fait marcher la basse d'une manière si pédestre et si triviale? Qu'il compare ce monologue avec la scène du second acte de Dardanus [17], et il sentira la différence. Les beautés de Lulli sont à lui, ses fautes viennent de l'état d'enfance où la musique était de son temps; excusons ces fautes, mais avouons-les.»

(§ 5 de l'addition; VII:597a)

Nous avons restitué cette longue citation qui précède l'analyse que D'Alembert va proposer de *Dardanus* afin de rendre sensible la manière dont, chez lui également, le discours critique se trouve mêlé, très étroitement, au contexte polémique¹⁸. Les parallèles avec Cahusac sont évidents, notamment quant à la référence à une évolution de la musique française. On remarquera toutefois que «l'état d'enfance» auquel D'Alembert fait ici allusion renvoie à l'art compositionnel plutôt qu'aux conditions

¹⁵ VIRGILE, *Enéide*, I, II, v. 291-292 («*Si Pergame pouvait être défendue par un bras, le mien encore l'aurait défendue*», trad. de J. Perret, éd. les Belles-lettres, Paris, 1977, p. 49). La citation est extraite du discours à Enée tenu par l'ombre d'Hector lui révélant la perte imminente de Troie et l'investissant d'une mission nouvelle. L'application est à la fois évidente et retorse! La musique lulliste ne vaut plus aucun combat, elle relève d'un temps révolu: l'avenir serait du côté de la musique de Rameau (c'est le sens mis en valeur par la fin du paragraphe). Mais on peut aussi considérer qu'en défendant Lully, Rameau esthéticien fait figure d'un Hector, d'une ombre passagère, et que la musique de l'avenir, comme la ville future qu'Enée devra fonder, est à chercher du côté de... l'Italie! (Cf. ce que D'Alembert avait écrit à la fin de l'article *ECOLE, beaux-Arts*: «*On sait la révolution que la musique [du célèbre M. Rameau] a causée en France; révolution qui peut-être n'a fait qu'en préparer une autre: car on ne peut se dissimuler l'effet que la Musique italienne a commencé à produire sur nous*» (V:335b).)

¹⁶ Les italiques de «*sousentendues*» signalent une citation. Rameau, dans son analyse des *Observations*, reconstitue les fondements harmoniques (ou «basse fondamentale») de la mélodie lulliste; il en tire des remarques de ce type (en réponse à Rousseau): «*Non seulement toute cette agitation n'est pas dans le même ton, mais il y change par du chromatique sous-entendu à chaque demi-hémistiche*» (p. 96-97 [p. 184, éd. 1980]). Cette façon de remonter de la musique réalisée aux sous-bassements harmoniques théoriques fait partie de la méthode de pensée ramiste, admise en général par D'Alembert (v. d'ailleurs, au début du paragraphe cité, ce qu'il dit du quart de ton qui se fait «*pour ainsi dire sentir sans être entendu*»). Elle est toutefois liée aux concepts de *fondamental* et de *représentation* à propos desquels, on l'a vu, l'encyclopédiste a entrepris une réflexion épistémologique critique dans le même volume VII (article *FONDAMENTAL*); nous verrons, dans la suite de ce chapitre, comment dans ce même article il envisage la question de la relation entre harmonie et mélodie.

¹⁷ Il s'agit cette fois d'une scène entre Dardanus et Iphise, traitée en récitatif.

¹⁸ C'est encore ce qu'aurait montré la fin de l'article *CONTRE-SENS* puisque D'Alembert donne un exemple de contre-sens de ponctuation tiré de la même *Omphale* que Grimm avait brocardée (§ 5) puis ajoute encore un paragraphe sur le différend entre musiques française et italienne (§ 6).

d'exécution. C'est que, pour étayer sa critique, il s'appuie visiblement, lui, sur un savoir théorique.

Il reste à analyser, cependant, comment, passant de la critique négative à une analyse détaillée, il articule ce savoir théorique aux considérations esthétiques sur l'expression. Les deux paragraphes qu'il consacre à *Dardanus* sont éloquentes des limites qu'il rencontre à son tour dans cet exercice. Le premier volet d'analyse est technique; D'Alembert reconstitue les mouvements de la basse fondamentale qui soutient le chant (son harmonie implicite, si l'on veut):

«La scène de *Dardanus*, que nous venons de citer, vient ici d'autant plus à propos, qu'elle nous fournit un exemple du *genre chromatique* employé dans le chant et dans la basse: nous voulons parler de cet endroit:

*Et s'il était un cœur trop faible, trop sensible,
Dans de funestes nœuds malgré lui retenu,
Pourriez-vous? Etc.*

Le chant y procède en montant par semi-tons, ce qui amène nécessairement le demi-ton mineur dans la mélodie, et par conséquent le *chromatique*; la basse fondamentale, au premier vers, descend de tierce mineure de la tonique *sol* sur la dominante tonique *mi*, et remonte à la tonique *la* portant l'accord mineur, laquelle devient ensuite dominante tonique elle-même, c'est-à-dire porte l'accord majeur. Voyez DOMINANTE. Cette dominante tonique remonte à sa tonique *ré*, qui dans le second vers descend de tierce mineure sur la dominante tonique *si*, pour remonter de là à la tonique *mi*. Or une marche de basse fondamentale dans laquelle la tonique qui porte l'accord mineur, reste sur le même degré pour devenir dominante tonique, ou dans laquelle la basse descend de tierce d'une tonique sur une dominante, produit nécessairement le chromatique par l'effet de l'harmonie. Voyez CHROMATIQUE, et nos *éléments de Musique*.»

(§ 6; VII:597ab)

Toute cette analyse va prendre sens dans le paragraphe suivant où l'encyclopédiste la relie à des considérations touchant à l'expression du passage:

«Le *genre chromatique* qui procède par semi-tons en montant, a été employé avec d'autant plus de vérité dans ce morceau, qu'il nous paraît représenter parfaitement les tons de la nature. Un excellent acteur rendrait infailliblement le second et le troisième vers comme ils sont notés, en élevant sa voix par semi-tons; et nous remarquerons que si on chantait cet endroit comme on chante le *récitatif italien*, sans appuyer sur les sons, sans les filer, à peu près comme si on parlait ou on lisait, en observant seulement d'entonner juste, on n'apercevrait point de différence entre le chant de ce morceau et une belle *déclamation théâtrale*: voilà le modèle d'un bon *récitatif*.»

(§ 7; VII:597b)

La mise en évidence de l'échafaudage harmonique qui sous-tend la ligne du chant, dans le paragraphe précédent, vaut donc comme le dévoilement des moyens techniques dont le compositeur dispose pour recréer artificiellement une ligne *déclamatoire*, pour construire musicalement une représentation de la parole. D'Alembert a exhibé les conditions spécifiquement musicales d'une imitation *subalterne*.

Si Dans le cas présent, l'intervention du savoir harmonique n'a donc pas remis en question la configuration des données observée dans le discours critique d'un Cahusac. Non seulement tout se passe toujours dans le cadre de la vocalité expressive, mais encore la musique n'accède au modèle que forment «*les tons de la nature*» que par la médiation d'une «*belle déclamation théâtrale*». Il est vrai que cette analyse concerne un *récitatif*, c'est-à-dire la composante de la musique de théâtre précisément réservée à la partie dramatique du livret – dialogues, narration – (d'ailleurs longtemps considérée en France comme la partie essentielle du spectacle musical). On peut penser que l'idéal déclamatoire ici fortement affirmé ne vaut pas pour toutes les composantes de la musique dramatique. L'allusion que D'Alembert, au début du paragraphe précédent, faisait au monologue de Dardanus – qui n'est pas un simple *récitatif* mais un *récitatif* accompagné où la partie orchestrale prend une importance évidente – suggère en effet un autre type d'usage expressif des «*genres*» musicaux pour «*peindre quelque violente agitation de l'âme*». Il est frappant toutefois que l'encyclopédiste n'entre pas alors dans le détail d'une analyse harmonique qu'il pourrait relier ensuite à l'effet expressif attendu. Le contraste avec le développement consacré au *récitatif* ramiste accuse le même déséquilibre constaté chez Cahusac. Serait-ce que lorsqu'on passe d'une imitation *subalterne* à une imitation *parallèle*, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit d'analyser les moyens d'expression propres à la musique, quelque chose comme un *modèle* vient à manquer? Il est évident que les ressources fondatrices de la vocalité expressive paraissent alors trouver leurs limites – du moins tant que le discours poético-critique les relaie par le modèle de la déclamation parlée.

Ce qui est en question, dès lors, c'est de voir si les encyclopédistes musicographes ont cherché un autre modèle; plus précisément: c'est de comprendre à quelle condition ils pouvaient envisager cette recherche, quel lieu épistémique ils entrevoyaient qui la rendait pensable. Pour cette enquête, la façon dont la question de l'expression musicale et des liens entre musique et langage se présente dans les articles de Rousseau offrira un terrain d'analyse très riche, que nous explorerons dans le chapitre suivant. Mais D'Alembert lui-même permet d'aborder cette nouvelle étape de notre investigation.

On peut rappeler d'abord le balisage de la question que l'éditeur avait esquissé dans son «Discours préliminaire», où n'intervenaient pas, cependant, des considérations théorico-techniques sur la musique. Dans la généralité philosophique de cet essai inaugural, on avait aperçu l'importance que prenait la référence à une psychologie sensualiste, qui lui permettait d'échafauder un programme esthétique où l'imitation musicale devait s'étendre «*aux sensations mêmes*»; on avait aussi repéré une première fois, d'ailleurs, combien ce type de réflexion était porteur d'incidences polémiques (condamnation de la routine des compositeurs et des auditeurs) (sur tout cela, v. chap. 2, pp. 73-79). Il s'agira de mesurer maintenant si cette ouverture du côté d'une psychologie trouve à s'articuler aux développements que D'Alembert consacre au statut du savoir musical promu par la théorie de Rameau. C'est cette question que permet d'approcher un passage de l'article FONDAMENTAL où, à l'occasion d'un dilemme théorique, interviennent des références aux problèmes de l'expression en musique.

3. «le vrai dessein du chant»

L'analyse du récitatif de *Dardanus* que nous venons de lire joue sur les liens théoriques qui nouent la mélodie à sa basse: aux mouvements particuliers de la basse fondamentale correspond un mouvement ascendant chromatique dans le chant. C'est bien le lieu de revenir à un développement de l'article FONDAMENTAL dont nous avons réservé l'examen (v. ch. 9, p. 345): le passage de la section BASSE FONDAMENTALE précisément organisé autour de la question générale de savoir «*si la mélodie est suggérée par l'harmonie*» (§ 6; VII:59b). On peut dire que ce morceau constitue le pendant, du côté d'une réflexion épistémologique sur la théorie musicale, de l'analyse de *Dardanus* située, elle, du côté d'une réflexion critique sur l'art musical. Or, le problème du chant et de son expression s'y présente d'une façon très symptomatique pour notre propos, qui nous permettra de repérer d'un autre point de vue l'obstacle auquel l'encyclopédiste paraît se heurter. Il n'est pas inutile de rappeler encore la situation du passage dans l'architecture d'ensemble de l'article: D'Alembert vient de se demander «*si la basse fondamentale représente le corps sonore*»; il s'interrogera juste après sur l'hypothèse ramiste que la géométrie serait «*fondée sur la résonnance du corps sonore*»; on voit bien que la question ici débattue fait corps avec la réflexion méta-théorique menée par le philosophe sur le fonctionnement du système de Rameau¹⁹. Il est surtout important de rappeler qu'autour de la première question il a montré le hiatus qui, dans la chaîne de "représentation" ramiste, sépare le segment primitif (de la résonance à l'accord parfait) du segment plus concret qui relie la basse fondamentale à l'accompagnement; et que nous avons noté alors que la théorie changeait de référence: la reconduction à une origine physique marque le pas au profit d'une exploration quasi expérimentale du sentiment de l'harmonie dont l'oreille est le lieu (v. chap. 9, pp. 329s. et 338-341). On peut penser que cette nouvelle orientation du théorique vers le sensible, qui paraît envelopper une psychologie de l'audition, devrait rendre possible son articulation avec la réflexion esthétique.

D'Alembert, comme pour les autres questions qu'il envisage dans FONDAMENTAL, procède de façon progressive: il applique la question de savoir «*si la mélodie est suggérée par l'harmonie*» à des objets musicaux de complexité croissante. Mais surtout, conformément à l'attitude épistémologique qu'il a adoptée tout au long de l'article, il fait apparaître les difficultés que recèle cette question, mieux, même, il se plaît à formuler tous les problèmes qu'elle suscite – en prenant le soin de «*laisse[r] à décider aux Musiciens*» (§ 12; 61a). Les «*quelques réflexions sur ce sujet*» (§ 6; 59b) que l'encyclopédiste propose s'articulent en trois parties, chaque fois plus développées. Et pourtant rien ne va de soi dans ce texte.

La première partie, très brève, constitue une étrange mise au point préalable, qui intéresse directement le problème d'articulation qui nous retient dans ce chapitre:

¹⁹ Sur le lien étroit chez D'Alembert entre la question des relations harmonie / mélodie et la théorie générale de la musique, v. note 94 du chapitre 9, p. 344.

«1°. Quel parti qu'on prenne sur la question posée, 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: sur quoi voyez la suite de cet article [20]. 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 [21].»

(§ 7; VII:60a)

Dans ce point initial, D'Alembert met la question de l'expression pour ainsi dire hors de cause: le dilemme théorique (la mélodie est-elle ou non suggérée par l'harmonie?) n'aurait pas d'incidence sur la relation expressive, donnée pour reconnue – une relation qui pourtant, attestant une dépendance de la mélodie à l'harmonie, paraît étroitement rattachée au débat théorique. Cette dissociation de deux plans apparemment si liés pointe d'emblée sur ce qui nous semble constituer la difficulté majeure du texte. En distinguant ainsi une quasi certitude d'une question ouverte, l'encyclopédiste laisse entendre que la relation entre mélodie et harmonie envisagée du point de vue de l'expression ne pose guère problème, à l'inverse d'un point de vue théorique sur cette même relation. Et pourtant, la suite du texte ne confirme pas cet implicite. Il est vrai que tous les développements qu'il comprend questionnent ce second point de vue, mais D'Alembert fait tout pour suggérer une réponse positive, comme si pour lui – du moins jusqu'à un certain point – les difficultés n'étaient pas tant théoriques; et à l'inverse, celles sur lesquelles il achoppe apparaîtront justement liées à la question de l'expression (du moins, selon notre interprétation).

Le paragraphe cité apporte quelques indices sur les présupposés à partir desquels D'Alembert peut affirmer dans un premier temps l'indépendance des deux plans théorique et expressif. Nous allons commencer par les analyser de près; mais c'est la suite de l'article qui permet de mesurer ce qu'ils recouvrent. La référence à Rameau offre encore une autre perspective pour éclairer les enjeux de tout le passage; nous ne suivrons toutefois cette seconde piste qu'après l'analyse interne du développement entier.

a) «un guide secret»

On remarque d'abord que, dans ce paragraphe initial, «l'harmonie» est dite «jointe» à la mélodie et qu'il est question de l'adaptation d'une basse à une mélodie donnée. D'Alembert se place dans la perspective du musicien qui, ayant composé une mélodie, cherche à l'"harmoniser" (pour utiliser un terme moderne). Mais on remarque d'autre part qu'il est aussi question des effets expressifs d'une composition: l'encyclopédiste

²⁰ D'Alembert renvoie apparemment au § 12 de cette section BASSE FONDAMENTALE, qui appartient au présent développement (61a, cité ci-après, pp. 526-527).

²¹ Cette référence allusive renvoie à quelques pages du *Nouveau système de musique théorique* de Rameau (1726, pp. 43-48) [dorénavant abrégé: NS], des pages qui, comme nous le verrons, sont en fait derrière tout le développement de D'Alembert.

envisage donc en même temps la façon dont un chant et sa basse «affecte» un auditeur. En combinant ainsi point de vue de la production et point de vue de la réception, il se situe clairement au niveau de ce qu'on appelait alors «la musique pratique»; c'est sans doute ce qui l'autorise à présenter son affirmation comme une quasi-observation – une vérité qui ne devrait pas rencontrer d'objections précisément parce que chacun peut la vérifier empiriquement. La «preuve» ramiste avancée enfin par D'Alembert semble se limiter, dans la logique argumentative de surface du passage, au fait qu'elle confirme la possibilité, *toujours sur le plan pratique*, d'adjoindre de multiples basses différentes à une même mélodie (on comprend, par induction, que chacune de ces basses est censée changer l'expression de ladite mélodie). En bref, sur ce niveau, la question des relations entre mélodie et harmonie se présenterait en deux temps distincts: indépendance de la première, composée isolément; mais dépendance du point de vue de l'effet expressif.

En affirmant l'autonomie de cet aspect expressif, non pas tant par rapport à la question générale des relations entre harmonie et mélodie mais par rapport au dilemme théorique qu'elle recèle (génération ou non), D'Alembert paraît supposer que les phénomènes expressifs dont la musique est le lieu ne peuvent se comprendre à partir du niveau théorique. Ce qui limite singulièrement le pouvoir explicatif de la théorie harmonique! Il faut rappeler à ce propos le sens général que nous avons déjà reconnu à l'article FONDAMENTAL, dans lequel le philosophe s'est appliqué à montrer les multiples relais qui séparent le plan théorique fondamental – où joue le principe de la nature résonante – du plan de la musique effective – où interviennent des opérations artistiques dont la théorie, dans l'état d'élaboration où elle se trouve, échoue en fait à rendre compte. On aura à se demander ici comment l'indépendance prétendue de l'expressif par rapport à la question des relations théoriques entre mélodie et harmonie a partie liée avec le point d'achoppement repéré dans l'article GENRE: l'articulation problématique entre un *discours théorique* et un *discours critique*.

Il faut encore relever, dans ce paragraphe initial, l'usage particulier que D'Alembert fait du mot «chant» pour désigner le simple saut «sol ut», qui n'est à vrai dire qu'un élément mélodique pouvant appartenir à une infinité de chants possibles (ce qui n'est pas étranger, nous le verrons, au fait qu'il est susceptible de nombreuses basses différentes)²². S'il emprunte ici directement à sa source²³, l'encyclopédiste exploite ensuite ce même vocable à sa manière: les points suivants de son développement, qui portent sur des objets musicaux de nature différente, sont en effet présentés comme envisageant des «chants» de complexité chaque fois plus grande. D'Alembert agence ainsi une progression factice:

– Le point «2°», qui occupe toute une colonne, considère «le chant diatonique de la gamme», dont il montre qu'on peut soutenir théoriquement qu'il est «suggéré par la basse fondamentale»²⁴. Or, la gamme, ou échelle diatonique, n'est pas non plus un

²² Sur l'usage "didactique" du mot *chant* dans FONDAMENTAL, v. chap. 9, n. 22 (p. 312).

²³ Cf. RAMEAU, NS 43.

²⁴ Comme il l'a fait «d'après M. Rameau» dans ses *Éléments de musique* auxquels il ne manque d'ailleurs pas de renvoyer (§ 8, début; VII:60a).

chant à proprement parler mais représente une structure de relations de hauteur qui est comme la base sous-jacente des inventions mélodiques.

« – Le point «3°», lui, envisage *«tout autre chant que celui de la gamme»*, c'est-à-dire toute mélodie composée. Ce sont à vrai dire les seules successions mélodiques qui méritent le nom de *«chant»*.

Cet usage extensif du terme – d'une manière différente de celui relevé chez Cahusac²⁵ – donne à la succession des trois points une cohérence de surface qui dissimule une difficulté. Exactement celle que recouvre, en fait, la question générale qui motive tout le développement. Car le mot *«mélodie»* (dans: *«si la mélodie est suggérée par l'harmonie»*) englobe la même diversité d'objets. C'est pourquoi le verbe *«suggérer»*, dans cette question, recèle à son tour des sens ambigus²⁶. Pour le second objet seul, il renvoie à un point de vue strictement théorique où la question peut se décider en terme de relation générative. D'Alembert admet pour la gamme une réponse affirmative en présentant ce rapport dans une logique tout à fait ramiste: il démontre que *«la basse fondamentale est [...] le vrai guide secret de l'oreille dans l'intonation [des] gammes»* (in § 8; 60a). Il s'agit là, c'est évident, d'une oreille bien théorique, si l'on peut dire, – au même titre, exactement, que la gamme est un *«chant»*!²⁷ Ici, le rapport de suggestion se détermine donc comme un lien théorique.

La façon dont l'encyclopédiste montre ensuite que la question se complique lorsqu'elle se pose à l'occasion de *«tout autre chant»* trahit la difficulté de relier ce niveau théorique avec des objets issus d'un faire créateur, où le verbe *«suggérer»* prend alors un tout autre sens. C'est pourquoi nous allons suivre D'Alembert dans le détail de ce troisième point, développé sur trois colonnes pleines – où la question de l'expression refait d'ailleurs subrepticement surface; malgré une position d'énonciation généralement en recul par rapport au débat, on va voir le philosophe passer, non sans louvoiements, d'une attitude orientée vers une réponse positive à une attitude de suspens prudent – un peu comme s'il donnait d'une main et reprenait de l'autre. Nous nous efforcerons de montrer en quoi cette oscillation peut apparaître révélatrice du nœud problématique que nous cherchons à cerner. Il convient cependant de préciser que ce texte est sans doute l'un des plus difficiles que nous ayons eu à commenter ici, tant

²⁵ V. chap. précédent, pp. 482-486.

²⁶ On précisera que l'emploi de ce verbe pour formuler le rapport en question est encore un procédé stylistique propre à D'Alembert récrivant Rameau: il cherche visiblement à donner un référent concret à une relation d'ordre théorique. Rameau, en effet, ne l'utilise pas lorsqu'il énonce comme une loi que *«la Mélodie naît de l'Harmonie»* (p. vj et p. 1 du *Nouveau Système*, seul ouvrage précédant les *Eléments* de D'Alembert où le musicien l'ait formulée) (v. chap. 9, p. 344 et n. 94). On trouve néanmoins dans ses écrits des emplois du verbe *«suggérer»* étroitement rattachés à la question présente, dont D'Alembert s'est visiblement inspiré (nous en verrons plus loin un exemple dans le traité de 1726; v. aussi cette affirmation dans la *Génération harmonique* de 1737: *«Trouver la Basse fondamentale d'un Chant donné, c'est trouver non seulement toute l'Harmonie dont ce Chant est susceptible, mais encore le principe qui l'a suggéré [sic]»*, p. 192-193.)

²⁷ Il n'est pas innocent de constater que, dans son *Nouveau système*, Rameau avait exposé l'origine de la gamme, qu'il nomme alors *«système diatonique»*, dans un chapitre antérieur à celui consacré au *«chant sot ut»* (chap. «De la Modulation», p. 32).

le style du philosophe, si logique et clair en surface, peut receler de problèmes lorsqu'on analyse le détail de ses articulations...

D'Alembert commence par exposer des raisons apparentes qui incitent à penser que, pour les objets mélodiques qu'il envisage dans ce nouveau point, le rapport à l'harmonie est moins clair:

«3°. Dans tout autre chant que celui de la gamme, comme ce chant sera absolument arbitraire, puisque les intervalles, soit en montant, soit en descendant, y sont au gré de celui qui chante, on pourrait être moins porté à croire que ce chant soit suggéré par la *basse fondamentale*, que les Musiciens même ont quelquefois peine à trouver.»

(§ 9 début; VII:60b)

Le philosophe place à nouveau la question sur le plan de l'invention musicale, de la pratique du compositeur²⁸ – dont les règles seraient «*arbitraires*», c'est-à-dire dépendantes de son seul «*gré*»; on retrouve du coup la question du musicien cherchant à adapter une basse à la mélodie qu'il a d'abord créée ou dont il s'empare. L'intervention de l'*arbitraire* de la composition, à quoi s'ajoute, comme un indice, la difficulté pratique à trouver une basse à un chant donné, laissent donc à penser que l'harmonie ne dirige pas, comme par en dessous, la création mélodique. D'Alembert oppose à cette impression de départ trois objections. Il se fait donc, pour un temps du moins, le défenseur de la thèse adverse:

«Cependant on doit faire ici trois observations. La première, c'est que dans la mélodie on ne peut pas aller indifféremment, et par toutes sortes d'intervalles, d'un son à un autre quelconque; il y a des intervalles qui rendraient le chant dur, escarpé et peu naturel: or ces intervalles sont précisément ceux qu'un bonne *basse fondamentale* proscriit. Tout chant paraît donc avoir un guide secret dans la *basse fondamentale*.»

(§ 8, suite; 60b)

Cet argument revient, en fait, à montrer la dépendance de l'invention de chants à la structure tonale et diatonique (qui, en 1750 et pour longtemps encore, déterminait la mobilité mélodique des compositeurs): en ce sens, la relation entre fondement harmonique et création mélodique est clairement médiate. D'Alembert n'expose cependant pas le problème en ces termes. L'indice de doute («*paraît*») dont il affecte la conclusion ponctuant sa première «*observation*» provient ici seulement de ce qu'il la déduit par la négative (en bonne logique, du fait que les intervalles non pratiqués sont précisément ceux qu'interdit l'harmonie fondamentale on ne peut rien déduire de positif quant à une éventuelle dictée harmonique des intervalles admissibles réellement pratiqués). Ce qui est plus intéressant de notre point de vue, c'est de repérer l'apparition d'un vocabulaire critique pour qualifier ce que seraient des chants outrepassant les proscriptions de la basse fondamentale: il faut surtout noter que l'exigence de «*naturel*», ici marquée, peut recouvrir aussi bien un principe esthétique général (prépondérant pour tous les arts

²⁸ Même s'il parle, toujours dans le même esprit d'un vocabulaire accessible et susceptible de concerner plus directement le lecteur, de «*celui qui chante*»!

durant l'âge classique) qu'un principe théorique (le critère du «naturel» en musique trouvait précisément dans le système ramiste un fondement physique).

• La deuxième remarque joue encore sur l'idée de *naturel*:

«La seconde observation, c'est qu'il n'est pas rare de voir des personnes qui n'ont aucune connaissance en musique, mais qui ont naturellement de l'oreille, trouver d'elles-mêmes la basse d'un chant qu'elles entendent, et accompagner ce chant sans préparation; n'est-ce pas une preuve que le fondement de ce chant est dans la basse, et qu'une oreille sensible l'y démêle?»

(§ 8, suite; 60b)

Cette fois, la conclusion est plus positive. Mais une «preuve» de fait est toujours exposée à la mise en valeur de faits contraires; et D'Alembert a déjà indiqué au début du même paragraphe – et il y reviendra – que «*les Musiciens [...] ont quelquefois peine à trouver [la basse fondamentale d'un chant]*»...

Au fond, ces deux premières «observations» sont de simples indices positifs qu'il n'expose pas sans laisser à son lecteur les moyens de les critiquer²⁹. Le philosophe est, lui, à la recherche d'autre chose que de simples arguments plus ou moins conclusifs. C'est ce que montre la troisième. Il ne s'agit plus d'ailleurs d'une «observation» au sens des précédentes puisqu'elle se formule comme une question:

«La troisième observation consistera à demander aux Musiciens si un chant est susceptible de plusieurs basses également bonnes. S'il y en a plusieurs, il est difficile de soutenir que la mélodie est toujours suggérée par l'harmonie, du moins dans les cas où la basse ne sera pas unique. Mais s'il n'y a qu'une seule de toutes les basses possibles qui convienne parfaitement au chant, comme on peut avoir d'assez bonne raison de le croire, ne peut-on pas penser que cette basse est la *basse fondamentale* qui a suggéré le chant? Il me semble que cette question sur laquelle je n'ose prononcer absolument, mais que tout musicien habile et impartial doit être en état de décider, peut conduire à la solution exacte de la question proposée.»

(§ 9, fin; 60b)

D'Alembert pense visiblement avoir atteint le nœud du problème et avoir formulé le test décisif qui permettrait d'y répondre avec assurance. Mais comment ne pas se demander ce que signifie exactement la notion de «bonne basse» sur quoi repose la question adressée aux musiciens? L'ambiguïté de cette notion transparait bien vite dans la suite: on comprend mal, en effet, quelle est la différence entre «toutes les basses possibles» d'un chant et la basse qui lui «*convien[t] parfaitement*»! Quelle instance fait passer des possibles (apparemment tout ce qu'autorise la théorie de la basse fonamen-

²⁹ On notera au passage que la «seconde observation» est l'un des arguments que Rameau répète tout au long de ses œuvres. Dans le *Nouveau système* qui sert ici de référence, on le trouve par exemple exprimé au début du chapitre 10 «*Que nous trouvons naturellement la Basse-Fondamentale de tous les repos insérés dans un Chant*»: «Il s'agit ici, déclare le musicien, d'un fait d'expérience que toutes les personnes un peu sensibles à l'Harmonie, jusqu'à des enfants de huit à neuf ans, peuvent éprouver» (p. 54).

tales) à la détermination d'une *convenance*? Faut-il soupçonner une distinction – informulée – entre critère théorique et critère esthétique, une distinction que D'Alembert subirait sans parvenir à la situer? (On notera de plus que l'encyclopédiste a fait porter sa question sur la ou les «basses» possibles d'un chant et non sur sa ou ses «basses fondamentales», ce qui introduit encore une ambiguïté d'un autre ordre: entre le niveau compositionnel et le niveau théorique. En effet, en disant que de «toutes les basses possibles» seule celle qui convient parfaitement est la «basse fondamentale», il tend à faire croire qu'une basse fondamentale n'est qu'une basse particulière parmi toutes celles que les musiciens sont susceptibles de composer – ce qui procède d'une confusion de niveau³⁰.)

De fait, dans toute la suite du passage, il ne va pas cesser de discuter et d'approfondir la question qu'il vient de soumettre aux musiciens. D'Alembert semble bien avoir perçu qu'elle recouvrait pour le moins une difficulté.

La première objection qu'il envisage à son test, qui en remet en question le présupposé, est imputée aux «musiciens» – ce qui aide à en saisir la portée:

«Peut-être quelques musiciens prétendront-ils que ces deux questions sont fort différentes, et qu'il pourrait n'y avoir qu'une bonne basse possible à un chant, sans que le chant fût suggéré par cette basse;»

(§ 10, début; 60b)

L'objection problématise ce que désigne au juste le verbe «suggérer» qui, on l'a vu, appartient à la formulation d'alembertienne de la question théorique envisagée: cette suggestion, qui rappelle l'idée que la basse fondamentale «guide» l'oreille, renvoie-t-elle à une dépendance théorique ou décrit-elle le processus compositionnel lui-même? Le fait que D'Alembert mette l'objection dans la bouche de musiciens tend à faire penser qu'elle repose sur la distinction entre un point de vue théorique (qui définit ce qu'est une «bonne» basse: conforme aux règles fondées par le système de l'harmonie) et un point de vue pour ainsi dire psychologique, lié au processus de composition.

À une objection liée à la pratique de création, D'Alembert riposte par des remarques puisées au même niveau pratique et psychologique, mais concernant la réception (ce n'est pas, croyons-nous, qu'il présuppose ici que celle-ci est liée à celle-là: mais l'une et l'autre sont susceptibles au même titre de jeter quelque lumière sur la question théorique):

«mais pour leur répondre, je les prierai d'écouter avec attention un chant agréable dont la basse est bien faite, tel que celui d'un grand nombre de beaux airs italiens; de remarquer

³⁰ Au demeurant caractéristique de la façon dont D'Alembert récrit Rameau. De fait, une basse fondamentale, dans le système du musicien, fonctionne comme un instrument théorique qui permet de comprendre les phénomènes complexes et multiples, aussi bien mélodiques qu'harmoniques d'ailleurs, d'attraction entre les sons qu'exploite la musique dite tonale. Chaque basse composée, pour autant qu'elle diffère harmoniquement d'une autre, comporte une basse fondamentale spécifique qui rend précisément compte de ce qui la différencie des autres. Nous verrons plus loin pourquoi D'Alembert, dans son style de présentation de la théorie ramiste, peut se permettre la confusion apparente entre les deux niveaux.

en l'écoutant, combien la basse paraît favorable à ce chant pour en faire sortir toute la beauté, et d'observer qu'elle ne paraît faire avec le chant qu'un même corps; en sorte que l'oreille qui écoute le chant est forcée d'écouter aussi la basse, même sans aucune connaissance en Musique, ni aucune habitude d'en entendre: je les prierais enfin de faire attention que cette basse paraît contenir tout le fond et, pour ainsi dire, tout le vrai dessein du chant, que le dessus ne fait que développer; et je crois qu'ils conviendront en conséquence, qu'on peut regarder un chant qui n'a qu'une basse, comme étant suggéré par cette basse.»

(§ 10, suite; 60b)

Au fond, il oppose une impression d'auditeur à une impression de compositeur. Par ce biais, il soutient la pertinence de son test; du coup, on voit que *cette pertinence suppose l'articulation du point de vue théorique à une esthétique de la réception*. Il n'est pas surprenant, dans ce contexte, que le vocabulaire critique resurgisse, avec l'«*agréable*» et le «*beau*»³¹; cependant, D'Alembert paraît soucieux d'aller au-delà de ces appréciations générales pour restituer au plus près, par des métaphores choisies, un phénomène d'écoute particulier: il procure ainsi une sorte d'analyse psychologique figurée de la façon dont la basse d'un chant contribue à enrichir sa réception. Or, c'est bien ce phénomène qu'il avait exposé dès le point «1°» du développement, mais en termes d'expression. Ici, en revanche, il n'est pas question d'«*expression*». Du moins explicitement; car le dernier ensemble de métaphores, sur quoi culmine l'analyse, ne manque pas d'y renvoyer indirectement. Il doit retenir notre attention dans une investigation qui explore les liens entre musique et langage.



Ce petit système joue essentiellement sur l'ambivalence du mot «*fond*», qui fait bien sûr écho à la notion même de fondement qu'explore tout l'article (aspect théorique), mais qui fait également signe vers l'idée d'une sorte de contenu profond (idée d'expression); dans la même cohérence, la figure du «*dessein*» (comme conception de base, plan) tend à privilégier une métaphorique discursive: le chant «*développe*» la basse comme un discours mis en forme déploie un noyau de sens. C'est une acception possible de la notion d'expression. Un tel passage, dans la perspective topologique où nous cherchons à nous placer, suggère une hypothèse sur le lieu où se profile l'articulation du théorique à une esthétique de la réception, dont nous venons de noter la présence implicite: elle se jouerait sur le terrain d'une analyse psychologique où l'analogie de la musique avec le discours semble tenir un rôle important.

Cependant, et très symptomatiquement, D'Alembert se trouve comme emporté par son point de vue d'auditeur et dérive vers un discours de type normatif:

³¹ Dont on note une fois de plus qu'il n'est pas dissociable d'un arrière-fond polémique (v. l'invitation faite aux musiciens d'écouter avec attention de beaux airs italiens!).

«Je dirais plus: si, comme je le crois, il y a un grand nombre de chants qui n'ont qu'une seule bonne *basse fondamentale* possible, et si, comme je le crois encore, ce sont les plus agréables, peut-être en devra-t-on conclure que tout chant qui paraîtra également susceptible de plusieurs basses, est un chant de pure fantaisie, un chant *métif* [*sic*], si on peut parler ainsi.»

(§ 10, fin; 61a)

Avec l'ultime image d'un «*chant métis*», c'est-à-dire qui ne procède pas d'une *génération* (harmonique!) homogène, le niveau théorique et le niveau d'une esthétique sont cette fois explicitement articulés. Mais à quel prix! Tout se passe maintenant comme si les deux types de discours ne pouvaient se rejoindre que dans le cadre d'une critique prescriptive, où le théorique est mis au service d'une esthétique de l'agrément naturel. Il est très curieux de noter que les *credo* que l'encyclopédiste énonce coïncident avec une telle position.

b) «je laisse à décider aux Musiciens»

Mais cette fin de paragraphe fait figure d'un point limite dans le développement que nous parcourons. On mesure en effet que D'Alembert a eu clairement conscience d'avoir dérivé par la façon même dont il revient à la question qu'il discute:

«Mais dans la crainte d'avancer sur cette matière des opinions qui pourraient paraître hasardées, je m'en tiens à la simple question que j'ai faite, et j'invite nos célèbres artistes à nous apprendre si un même chant peut avoir plusieurs basses également bonnes.»

(§ 11, début; 61a)

Envisageant un résultat qui recouperait la position à laquelle il a dit *croire* au paragraphe précédent, il a l'honnêteté de montrer que la question ne s'en trouverait pas pour autant résolue (on retrouve alors l'objection pratique déjà aperçue):

«S'ils s'accordent sur la négative, il restera encore à expliquer pourquoi cette *basse fondamentale* (la seule vraiment convenable au chant, et qu'on peut regarder comme l'ayant suggéré), pourquoi, dis-je, cette basse échappe souvent à tant de musiciens qui lui en substituent une mauvaise?»

(§ 11 suite; 61a)

À cette objection, il propose une réponse dont, une nouvelle fois, il aura ensuite l'honnêteté de montrer qu'elle n'annule pas le problème soulevé. Cette réponse met précisément en jeu une des ambivalences que peut recouvrir le verbe «*suggérer*»:

«On pourra répondre que c'est faute d'attention à ce guide secret, qui les a conduits, sans qu'ils s'en aperçussent, dans la composition de la mélodie.»

(§ 11 suite; 61a)

Cette psychologie dédoublée rappelle la théorie des perceptions obscures et confuses de Leibniz³² : deux niveaux sont en effet distingués, celui de l'attention, des démarches réfléchies, et celui des conduites qui échappent à ce niveau conscient (où jouerait le «*guide secret*»). D'Alembert paraît suspicieux à l'encontre d'une telle position; du moins envisage-t-il que cette réponse puisse être insatisfaisante. Il cherche cependant à sauver une nouvelle fois la difficulté, pour défendre apparemment son credo formulé au paragraphe précédent. Mais la façon dont il s'y prend révèle en fait ce qui fait le nœud du problème:

«Si cette réponse ne satisfait pas entièrement, la difficulté sera à peu près la même pour ceux qui nieraient que l'harmonie suggère la mélodie. En effet dans la supposition présente qu'un chant donné n'admet qu'une seule bonne basse, il faut nécessairement de deux choses l'une, ou que le chant suggère la basse, ou que la basse suggère le chant; et dans les deux cas il sera également embarrassant d'expliquer pourquoi un musicien ne rencontre pas toujours la véritable basse.»

(§ 11, fin; 61a)

Le mouvement argumentatif de cette fin de paragraphe est loin d'être simple. On peut accorder au philosophe qu'il s'en tient aux cas où «*un chant n'admet qu'une seule bonne basse*» car ce sont les seuls où l'objection pratique est valide (dans l'hypothèse de chants admettant plusieurs bonnes basses, l'embarras des musiciens ne prendrait pas valeur d'objection – du moins l'encyclopédiste semble le présupposer). Mais on est enclin à se demander s'il n'agence pas une argumentation en trompe-l'œil, puisque cette limitation à la seule «*supposition présente*» implique que le fameux test ait reçu une réponse positive – réponse qui apparaît dès lors indépendante des conséquences théoriques que l'encyclopédiste avait pourtant affirmé en pouvoir déduire! Cependant D'Alembert se comporte ici en véritable casuiste: il n'envisage que les «*cas*» (le mot est à la fin du § 9) où la réponse a été positive sans s'occuper des autres – qu'il laisse flotter comme une supposition alternative toujours possible!

Mais le nœud le plus important de cette fin de paragraphe est ailleurs. On remarque que D'Alembert présente les opposants à la thèse d'une harmonie suggérant la mélodie comme contraints, toujours «*dans la supposition présente*», de postuler la thèse inverse. Il faut se demander quel présupposé commande cette idée. Je crois que si la congruence théorique («*une seule bonne basse*») suppose nécessairement aux yeux de D'Alembert une relation de *dépendance* d'un terme par rapport à l'autre («*il faut nécessairement de deux choses l'une...*»), c'est parce qu'il se meut dans un univers épistémologique où les constructions théoriques renvoient à des entités naturelles: autrement dit sont conçues comme des *reconstructions* d'opérations ou d'objets existants, même non "visibles". Autrement dit, en deçà du conflit entre les deux thèses, ce sont les relations entre pratique et théorie qui sont en jeu. L'*embarras* qu'introduit l'objection pratique vient du fait que, selon ce point de vue, les musiciens cherchant la véritable basse d'un chant

³² Dont on sait d'une part l'usage qu'en faisait, dans les mêmes années, l'esthétique naissante (Baumgarten, puis Sulzer), mais aussi la résistance qu'elle occasionnait dans le cadre d'une psychologie condillacienne.

donné opèrent également une *reconstruction*, mais une reconstruction pratique qui, par là même, tend souvent à tomber à côté de la «*véritable basse*», ce terme caché de la relation nécessaire entre mélodie et harmonie (cause ou effet: c'est à quoi se réduit le débat), ce terme caché qui appartient à une sorte de réel musical sous-jacent que la reconstruction théorique est précisément capable de mettre à jour. La théorie de la musique n'est pas pensée comme théorisation de la pratique musicale, mais comme moyen de comprendre ce sur quoi repose cette pratique. Ce n'est pas pour rien que l'époque parlait encore de «*musique pratique*» et de «*musique théorique*»! la musique pensable se déterminait comme un "x", postulé naturel, à quoi la pratique d'un côté et la théorie de l'autre donnent accès³³. Mais à nouveau, l'argument des deux thèses théoriques contradictoires également déductibles du test proposé aux musiciens tient dans la seule «*supposition présente*». Qu'en est-il dans l'autre? La fin du paragraphe précédent nous l'apprend: D'Alembert tend à envisager les chants «*susceptible[s] de plusieurs basses*» comme des sortes d'hybrides fantaisistes; dans la perspective que nous venons de résumer, ils échappent obligatoirement à cette sorte de nécessité naturelle que la réflexion théorique permet de penser.

Le recul que nous pouvons avoir par rapport à cette épistémologie nous permet de présager que, plus profondément que le conflit qui préoccupe D'Alembert, ce qui fait difficulté c'est ce que recouvre l'*acte de la composition musicale*. Tout le texte que nous lisons, dans ses contorsions mêmes (et ce n'est pas fini!), laisse apercevoir qu'il y a là un objet difficile à penser, à propos duquel les témoignages de la pratique et les suggestions de la théorie semblent apporter des éléments de réflexion contradictoires.

Au début du paragraphe suivant, D'Alembert explore toujours les tenants et aboutissants de son test. C'est là qu'il revient à l'information qu'il avait extraite de Rameau au point «1°» (pour la relier, alors, à la question de l'expression). La réémergence attendue de cette question à ce point jette une lumière intéressante sur ce que nous venons de dire: les vingt basses possibles évoquées par le musicien-théoricien paraissent militer pour une liberté du compositeur qui poursuit des finalités expressives. D'Alembert, ici, cherche à nouveau à éviter qu'on se serve d'un argument situé à un tel niveau dans le cadre où il entend situer le débat. N'est-il pas symptomatique qu'il ne fasse une fois de plus aucune allusion à la dimension expressive qui donne sens à cette multiplicité des basses? Il commence donc par désamorcer l'argument. Mais on verra bientôt que c'est à partir de cette occultation de l'expression, momentanée au demeurant, que la position, jusque-là engagée, de D'Alembert va commencer à s'estomper:

«La question que nous venons de proposer sur la multiplicité des basses, n'est pas décidée par ce que nous avons dit plus haut d'après M. Rameau, que le chant *sol ut* peut avoir vingt basse fondamentale différentes: car ceux qui croiraient [³⁴] qu'un chant ne peut avoir

³³ C'est d'ailleurs cette épistémologie (qui procède de la logique de la double empreinte décrite dans notre chapitre I) qui autorise le langage théorique simplifié de D'Alembert.

³⁴ D'Alembert, qui a assumé clairement cette croyance plus haut, devient ici simple metteur en scène de voix qu'il n'investit plus personnellement.

qu'une seule *basse fondamentale* qui soit bonne, pourraient dire que de ces vingt *basses fondamentales* il n'y en a qu'une qui convienne au chant *sol ut*, relativement à ce qui précède et à ce qui suit.»

(§ 12, début; 61a)

C'est D'Alembert qui souligne cette dernière proposition. Et l'argument est en effet essentiel (qui démonte, au demeurant, l'artifice de présentation échelonnée des points «1°» à «3°» dont nous avons parlé!). Le saut *sol ut*, en tant que simple maillon d'une multiplicité de déroulements mélodiques plus larges imaginables, recouvre différentes basses possibles parce que ces déroulements englobants obéissent à – ou produisent (selon l'alternative théorique en question) – des relations harmoniques différentes. Cet argument révèle en fait une compréhension profonde de ce qui faisait l'admirable réussite de la théorie ramiste (qui montrait comment le sentiment harmonique – effet de suspension, ou de repos, par exemple – procède de *rappports de succession, des enchaînements* d'accords)³⁵. Du point de vue topographique qui nous intéresse, cet argument a surtout pour effet de reconduire la multiplicité des basses possibles à une explication strictement théorique, c'est-à-dire purement harmonique (enchaînement des accords), et de la dégager par conséquent des seuls critères d'effets expressifs (et plus encore de l'exercice de la fantaisie musicienne).

Or, D'Alembert ne se contente pas de ce qui aurait pu sembler une élégante sortie du problème. Il imagine en effet un cas limite – et le «on» qui l'énonce paraît ne plus correspondre ni aux tenants ni aux opposants de la thèse en question, comme si le philosophe, soudain, se détachait du conflit pour mesurer l'aire dans laquelle ce conflit trouve son lieu:

«Mais, pourrait-on ajouter, si l'on n'avait que ce seul chant *sol ut*, quelle serait la vraie *basse fondamentale* parmi ces vingt? C'est encore un problème que je laisse à décider aux Musiciens, et dont la solution ne me paraît pas aisée.»

(§ 12, suite; 61a)

Ce nouveau «problème» ne paraît pas postiche car il est imaginable qu'un compositeur, ayant à mettre en musique une exclamation comme «Assez!», «Qui vient?», «Frappons!», adopte le fameux saut de quarte. La question que D'Alembert pose est celle de comprendre, dans un contexte mélodique aussi réduit, comment peut encore se déterminer la «vraie» basse. On doit d'ailleurs se demander si cette notion de «vraie» basse recoupe celle de «bonne» basse, et garde un sens théorique, ou si elle fait signe du côté d'une vérité de l'expression. Dans le premier cas, ce nouveau «problème» serait une façon de questionner la théorie en la confrontant à une sorte de cas limite; or précisément, dans la sorte de décomposition analytique à laquelle le philosophe procède

³⁵ Nous le verrons en détail dans le chapitre suivant. Notons que la théorie ramiste n'est pas encore tonale au sens où l'entendra le XIX^e siècle: telle note (de basse) peut être tonique *par rapport* à celle qui la précède, et dominante *par rapport* à celle qui la suit. Cette souplesse, qui paraît correspondre à un mode d'écoute plus attentif aux effets «régionaux» qu'à ceux que détermine un cadre tonal d'ensemble, est sans doute également accordée aux modes compositionnels du temps.

pour approfondir la question, on voit que les notions théoriques auxquelles il avait paru adhérer jusque-là se trouvent pour ainsi dire déconstruites, ou du moins problématisées. Mais ce que l'on constate aussi, c'est que, *dans le même temps*, la question de l'expression refait surface (d'où la seconde interprétation possible de la «vraie» basse). Ce retour s'opère d'une manière cependant parfaitement étrange: il faut avouer en effet qu'au-delà d'une lecture symptomatologique – qui note le retour de l'expression lorsque le théorique est remis en question, et qui suggère par conséquent que les deux instances tendent à fonctionner selon un mode concurrentiel – la suite de questions qu'enchaîne cette fin de paragraphe ne présente rien de clair:

«La vraie basse fondamentale est-elle toujours la plus simple de toutes les basses possibles, et quelle est cette basse la plus simple? quelles sont les règles par lesquelles on peut la déterminer (car ce mot *simple* est bien vague)? En conséquence n'est-ce pas s'écarter de la nature, que de joindre à un chant une basse différente de celle qu'il présente naturellement, pour donner à ce chant par le moyen de la nouvelle basse, une expression singulière et détournée? Voilà des questions dignes d'exercer les habiles artistes. Nous nous contentons encore de les proposer, sans entreprendre de les résoudre.»

(§ 12 fin; 61a)

La distance critique manifestée vis-à-vis d'un lexique théorique donné rappelle la première partie de l'article FONDAMENTAL (ici, le «simple» est en question, qui se trouve distingué de la notion nouvelle de «vraie» basse et dont on ne sait pas bien, par conséquent, quel lien il entretient avec la notion théorique de «bonne» basse). Mais c'est l'enchaînement de ces trois premières questions à la dernière qui est tout à fait sybillin. D'Alembert glisse pourtant un «*En conséquence*»: une articulation forte qui paraît présupposer que le lecteur a su apporter des réponses aux questions précédentes. On notera par ailleurs que cette dernière question, rhétorique cette fois, n'est qu'une pétition de principe (on «*s'écart[e] de la nature*» lorsqu'on ne suit pas ce qui se présente «*naturellement*»!) et qu'elle présuppose de plus une proposition qui paraît contredire les implicites de tout ce qui précède (si un chant «*présente naturellement*» une basse, n'est-ce pas affirmer soudain que c'est la mélodie qui suggère l'harmonie?)... Pour relier les deux ordres de questions, on pourrait supposer que les «*règles*» qui doivent permettre de «*déterminer*» la basse «*la plus simple*» sont, précisément, les règles d'une théorie harmonique capables de faire accéder aux relations *naturelles* qui articulent un chant à sa basse. Mais le moins que l'on puisse dire, c'est que ce sens est loin d'être affirmé comme une relation obvie.

D'ailleurs D'Alembert ne conclut-il pas en soumettant ces questions, qu'il laisse pour sa part non résolues, à l'exercice des musiciens – comme si le terrain de connaissance où elles se posaient était plus du côté de la pratique que de la théorie, ou plus exactement du côté d'une réflexion sur la pratique compositionnelle que d'une réflexion épistémologique sur la théorie. Si la *vérité* d'une basse peut passer par sa *singularité*, si l'«*expression*» autorise des *détours* ou des *détournements* par rapports aux routes naturelles, on peut dire que D'Alembert aperçoit, dans ce cas-limite, qu'une théorie de l'expression aurait à prendre le relais d'une théorie de l'harmonie soudain en panne.

14 L'idée que l'harmonie suggère la mélodie, que l'encyclopédiste avait commencé par soutenir plus ou moins discrètement, apparaît de plus en plus recouvrir tout un champ problématique.

Il ne manque même pas un lapsus révélateur pour montrer à quel point cette question confronte D'Alembert à des nœuds dont il ne contrôle pas toutes les tensions:

«Au reste, soit que l'harmonie suggère ou non la mélodie, il est certain au moins qu'elle est le fondement de l'harmonie [sic!] dans ce sens qu'il n'y a point de bonne mélodie, lorsqu'elle n'est pas susceptible d'une harmonie régulière. Voy. HARMONIE, LIAISON, etc.»

(§ 13, début, 61a)

Cette attaque d'un nouveau paragraphe feint un repli: D'Alembert passerait des questions aventureuses au terrain des certitudes. La frontière joue sur une dissociation: il y aurait d'un côté le rapport – complexe, flou – marqué par le verbe *suggérer*; de l'autre, le rapport limpide marqué par le mot *fondement* – qui fait ici sa première apparition dans tout le développement sur les rapports entre mélodie et harmonie.

Ce partage ne va pas de soi (et il n'y pas que le lapsus pour l'indiquer!). Certes, après le développement du paragraphe précédent, il semble que D'Alembert ait spécialisé l'idée de *suggestion* au processus compositionnel; mais, par opposition, le rapport de *fondation* ne paraît pas pouvoir être rattaché aux réflexions du début de l'article FONDAMENTAL, auxquelles il fait pourtant clairement allusion. Deux lectures peuvent être proposées de cette mise au point. La première considérerait que D'Alembert se cantonne ici à une conception en quelque sorte technicienne et normative de la théorie: corps de règles qui doit être observé dans la composition; une «bonne» mélodie, – même si cette qualification paraît recouvrir plus, faire signe vers d'autres qualités – tend à se ramener dans cette perspective à une question de conformité aux règles harmoniques. C'est la tentation prescriptive, déjà aperçue... Mais les renvois qui prolongent l'affirmation suggèrent une autre perspective.

Les articles visés sont de Rousseau exclusivement (l'éditeur ne les a pas augmenté d'additions personnelles): certes, D'Alembert y fait d'abord référence parce qu'ils permettent de comprendre quelles règles de composition recouvre l'idée d'«harmonie régulière»; mais on ne peut pas ignorer que, dans le premier d'entre eux, HARMONIE, le Genevois développe d'abord une réflexion sur les limites de la théorie harmonique de Rameau par rapport à ce qui est en jeu dans toute *succession* musicale (mélodique et harmonique) puis qu'il propose une véritable refondation de cette théorie non plus sur des bases physiques mais psychologiques (nous étudierons cela dans le chapitre suivant). On peut penser par conséquent que D'Alembert, lorsqu'il affirme ici que l'harmonie fonde la mélodie, tient compte de ce déplacement rousseauiste. Mais pourquoi l'aurait-il laissé dans l'implicite?

La suite du paragraphe montre que l'acte de composition exerce bien une sorte d'attraction qui captive la réflexion du philosophe:

«Mais parce que la mélodie a son fondement dans l'harmonie, faut-il avec certains auteurs modernes donner tout à l'harmonie, et 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 incontestable. Ceux qui soutiendraient le contraire, s'exposeraient à tomber dans le défaut qui n'est que trop ordinaire à nos musiciens français, de tout sacrifier à l'harmonie, de croire relever un chant trivial par une basse fort travaillée et fort peu naturelle [...]»

(§ 14, début; 61b)

Et tout le paragraphe, qu'il est inutile de citer in extenso, continue sur le registre polémique, dans le droit fil de la Querelle des Bouffons (D'Alembert cite d'ailleurs la *Lettre sur la musique française* de Rousseau). Tout se passe comme si le déploiement d'un discours critique ne pouvait vraiment avoir lieu que sur la dissociation entre le théorique (question du fondement) et l'esthétique (la question des effets) (v. phrase initiale). La contradiction de ce nouveau discours par rapport au paragraphe 10 est patente: que reste-t-il ici des subtiles notations par lesquelles D'Alembert avait suggéré que, loin d'être concurrents, les effets de l'harmonie et les effets de la mélodie étaient congruents, se mêlaient tellement à l'écoute qu'ils apparaissaient indissociables. Mais il vrai qu'il s'agissait alors, pour le philosophe, de quelques beaux airs «italiens»... Le ton polémique paraît empêcher d'interroger ce que signifie l'existence de deux arts musicaux construisant si différemment les relations entre constituants mélodique et harmonique. Ce qui frappe encore, dans cet ultime paragraphe, c'est que malgré le début qui mentionne les effets expressifs de la mélodie et de l'harmonie (*affecter, toucher*), plus rien dans la suite n'envisage cette question. Tout se trouve formulé en termes d'agrément («plaisir», «flatter l'oreille», «beau chant»). La théorie de l'expression musicale est décidément un lieu... déserté!

Au total, sous la pression d'objections issues de la pratique compositionnelle, sous l'influence de la question lancinante de l'expression, sous l'attraction enfin des polémiques esthético-nationales, D'Alembert, au cours de cette longue page, a changé de nombreuses fois de position énonciative; du coup, le même problème des relations entre mélodie et harmonie a présenté de nombreuses facettes qui sont loin de former un question clairement articulée.

Il s'agit maintenant de prendre du recul par rapport à ce texte et aux difficultés de lecture qu'il a posées. Pour mieux situer les obstacles que D'Alembert rencontre lorsqu'il est confronté à ce problème à la fois théorique et esthétique, on peut se servir de diverses références.

La façon la plus simple, et peut-être aussi la plus perspicace, de s'en former une idée générale est apportée par les *Essais sur les principes de l'harmonie* de J. A. Serre, auxquels l'encyclopédiste a fait allusion.

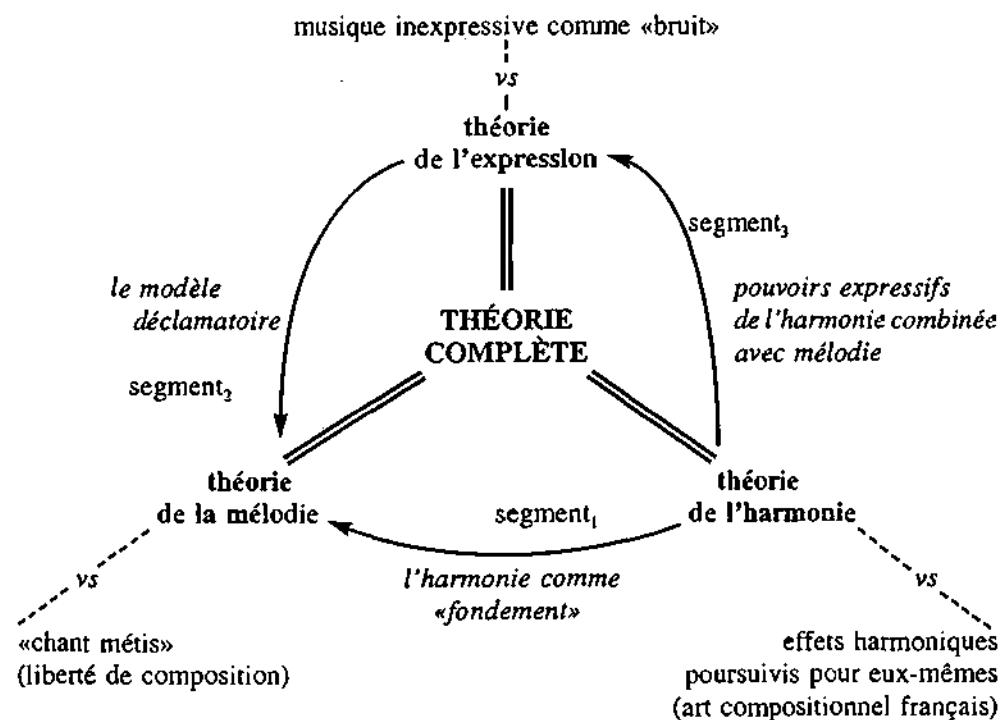
L'ouvrage débute par une réflexion générale sur la théorie de l'harmonie⁴⁰. Il est intéressant de noter que Serre y déclare que la théorie de l'harmonie ne suffit pas pour une bonne pratique; il dit souhaiter en général que théorie et pratique «marche[nt] de concert», «s'entraident». Il note en outre que l'«utilité et la fécondité» de la théorie

⁴⁰ C'est le premier Essai, «De la Théorie de l'Harmonie en général», pp. 1-18.

sera démontrée si elle permet la découverte «*de nouvelles combinaisons, de nouvelles Modulations*», mais il affirme alors – ce qui nous intéresse ici au premier chef – que ce rôle prospectif du théorique ne sera envisageable que lorsque la théorie «*sera exacte et complète*». Or, selon son analyse, cette complétude suppose que s'adjoignent à la théorie de l'harmonie une théorie de la mélodie, «*qui a ses Principes particuliers*», et encore une théorie de l'expression (pp. 12-13).

On peut dire que Serre, un peu comme Beuzée dans son domaine, semble avoir su trouver la distance propre qui lui a permis d'apercevoir l'état d'éclatement et d'inachèvement du champ épistémique concerné. Ce recul suppose une critique implicite du système harmonique de Rameau – qui (nous le vérifierons à la fin de ce chapitre) prétendait réunir toutes ces parties théoriques – , une critique qui est assez proche d'ailleurs de celle que D'Alembert mène tout au long de FONDAMENTAL. Mais alors que l'encyclopédiste, devant la question des rapports entre mélodie et harmonie, paraît subir l'éclatement théorique, Serre l'analyse très clairement comme un problème d'articulation entre trois termes où la question de l'expression forme le nœud problématique entre les deux autres.

Esquissons une nouvelle cartographie de la question à partir du triangle théorique postulé par Serre. Entre chacun des termes (côtés du triangle), on peut faire apparaître des sortes de segments théoriques, attestés chez D'Alembert mais de façon disparate et parfois même contradictoire entre eux; d'autre part, à chacun des sommets du triangle théorique, on peut opposer des phénomènes compositionnels avérés dont on s'est aperçu qu'ils faisaient résistance à un projet d'une pensée de la musique (sur ce point, D'Alembert se révèle d'ailleurs représentatif de son temps...):



Notre seconde référence, nous la prélevons dans une contribution encyclopédique qui cherche à légiférer le discours critique en général; Marmontel réserve en effet un développement à la musique dans son grand article CRITIQUE, (*Belles-lettres*) (IV:490a-497b). Ce texte se situe pour ainsi dire à l'opposé d'une réflexion épistémologique telle que Serre la profile. Pour deux raisons. D'abord parce que l'objet n'est plus la *théorie* mais la *critique*; ensuite (et peut-être par conséquent!), parce que la difficulté à penser les relations entre mélodie et harmonie, au lieu d'être présentée comme telle et problématisée, se voit au contraire résolue par un coup de force.

La section que Marmontel consacre à la «*Critique dans les Arts libéraux ou les beaux Arts*» (492a-) commence par établir une théorie générale du jugement en montrant que le critique doit se former, pour juger une œuvre, un «*modèle intellectuel*» et «*transcendant*» construit à partir de l'ensemble des productions reconnues «*d'un mérite supérieur*». Il applique d'abord cette théorie à l'architecture et à l'harmonie, en expliquant les difficultés propres à la formation d'un «*type intellectuel*» pour juger de ces arts où il n'est question que de «*beautés physiques*» mais où le «*goût*» entre pour une si grande part. Voilà le paragraphe qu'il réserve à l'harmonie:

«[Le critique] usera de la même liberté [que pour l'architecture] dans la composition de son modèle en Harmonie; il tirera du phénomène donné par la nature, l'origine des accords [⁴¹]; il les suivra dans leur génération, il observera leurs progrès, il développera leur mélange, il appliquera la théorie à la pratique; et soumettant l'une et l'autre au jugement de l'oreille, il sacrifiera les détails à l'ensemble, et les règles au sentiment. L'Harmonie ainsi réduite à la beauté physique des accords, et bornée à la simple émotion de l'organe, n'exige donc, comme l'Architecture, qu'un sens exercé par l'étude, éprouvé par l'usage, docile à l'expérience, et rebelle à l'opinion.»

(493a)

On aura reconnu la référence ramiste («*génération*») mise au service d'un message réducteur (qui ne recoupe en rien les ambitions du musicien-théoricien...). On notera d'ailleurs que la théorie se trouve ici soumise aux décisions d'une instance critique supérieure et indépendante, qui est celle du «*sentiment*» (en un premier sens – car on retrouvera le terme dès après dans un autre... – qui est celui fondé par Dubos!).

Par contraste, voici le paragraphe immédiatement consécutif, sur la mélodie. Le paysage change du tout au tout:

«Mais dès que la mélodie vient donner de l'âme et du caractère à l'Harmonie, au jugement de l'oreille se joint celui de l'imagination, du sentiment, de l'esprit lui-même. La Musique devient un langage expressif, une imitation vive et touchante: dès lors, c'est avec la Poésie que ses principes lui sont communs, et l'art de les juger est le même. Des sons articulés dans l'une, dans l'autre des sons modulés, dans toutes les deux le nombre et le mouvement, concourent à peindre la nature. Et si l'on demande quelle est la Musique et la Poésie par excellence, c'est la poésie ou la musique qui peint le plus et qui exprime le

⁴¹ Il a noté plus haut: «*en harmonie [,] la résonnance du corps sonore indique les proportions; mais c'est à l'oreille à nous guider dans le mélange des accords*» (492b).

12 mieux. Voyez ACCORD, ACCOMPAGNEMENT, HARMONIE, MUSIQUE, MÉLODIE, MESURE,
 13 MODULATION, MOUVEMENT, etc.»

(493a)

Harmonie et mélodie sont donc présentés comme deux ordres de constituants musicaux absolument sans rapports! Le système d'opposition est complet, dans le plus pur style antithétique que Rousseau avait mis au point lors de la Querelle des Bouffons, — système d'opposition où l'on voit que le champ de la vocalité expressive (v. ici le rapprochement avec la poésie, l'expression «*sons modulés*») sort renforcé de son vis-à-vis avec la physique. La musique ainsi présentée paraît un art double dont on ne comprend pas bien comment ses deux faces, physique et expressive, peuvent tenir ensemble. En un mot, Marmontel a tranché le nœud gordien dans lequel D'Alembert paraissait s'emmêler.

Mais on mesure aussi combien les difficultés de celui-ci sont beaucoup plus intéressantes. Elles attestent que l'*Encyclopédie* a été le lieu d'une réflexion d'ensemble sur la musique qui ne se contentait pas de juxtaposer les deux constituants et les paradigmes permettant de les penser, mais qui a su du moins appréhender différents aspects d'une articulation à construire entre eux. À la fin, D'Alembert nous a certes semblé privilégier le rôle du mélodique quant à l'expression, mais on se souvient que dans le premier point de son développement, en cherchant à mettre hors de cause la question de l'expression, il avait paru vouloir sauvegarder une relation rendant la mélodie expressivement dépendante de l'harmonie (en l'isolant du dilemme théorique qui risquait de l'obscurcir)⁴². On voit que ce sont surtout les relations entre harmonie et expression qui forment à la fois l'articulation problématique centrale et celle que D'Alembert semble avoir refusé d'aborder de front. L'allusion qu'il a faite, tout au début du passage, à un écrit théorique ancien de Rameau offre un indice intéressant sur la nature de ce champ d'investigation. Ce sera notre troisième référence. (L'excursus qui suit n'apporte pas seulement un addenda éclairant au présent chapitre mais il va aussi servir de transition avec le suivant.)

c) «une intelligence un peu distincte de la modulation»

Il est symptomatique que D'Alembert, au moment d'introduire l'exemple des vingt basses fondamentales de Rameau, n'ait pas précisé qu'il se référait à un chapitre du *Nouveau système de musique théorique* justement intitulé: «*La force de l'expression dépend beaucoup plus de la Modulation, que de la simple Mélodie*»⁴³. Le fait rapporté par D'Alembert aurait donc dû se trouver au centre d'un débat que l'encyclopédiste n'a pas voulu aborder: celui de l'origine non pas de la mélodie mais de l'expression!

⁴² Une cohérence de surface (on l'a indiqué) est préservée si l'on considère que ces deux positions contraires reposent sur une dissociation implicite entre l'ordre de la création et celui de la réception.

⁴³ C'est le chap. 8, pp. 43-48. Il faut préciser que ce que Rameau appelle ici «*modulation*» correspond à la basse fondamentale et aux sons harmoniques qui lui sont liés, puisque «*la Modulation n'est autre chose que le progrès des Sons fondamentaux, et celui des Sons compris dans leurs Accords*», NS 31.

«rendre une certaine expression». – Le propos de Rameau dans le chapitre en question est de montrer comment les acquis de sa théorie, en particulier la compréhension qu'elle offre des relations harmoniques, permet de penser la logique interne qui tisse le déroulement d'une composition musicale et, mieux encore, de comprendre – partant de pouvoir varier, multiplier – les effets expressifs dont elle est susceptible. J'aimerais ici cerner rapidement comment il construit cette articulation entre sa théorie harmonique (de la basse fondamentale) et une théorie de l'expression. Nous allons retrouver une référence déterminante à la langue.

La perspective est d'autant plus comparable à ce que nous avons analysé chez D'Alembert que Rameau se place résolument du côté du compositeur. C'est ainsi que, dans le même chapitre 8, on peut lire ces lignes qui recourent exactement le problème rencontré par l'encyclopédiste (pourquoi les musiciens manquent souvent la basse qui est la plus adéquate au chant qu'ils ont inventé?). Ici, toutefois, la question est étroitement liée à celle de l'expression:

«Souvent nous imaginons un Chant propre à des expressions, dont nous nous écartons néanmoins dans nos *Modulations*, parce que nous y perdons apparemment de vue le principe d'Harmonie qui nous a suggéré ce Chant, pour nous livrer à de certaines affections, qui naissent souvent en nous, plus par habitude que par sentiment. Si nous savions cependant le tort que peut nous faire l'habitude en pareil cas, nous nous tiendrions mieux sur nos gardes; nous nous méfierions de notre expérience même; et cherchant toujours le vrai, à l'aide de nos connaissances, nous le trouverions bientôt, quand une fois le chant qui en est le principal objet aurait été trouvé.

Le Chant que nous imaginons nous est suggéré par un principe d'Harmonie qui est en nous [...]

(NS 48)

On voit d'abord que Rameau, même s'il soutient tout au long du chapitre que la *modulation* est plus déterminante pour l'expression que la mélodie même, est bien loin d'exclure pour autant le rôle essentiel du «chant» puisqu'il affirme – et c'est un compositeur qui parle! – que l'expression se découvre d'abord dans l'invention mélodique. Le «chant» est bien «le principal objet». Mais on voit bien aussi que – en vertu du syncrétisme théorique qui est le sien (v. chap. 7, pp. 270-271) et sur lequel nous allons revenir – Rameau ne doute pas que l'inspiration mélodique trouve son origine dans ce qu'il appelle le «principe d'Harmonie». On aura noté à ce propos que c'est ici qu'il utilise le verbe «suggérer» dans la valeur que D'Alembert finira par lui donner dans FONDAMENTAL.

Ce qu'il est important de cerner exactement, par conséquent, c'est comment Rameau construit le rapport entre la création mélodique guidée par l'harmonie et la question de l'expression. Dans son style particulier, le théoricien parle ici «des expressions», auxquelles un chant imaginé peut être propre, mais par rapport auxquelles une basse adjointe à ce chant peut éloigner. Le facteur de l'habitude qu'il donne comme expliquant cette dérive ne situe pas le problème au niveau d'une routine compositionnelle sans relation avec la question expressive, mais maintient au contraire la réflexion sur l'acte créateur au niveau du contenu affectif à transmettre: on a bien lu que l'habitude en question reviendrait à substituer des «affections» que le compositeur a la faiblesse de toujours privilégier («se livrer à») au «sentiment» avec lequel le «principe d'Harmonie» paraît entretenir des relations étroites. La routine est en quelque sorte sentimentale! Ce que sont au juste ces «expressions» auxquelles doit pouvoir atteindre un compositeur, sans doute le passage suivant, au début du même chapitre, devrait-il permettre de mieux le comprendre, puisqu'il est plus détaillé à ce propos:

«qui se bornerait [au] mouvement et [aux] progrès arbitraire du Chant, dans les expressions, serait encore fort éloigné du but. Que doivent donc penser [...] la plupart des Musiciens qui n'ont que des *Modulations* d'habitude, et qui contents d'avoir trouvé un Chant expressif, négligent de lui donner une *Modulation* proportionnée, et détruisent par là les perfections qu'ils tirent de leurs talents?

Nous avons tous, nos *Modulations* d'habitude, où nous tombons toujours, dès que nous manquons des connaissances qui pourraient nous en distraire à propos: Nous sommes accoutumés de parcourir un *Mode* d'une certaine façon, de celui-ci nous passons ordinairement à celui-là, etc. Cependant les expressions ne sont pas toutes les mêmes, le rapport d'une *Phrase* à une autre n'est pas toujours le même, les caractères ne se soutiennent pas toujours de la même force, etc. Donc, il faut là quelque chose de plus que du Chant et du mouvement; car nous allons voir que le même intervalle est susceptible de plusieurs *Modulations*, pendant que le mouvement peut toujours y être le même.»

(NS, 43)

Las! on le voit, l'ambiguïté perdure: de quelle «*Phrase*» s'agit-il au juste, et de quels «*caractères*», donnés comme explicitations des «*expressions*»? Phrases mises en musique ou phrases musicales? La confusion, comme toujours dans le langage théorique propre à Rameau, n'est pas innocente. On peut penser qu'elle est symptôme d'une sorte de superposition des deux solutions. C'est ce que suggère du moins la suite immédiate des lignes que nous venons de citer, où le théoricien introduit précisément le fameux exemple que D'Alembert a retenu:

«Si, par exemple, j'imagine un Chant de *Sol* à *Ut*, pour rendre une certaine expression, il y a tout lieu de craindre que l'habitude où je serai de mettre ce Chant dans le *Mode* d'*Ut*, ne me fasse échapper la véritable *Modulation* qui lui conviendrait pour lors, relativement à celle qui aurait précédé, et relativement à celle qui devrait suivre [44]. Si je savais donc toutes les *Modulations* dont ce Chant est susceptible, je ne manquerais pas apparemment de les éprouver; et sans doute que je trouverais à la fin, celle qui lui conviendrait le mieux, conformément à l'expression.» (*ibid.*)

Deux références différentes sont explicitées qui déterminent la *convenance* de la modulation au chant, plus précisément au contenu expressif impliqué dans le chant imaginé (v. la double occurrence du verbe «*convenir*»):

– La première est strictement harmonique, technique si l'on veut: il est questions des *relations* qu'entretient tel mouvement de la basse fondamentale avec son contexte tonal; la question se situe ici sur le seul plan de l'enchaînement de modulations: relations pour ainsi dire horizontales, internes aux mécanismes de l'harmonie.

– La seconde paraît au contraire, puisqu'il s'agit de «*rendre une certaine expression*», renvoyer à un contenu à exprimer. La modulation n'est plus présentée par rapport à celle qui la précède et à celle qui la suit, mais, dans une sorte de relation verticale, à un modèle.

On voit bien ici comment Rameau donne à sa théorie une fonction véritablement poétique, comment il conçoit que le savoir théorique peut élargir la palette expressive d'un musicien: en le sortant de sa routine, en déployant tous les possibles à sa disposition, il le met en état d'«*éprouver*» des moyens d'expression en fonction de ce qu'il a à exprimer... Mais toute la question est de savoir à partir de quoi Rameau postule que le musicien est capable de trouver une adéquation, une convenance, une conformité, entre une modulation et une expression à rendre.

⁴⁴ On reconnaît ici la source directe d'un argument de D'Alembert.

Pour le comprendre, il faut remonter au chapitre qui précède celui-ci, intitulé «Des modulations relatives, où il est parlé des Cadences»⁴⁵. Ce chapitre contient en effet une page décisive, dont l'importance dépasse de bien loin les enjeux de ce seul chapitre et déborde sur tout le second volet de nos analyses⁴⁶. Elle fait apparaître que cette adéquation est pensable chez Rameau sur fond d'une analogie, très riche de sens: parce qu'il pense précisément les modulations comme des *phrases* de musique. La voici:

«Nous ne croyons pas qu'il soit hors de propos de faire ici une petite comparaison de la Musique avec le discours, pour donner une intelligence un peu distincte de la *Modulation*.

De même qu'un discours est ordinairement composé de plusieurs Phrases, de même aussi une Pièce de Musique est ordinairement composée de plusieurs *Modulations*, qu'on peut regarder comme autant de *Phrases Harmoniques*.

Supposé qu'on mette des paroles en Musique, il faut y considérer pour lors le rapport qu'ont entre elles les Phrases du discours qu'expriment ces paroles, et tâcher d'y conformer, le plus qu'il est possible, le rapport des *Modulations*. [47]

Si l'on veut qu'une Phrase ait beaucoup de rapport à celle qui la précède ou qui lui succède, on ne doit pas manquer de donner à ces deux Phrases les *Modulations* les plus relatives; et par la même raison, si ces Phrases ont peu de rapport entre elles, on tâche de leur donner des *Modulations* proportionnées, etc.»

(NS, 40-41)

Dans cet éclairage sur le travail compositionnel d'expression, loin de permettre d'imiter la seule enveloppe sonore d'un discours, le travail harmonique sur les enchaînements d'accords est présenté comme cherchant à se calquer sur des rapports de sens. On mesure l'écart d'une telle ambition avec l'analyse du récitatif de *Dardanus* que D'Alembert a proposée dans l'article GENRE! Rameau ne se place pas dans le champ de la vocalité expressive mais fait référence à une sorte de syntaxe du sens: on n'est pas loin de la grammaire générale, côté analyse des idées!

Du point de vue plus restreint qui commande ici notre excursus ramiste, ce qui frappe le plus c'est à quel point cette page paraissait devoir apporter une référence importante pour la problématique à laquelle D'Alembert se trouvait confronté. La théorie de la modulation constitue, dans l'économie propre au système ramiste, le joint qui réunit théorie de l'harmonie, théorie de la mélodie et théorie de l'expression! On repère d'ailleurs, du coup, un nouvel aspect du syncrétisme de Rameau, tout à l'opposé du diagnostic critique de Serre sur l'éclatement et l'inachèvement théoriques du champ épistémique musical: aux yeux du musicien, la théorie de l'harmonie contient les deux

⁴⁵ Dans ce chapitre (NS 37-42), Rameau montre la façon dont les enchaînements entre «*sons fondamentaux*» doivent se régler dans la basse du même nom; il y note déjà, d'ailleurs, que ces enchaînements peuvent créer des effets différents, notamment de repos lorsque la basse fondamentale retrouve le «*Son principal* ou *Note tonique*». Le chapitre introduit donc la théorie des cadences. Cette partie de son système s'intègre à l'édifice général dans la mesure où tous ces mouvements «*fondamentaux*» sont pensés par référence aux relations de base données par la résonance (sur les difficultés de cette articulation, v. chap. suivant).

⁴⁶ Nous la retrouverons en bonne place dans le suivant, et nous verrons à cette occasion pourquoi elle marque une date importante dans l'histoire de la théorie musicale en général.

⁴⁷ Cette phrase décisive articule, très clairement, les deux axes de relation que nous avons détaillés séparément ci-dessus.

autres théorisations (mélodie et expression) – précisément parce qu'elle permet de penser ce qui définit l'organisation propre de la durée musicale.

• Dès lors, c'est l'absence de toute allusion à cette théorie de la modulation, ou de la phrase harmonique, qui fait question chez D'Alembert. Pourquoi l'encyclopédiste n'a-t-il pas voulu s'engager sur ce terrain de la durée musicale? Certes, il savait grâce aux articles de Rousseau qu'il éditait que la déduction de cette théorie à partir des fondements physiques de la résonance était entachée de problèmes. Cependant, cette distance critique s'inscrivait parfaitement dans le projet épistémologique d'ensemble de FONDAMENTAL. Et, de plus, le Genevois était parvenu à construire une autre origine théorique à ces phénomènes musicaux d'enchaînement, de succession organisée. Mais peut-être est-ce là, précisément, le point de résistance; car nous allons voir que Rousseau a su exploiter, à sa manière, l'analogie avec le langage qu'il trouvait chez Rameau. Par conséquent, dans une version ou dans l'autre, D'Alembert se retrouvait devant un territoire théorique qui faisait l'économie de toute référence à la vocalité expressive – une référence à laquelle il nous a paru tenir.

CHAPITRE 16

« DANS LA MUSIQUE COMME DANS LE LANGAGE »

DU SENS MUSICAL À L'EXPRESSION MUSICALE CHEZ ROUSSEAU

Voici ce que l'on peut lire au cœur de l'article HARMONIE de Rousseau:

«Le principe physique qui nous apprend à former des accords parfaits ne nous montre pas de même à en établir la succession, une succession régulière et pourtant nécessaire [¹]. Un dictionnaire de mots élégants n'est pas une harangue, ni un recueil d'accords harmonieux une pièce de musique. Il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique, comme dans le langage».

(extr. § 5; VIII:50b)

Ce sont là, sans doute, les lignes les plus déterminantes de toute sa contribution théorique. Nous l'avions annoncé, au contraire de D'Alembert dans FONDAMENTAL (v. chap. 9) Rousseau concentre sa critique du système de Rameau (construit à partir du «*principe physique*» de la résonance) sur un seul point, mais décisif: le passage du simultané au successif. Et l'on voit que l'analogie avec le langage joue un rôle important dans cette articulation critique. Il s'agit ici d'en déceler tous les enjeux.

1. «le vrai et l'unique principe»

Après trois paragraphes rapidement consacrés à l'harmonie dans le sens que lui donnaient les anciens (une série de renvois supplée à un développement), Rousseau réserve une page importante de cet article à l'harmonie «*selon les modernes*». Il distingue deux acceptions du mot, qui renvoient à deux moments théoriques successifs: 1. «*l'effet de plusieurs tons entendus à la fois, quand il en résulte un tout agréable*»², qui débouche sur la question de la constitution des accords, traitée ailleurs (nouveaux renvois)³; 2. le sens «*plus [commun] d'une succession régulière de plusieurs accords*», qui pose le problème de la «*succession harmonique*» c'est-à-dire de l'inscription de l'harmonie dans la durée – ce qui constitue en fait le seul objet de l'article. Rousseau expose alors, d'après Rameau, les quelques lois qui rendent compte de l'organisation harmonique des compositions musicales (basse fondamentale, liaison et usage de la dissonance).

¹ Il faut très certainement lire: «...établir la succession ; une succession régulière est pourtant nécessaire», selon la leçon du *Dictionnaire de musique* (OC V, p. 847).

² § 4, 50b. Noter le mot *ton* où l'on attendrait plutôt *son* (voir la citation de la note suivante). Erreur typographique?...

³ «Nous avons parlé du choix des sons qui doivent entrer dans un accord pour le rendre harmonieux. Voyez ACCORD, CONSONNANCE» (*ibid.*). Ce premier niveau de la théorie harmonique a été étudié dans les chapitres consacrés aux rapports entre musique et physique.

Ce faisant, l'encyclopédiste pratique une véritable relecture de la théorie ramiste. Afin de mesurer ses stratégies réinterprétatives, nous procéderons à des va-et-vient fréquents entre l'article et les passages qui lui correspondent chez Rameau. Nous nous référerons à la *Génération harmonique* de 1738, qui était pour Rousseau, en 1749, le plus récent des ouvrages théoriques du musicien.

a) «établir la succession»

Il convient de commencer par analyser la façon dont se présente dans la *Génération harmonique* l'étape clé que Rousseau a mis au centre de son questionnement critique.

«Le grand nœud» ou le passage au successif chez Rameau. – De fait, l'articulation des idées fondatrices de la théorie de Rameau avec l'aspect temporel de l'art musical (ce qu'il appelle «l'Harmonie successive») est bien l'une des plus cruciales⁴, – et aussi, dans sa version physicaliste, l'une des plus délicates⁵. Voici comment il négocie ce passage difficile:

⁴ «c'est ici le grand nœud de la question, tout roule là-dessus, et l'on ne saurait y donner trop d'attention» déclare Rameau au chapitre IV de sa *Génération harmonique* intitulé précisément «Origine des successions fondamentales et Harmoniques [...]» (p. 39-40).

⁵ Rappelons que dans le *Traité de l'harmonie*, Rameau avait déjà construit les deux concepts opératoires qui organisent les deux moments théoriques mentionnés: le renversement des accords, qui permet une simplification des éléments constitutifs de l'harmonie (ce concept suppose la définition d'une note fondatrice de l'accord); la basse fondamentale, qui dévoile l'organisation profonde de toute succession harmonique et simplifie à son tour les règles d'enchaînement des accords. C'est en cherchant à fonder "en nature" ces deux concepts, à les rattacher, par «génération», à une origine physique, que le théoricien rencontre des embarras. Pour assurer l'articulation de l'un à l'autre, il exploite un formalisme numérique («On doit regarder [la] découverte des Progressions comme l'une des plus heureuses que le principe ait pu nous fournir, pour démontrer l'Harmonie successive» *Gén.* 48), qui fera l'objet de critiques dans l'*Encyclopédie* (v. chap. 9, pp. 348ss.). C'est dans cette articulation – qui ne se joue pas une fois pour toutes, mais qui se répète pour la génération de chaque partie de la musique (détermination numérique des rapports d'intervalles, origines du mode, des gammes, des cadences, etc.) – qu'on relève quelques-unes des difficultés principales de la théorie ramiste, retravaillées par D'Alembert dans ses *Elémens* (marche à la sous-dominante; mode mineur).

Nous ne partageons pas, de ce point de vue, l'optimisme de M.-E. DUCHEZ («Valeur épistémologique de la théorie de la basse fondamentale de Rameau...», *St.V.* 245, 1986, pp. 91-130), qui voit dans la prise en compte de la résonance par Rameau la fondation réussie d'«une théorie du mouvement harmonique, mouvement engendré physiquement par la résonance du corps sonore, et théoriquement par la basse fondamentale» (p. 111). «Mouvement engendré physiquement»: cette expression, d'allure très ramiste, dissimule un pas théorique dont nous allons voir qu'il est loin d'aller de soi. Un indice transparait dans la proposition qui prolonge l'affirmation que nous venons de citer: «L'accord fondamental devient psychologiquement et logiquement une entité physique, dynamique et mobile, dont les progrès sont dirigés par la basse fondamentale, qui tire de lui ses routes» (111-112). Il y a un cercle de dépendance réciproque entre les deux processus indiqués ici par «être dirigé par» et «tirer de lui...», cercle qui montre bien qu'on ne peut entrer dans la logique du successif que par un saut conceptuel dont Rameau a bien senti la difficulté (ce cercle provient d'un double sens du mot «accord fondamental», tantôt principe, tantôt lieu d'une progression). Certes, M.-E. DUCHEZ étaye son commentaire d'une citation de Rameau (elle poursuit: «Car, affirme Rameau, "toute loi pour l'harmonie est la même pour sa succession"»; une citation qui se lit à la page 38 de la *Génération*, et non à la p. 39 comme indiqué par erreur): mais cette affirmation de Rameau n'est-elle pas un coup de force? Toute la question est là.

«Puisque le Corps sonore ne fait résonner que l'Octave, la Quinte et la Tierce majeure du Son fondamental, nous ne connaissons que cela, et par conséquent nous n'avons point d'autres intervalles à faire succéder à ce fondamental; toute la liberté que nous aurons seulement, ce sera de les prendre tant au grave qu'à l'aigu, en conséquence de la puissance réciproque des Vibrations plus lentes et plus promptes les unes sur les autres [6].

Mais quelle sera pour lors la qualité du Son qui succédera au fondamental? Sera-t-il fondamental, ou Harmonique? C'est encore là le grand nœud; s'il est Harmonique, il n'y aura point de succession, il dépendra toujours du même fondamental, sans lequel il ne peut plus y avoir de Sons Harmoniques; donc il doit être fondamental; et c'est à quoi il faut se résoudre, puisqu'on ne peut l'entendre séparément du premier que dans un nouveau Corps sonore dont la totalité réponde à son Ton: dès qu'on passe d'un Son à un autre, on change de Corps sonore; chaque degré de la Voix, chaque Tuyau, chaque Corde, chaque Touche sont autant de Corps sonores différents, et par conséquent autant de Sons fondamentaux différents; l'un n'existe plus, dès que l'autre se fait entendre; on ne peut l'imaginer autrement sans franchir les bornes de nos connaissances actuelles, il s'agit d'une succession, non pas de plusieurs Sons ensemble.

De cette succession ainsi reconnue pour fondamentale, il suit que chacun des Sons y porte son Harmonie particulière, puisque chacun y est entendu dans son Corps sonore particulier; de sorte qu'autant de nouveaux Sons fondamentaux, autant de nouvelle Harmonies; et par conséquent, de la succession fondamentale ensuit [sic] nécessairement une Harmonique; par exemple, quand 3 succède à 1 [7], l'Harmonie de 3 suit par conséquent celle d'1; et la différence qu'il y a, c'est que si la succession fondamentale est déterminée, celle de ses Sons Harmoniques est arbitraire, en ce que chacun d'eux représentant toujours le fondamental qui l'occasionne, ils peuvent être indifféremment substitués les uns aux autres, pourvu qu'on emploie toujours l'un de ceux du fondamental qui existe.»

(Gén., IV, 40-41)

La solution au «grand nœud» que présente ce texte consiste donc à transformer la résonance, conçue comme indication naturelle, en un nouveau corps sonore; à incarner, en quelque sorte, ce qui n'était que l'aura harmonique d'un son fondamental. Si le pas est difficile à franchir («c'est

⁶ Cette dernière expression, quelque peu sybilline, se réfère à la 5ème Proposition du chapitre Ier que deux Expériences étaient (2ème et 5ème): v. Gén. I, 4-5, 8-12. Elle autorise une sorte d'inversion de la résonance et la prise en compte d'intervalles fondamentaux au grave. Les Conclusions du premier chapitre de la Génération donnent une formulation de la Proposition en question: «Le Corps sonore agit non seulement sur les particules de l'Air dont les Vibrations répondent aux siennes, mais encore sur toutes celles qui leur sont commensurables, et ces particules réagissent à leur tour sur ce même Corps sonore, et sur tous ceux qui en sont voisins», ce qui se précise trois paragraphes plus loin: «...l'action d'un Corps sonore sur les particules de l'Air, dont les Vibrations sont commensurables aux siennes, est réciproque à l'égard des Vibrations plus promptes et plus lentes» (21-22); ce qui devient enfin: «cette puissance réciproque», p. 23. (Cette représentation de la transmission acoustique suppose dans l'air autant de particules différentes qu'il y a de fréquences vibratoires différentes: c'est en cela que l'élaboration théorique de Rameau en 1737 dépend de la fameuse théorie de Mairan – dont nous avons mentionné la critique par Rousseau dans l'article SON). Ce principe de la «puissance réciproque» a une importance cardinale dans l'édifice que construit la Génération puisque c'est en lui que Rameau trouve l'origine physique qui autorise l'usage de la proportion arithmétique dans sa reconstruction théorique de la musique (v. Gén. III, 38). Les références subséquentes à ce principe, toujours formulé en termes identiques, se trouvent aux pages 63, 116 et 217 de l'ouvrage.

⁷ Rameau, selon la meilleure tradition monocordiste, désigne les sons par des chiffres qui en expriment les rapports réciproques. Si «1» figure le fondamental (par exemple ut), «3» en sera la quinte (sol).

à *quoi il faut se résoudre*»), c'est que Rameau quitte ainsi l'éden du son unique et de ses résonances, la pure nature, pour le monde de la dissociation («on ne peut l'entendre *séparément...*») et de la répétition («...que dans un *nouveau* corps sonore»). Dans cette étape, qui est descente dans l'immanence où les sons se succèdent, et que marque l'intervention de l'art, il y a quelque chose d'un platonisme où la nature sonore et vibratoire tiendrait lieu de ciel! Le rapprochement reste cependant très provisoire, précisément parce que le point de départ idéalisé de Rameau restant physique (acoustique), le musicien peut transformer ce moment de l'inscription de l'harmonie naturelle dans le temporel en une nouvelle ressource: loin d'éloigner de la perfection, en effet, l'incarnation du musical ouvre le champ au déploiement de cette perfection, qui restait comme enveloppée dans l'expérience fondamentale. Témoins, les formules de ce type par lesquelles Rameau, plus loin, souligne les moments les plus subtils de sa reconstruction: «*C'est ici que la Quinte déploie tous ses ressorts les plus cachés*», ou encore «*c'est ici où les ressorts de la nature se déploient avec le plus de dextérité*»⁸.

Rameau déduit donc le successif de la résonance. Mais il faut avouer que la façon dont il présente cette déduction n'échappe pas à la pétition de principe. Elle prend la forme d'un raisonnement par l'absurde; mais l'énoncé du problème, qui présuppose la succession, contient déjà la réponse: «*[Le son] qui succédera au fondamental sera-t-il fondamental ou Harmonique? [...] s'il est Harmonique, il n'y aura point de succession, il dépendra toujours du même fondamental [...]; donc il doit être fondamental*». Au vrai, Rameau n'a fait qu'habiller sous la forme d'un dilemme une difficulté qui est ailleurs: l'exigence de succession place le théoricien sur un plan nouveau où il ne peut qu'*interpréter* le phénomène de résonance qu'il se donne pour principe. C'est là «*le grand nœud*»!...

On peut revenir maintenant à la présentation imagée de cette étape théorique dans l'article HARMONIE de Rousseau:

«Le principe physique qui nous apprend à former des accords parfaits ne nous montre pas de même à en établir la succession[.] une succession régulière e[s]t pourtant nécessaire. Un dictionnaire de mots élégants n'est pas une harangue, ni un recueil d'accords harmonieux une pièce de musique. Il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique, comme dans le langage; mais où prendra-t-on tout cela, si ce n'est dans les idées mêmes que le sujet doit fournir?

Toutes les idées que peut produire l'accord parfait se réduisent à celle des sons qui le composent et des intervalles qu'ils forment entre eux : ce n'est donc que par l'analogie des intervalles et par le rapport des sons qu'on peut établir la liaison dont il s'agit; et c'est là le vrai et l'unique principe d'où découlent toutes les lois de l'*harmonie*, de la modulation, et même de la mélodie.»

(§§ 5-6; VIII:50b)

Il apparaît bien que le résumé de Rousseau ne fait pas que simplifier l'exposé de cette articulation mais qu'il en dévoie la logique profonde. On aperçoit, dans la façon dont il formule la question, ce qu'il garde comme pertinent de la théorie harmonique de Rameau et ce qu'il en refuse. Rousseau, en effet, ne trahit pas Rameau sur tous les plans: il rend en particulier très compréhensible l'enjeu de l'articulation entre l'*élémen-*

⁸ Gén. VI, v, p. 62 (introduction de la proportion arithmétique, donc de la «*quinte en dessous*», d'où formation possible du mode naturel), et Gén. XI, p. 116 (explication du double emploi).

taire et le continu, et il en formule bien les conditions de possibilité. Mais, dans le même temps, il parvient à interpréter cette articulation de façon tout à fait opposée au musicien puisqu'il affirme d'emblée que «le principe physique qui nous apprend à former des accords parfaits ne nous montre pas de même à en établir la succession».

Or, c'est l'analogie avec le langage qui lui permet ce double jeu. Il convient donc de l'analyser de près. Les pages suivantes en proposent une lecture pas à pas.

Il faut remarquer d'abord que les conditions, d'ordres aussi bien subjectif que symbolique, qui permettent une telle analogie ne sont pas absentes du passage cité de Rameau. On relèvera en premier lieu, au début de l'extrait de la *Génération*, la référence similaire à un «nous» *connaissant*: sujet théorique qui génère la musique à partir des seules données de la nature; sa «liberté», combinatoire, est à la fois dirigée et limitée par les injonctions naturelles révélées dans quelques expériences déterminantes et formalisées pour une part dans un langage numérique. L'élaboration théorique progressive, chez Rameau, est parfois ainsi reconduite à une instance subjective: ce sujet théoricien fonctionne comme un interprète des lois harmoniques naturelles qui détermine les degrés de liberté qu'elles laissent au travail génératif⁹. Mais la musique produite dans ce processus est, par ailleurs et de plus, munie d'une logique interne de représentation. Il est important à notre sens, en effet, d'insister sur la précision que Rameau formule à la fin de notre extrait selon laquelle les harmoniques sont dits *représenter* le fondamental qui les «occasionne». Cette mention est loin d'être isolée dans le discours ramiste; on a vu que l'idée d'une structuration interne des moments de la génération musicale en terme de représentation le parcourt au contraire de part en part et qu'elle constitue l'une des dimensions originales de la théorie du musicien (chap. 9, pp. 335ss), — une dimension inaperçue de nos jours¹⁰ mais qui a sans doute joué un rôle prépondérant dans son impact au XVIII^e siècle. Suivant ce rapport, les successions mélodiques déductibles d'une succession fondamentale pourront aussi être dites la représenter¹¹. Dans le passage cité de la *Génération harmonique*, c'est cette relation de représentation qui permet à Rameau de concevoir tout un jeu de *substitutions* par lequel les différents sons *représentants* valent «indifféremment» pour le fondamental *représenté*. C'est le point précis où porte l'effort théorique déterminant et caractéristique de Rameau; c'est celui qui l'autorise à affirmer que «toute loi pour l'harmonie est la même pour sa succession» (*Gén.* 38; v. ci-dessus fin de la n. 5). C'est aussi exactement ce jeu-là que Rousseau refuse; il s'agit de comprendre pourquoi.

⁹ Nous verrons plus loin la place exacte qui lui est impartie dans la logique ramiste, qui ne recoupe pas du tout celle que lui donnera Rousseau.

¹⁰ Ou mécomprise. J. CHAILLEY, excellent commentateur de la théorie de Rameau, mais qui en rend compte à la lumière du savoir harmonique moderne dont elle est l'une des origines, déplore par exemple que Rameau se soit laissé aller à «imaginer à la faveur d'une discutée "identité" [des octaves] un système complexe et arbitraire de reports et de "représentation"» («Pour une lecture critique du premier chapitre de la *Génération harmonique*», in *JPR*, 1987, p. 283).

¹¹ D'où l'idée que le mélodique représente l'harmonique, dont D'Alembert a fait, on l'a dit, l'un des fils conducteurs de ses *Elémens de musique... suivant les principes de M. Rameau* (1752) (v. chap. 9, p. 344 et n. 94), mais qu'il discute, on l'a vu au chapitre précédent, dans un passage de l'article FONDAMENTAL (VII: 60a-62b).

Le résumé de Rousseau dans l'article HARMONIE retrouve le sujet théorique rencontré chez Rameau («Le principe physique [...] nous apprend à former des accords parfaits»)¹², mais, on va le voir, il lui donne une valeur très différente. De plus, on l'a dit, pour l'encyclopédiste les leçons de la nature ont tôt fait de s'interrompre et de laisser ce sujet théorique à lui-même («[il] ne nous montre pas de même à en établir la succession»). Rousseau ne tient donc pas compte de la solution proposée par Rameau, qui consiste à considérer les résonances d'un son fondamental comme les places pour ainsi dire marquées par la nature pour lui enchaîner de nouveaux sons. En d'autres termes, il refuse la *déduction* du successif à partir de la résonance (dont on a vu qu'elle tenait de la pétition de principe chez le musicien théoricien). «Si [le son] est harmonique, il n'y aura point de succession», notait Rameau. Rousseau prend à la lettre cette constatation, et il en fait la loi qui clôture le champ d'efficacité théorique (efficacité "généralisante") du «principe physique». C'est dire aussi qu'il marque du même geste l'interruption du processus de représentation naturelle du son fondamental, qui tend chez Rameau à étendre ses ramifications jusqu'aux confins de l'art musical.

L'analogie langagière vient à propos figurer cette solution de continuité comme la différence irréductible entre le lexical et le syntaxique: «Un dictionnaire de mots élégants n'est pas une harangue, ni un recueil d'accords harmonieux une pièce de musique». La figure vaut pour argument. L'affirmation anti-ramiste selon laquelle le «principe physique» n'indique pas les voies d'une succession n'est en effet étayée que par cette comparaison linguistique: le hiatus entre une sémiotique du mot et une sémantique du discours¹³ est convoqué pour garantir la pertinence de l'affirmation. En fait, l'image sert surtout à faire sentir à quel point le passage au successif introduit dans un monde de règles tout à fait nouveau et implique en conséquence une nouvelle position théorique par rapport aux données naturelles. Car en effet pour Rousseau le hiatus n'est pas infranchissable puisque la liaison nécessaire qui rend possible une «succession régulière» se trouvera «dans les idées même que le sujet doit fournir». La rupture avec le «principe physique» affirmée de façon d'abord provoquante n'est donc que momentanée, mais elle indique l'entrée dans une nouvelle logique musicale, et, nous allons le voir, l'intervention conséquente d'un nouveau «principe». Il y aurait ainsi, dans ces deux paragraphes de l'article HARMONIE à la fois quelque chose de la pirouette et un enjeu profond. Une analyse très serrée des quelques propositions où se noue l'analogie avec le langage s'impose.

b) «il faut un sens, il faut de la liaison»

Notons d'abord que le parallèle établi entre un «dictionnaire de mots élégants» et un «recueil d'accords harmonieux» met en regard deux types de *sélection*. La théorie harmonique est ainsi présentée comme permettant le choix d'accords appropriés à une

¹² Nos italiques.

¹³ Pour reprendre en passant la célèbre distinction de Benveniste – emprunt tout momentané, nous allons le voir (réf. n. 41 du chap. 2, p. 78).

fin "artistique"¹⁴, de même qu'une collection de vocables «élégants» serait une condition – insuffisante – pour l'élaboration d'un discours en forme. Le parallèle sert donc à montrer à quel point la prétention qui sous-tend cette finalité est illusoire: le niveau de l'élémentaire, même muni de règles de sélection, ne peut générer les règles qui permettent de créer des relations. Il est certain que cette séparation établie par Rousseau est en opposition avec ce qui fait, profondément, le prix de l'élaboration théorique de Rameau, dont la compréhension des accords est non seulement informée par une vision abstraite de leur constitution, réinterprétée à la lumière de l'expérience de la résonance, mais aussi largement dépendante d'un savoir de musicien qui a longuement pratiqué et étudié leurs enchaînements¹⁵. Il faut reconnaître cependant que le *Traité de l'Harmonie* prêtait le flanc à une telle lecture morcelante: l'ordre méthodique alors suivi par le musicien lui faisait en effet reconstruire les intervalles puis les accords (Livre I) avant d'envisager leurs enchaînements (Livre II). On trouve là, peut-être, une trace du fait que la compréhension que Rousseau s'est forgée de Rameau remonte à ses années de formation, et donc se réfère d'abord à l'ouvrage de 1722. Cette référence est d'ailleurs quasi obligée ici, dans la comparaison avec un dictionnaire, puisque Rameau, on l'a déjà noté, n'a plus réservé de place, dans ses *Traités* ultérieurs, à un quelconque tableau d'accords: la perspective générative que lui ouvrait la prise en compte de la résonance naturelle a déplacé la réflexion sur les intervalles au plan des fondements de l'harmonie, et a fait de l'idée d'accord l'émanation du son fondamental; la présentation d'accords particuliers, elle, a lieu de façon successive, à des moments très divers du processus de la génération harmonique. Rousseau, par sa comparaison, introduit une coupure logique entre le théorique pur et la théorie appliquée, alors que Rameau a cherché à générer l'une par l'autre. La même articulation épistémologique (et Rousseau, on l'a dit, la met bien en évidence), parce que lue sur fond de références logiques (et idéologiques) différentes, est totalement réinterprétée dans sa valeur.

«Il faut un sens, il faut de la liaison dans la musique comme dans le langage». Telle est la condition nouvelle, constitutive de la musique aussi bien que du langage, qui marque chez Rousseau le passage du niveau élémentaire à celui du successif. Remarquons d'abord que le rapprochement de la musique avec le langage se fait hors de toute référence à une finalité imitative ou expressive. Topographiquement parlant, la remarque est essentielle: Rousseau esquisse par analogie avec le langage une pensée de la musique en un site qui n'a rien à voir avec celui que nous avons exploré tout au long du second volet de nos analyses. Si la *vocalité expressive* n'est pas ici concernée,

¹⁴ On a déjà vu que l'article ACCORD de Rousseau consistait essentiellement en un tableau «de tous les accords reçus dans l'harmonie» (I:78a) (v. chap. 9, pp. 306-308).

¹⁵ En voici une trace tirée du *Nouveau Système* (1726), où l'on voit que les intervalles mêmes comportent déjà une propension au mouvement, qui est à peu près l'équivalent de la propriété grammaticale des mots. L'extrait est tiré du deuxième chapitre («Attributs des Consonances»): «Comme ce n'est point ici le lieu de parler de la Modulation, nous en remettrons l'examen aux Chap. 4, 5 et 6, où l'on voit que le progrès naturel de la Tierce majeure est de monter, et que celui de la Tierce mineure est de descendre» (p. 23). Il n'empêche, on l'a vu et on le verra encore, que le passage des fondements théoriques à une pensée de la musique dans la durée ne va pas sans difficulté chez Rameau.

comment caractériser ce lieu? Les propos de Rousseau indiquent le plan d'une sorte de logique interne du *sens* dont le mot-clé est *liaison*. C'est ce qui est à comprendre.

Remarquons d'abord que «dictionnaire» ou «recueil d'accords» se situent en deçà du niveau du *sens*, puisque Rousseau accorde au mot «sens» une acception liée à la syntaxe. Le rapprochement avec l'article SENS, (*Gramm.*) de Beauzée¹⁶ éclaire cet usage terminologique qui apparaît en effet très précis:

«Le *sens* est une autre *signification* différente de la primitive, qui est entée pour ainsi dire sur cette première qui lui est ou analogue ou accessoire, et qui est moins indiquée par le mot même que par sa combinaison avec les autres qui constituent la phrase.»

En revanche: «La *signification* est l'idée totale dont un mot est le signe primitif par la décision unanime de l'usage.»

(XV:23b-24a)

«Il faut un *sens*, il faut de la *liaison*...» peut se lire non comme une simple répétition mais comme marquant le passage d'une visée à sa condition: pour qu'il y ait *sens*, il faut ce que Beauzée nomme «combinaison», donc *liaisons*.

Le grammairien, par l'image de la greffe, problématise à sa manière la "relation / hiatus" entre les constituants que sont les mots et la nouvelle unité de sens qu'est la phrase. Cette image de l'*ente* indique à la fois la différence de nature entre la logique de la signification lexicale et la logique propositionnelle, et la jonction entre elles; la "sève" significative des mots irrigue le réseau syntaxique qu'on leur applique, et celui-ci, les intégrant dans le tissu de ses *liaisons*, leur apporte une nouvelle signification, précisément nommée *sens*. La signification n'est donc pas absente du niveau lexical, mais, réinscrite dans la combinatoire d'une phrase, elle n'apparaît plus qu'*«analogue ou accessoire»* au sens résultant.

On peut aisément transposer cette figuration de l'émergence du sens dans le langage selon Beauzée au passage de l'article HARMONIE qui nous occupe. Chez les deux auteurs, l'étroite concordance dans la façon dont sont pensés les processus de langue ne se limite pas à la relation *sens / liaison*. Si l'accord en musique est l'analogue du mot, il est donc pourvu, selon la terminologie du grammairien, d'une «*signification primitive*»: ce qui s'interprète bien dans le cadre de la théorie de Rameau où les accords réguliers sont dits représenter le «*principe physique*» qui les institue: cette relation de représentation fait de tout accord une manière de «*signe primitif*». Et, on l'a vu, Rousseau semble prêt à admettre cette relation au niveau des constituants.

Du coup, son usage du mot *idée* s'éclaire: «*mais où prendra-t-on tout cela [du sens, de la liaison], si ce n'est dans les idées mêmes que le sujet doit fournir*». Si l'accord est «*signe primitif*», l'*«idée totale»* dont il est porteur (toujours suivant la terminologie de Beauzée) renvoie au son fondamental et à ses résonances harmoniques. On mesure ici la différence entre la musique et le langage qui fait que leur rapprochement par Rousseau n'est qu'une *analogie fonctionnelle*. Alors que le «*sujet*» d'une harangue renvoie, lui, à tout autre chose qu'aux éléments sémiotiques du dictionnaire, le «*sujet*»

¹⁶ XV:16a-24a. Le passage retenu appartient au résumé qui clôt l'article.

dont il s'agit pour la musique n'est autre que les sons et leurs rapports. Le sujet d'un discours, le contenu qu'il met en forme, est extra-discursif, alors que le sujet d'une «*pièce de musique*» tient à sa substance sonore. C'est du moins ce qui se dégage du développement de Rousseau: «*Toutes les idées que peut produire l'accord parfait se réduisent à celles des sons qui le composent et des intervalles qu'ils forment entre eux*». Rousseau marque le bouclement du «sens» musical par le verbe «se réduire à», qui suggère un contraste implicite avec l'ouverture du sens discursif.

Il paraît étrange à notre usage contemporain du mot de pouvoir affirmer qu'un accord produit des *idées* au sens où il donne à entendre des sons et des intervalles. Cet emploi doit être replacé dans la perspective d'une psychologie sensualiste telle que Condillac, que Rousseau connaissait bien, l'avait développée en 1746 dans l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, psychologie dans laquelle les sensations constituent le premier degré de la connaissance¹⁷. L'article IDÉE (*Philos. Log.*) de l'*Encyclopédie*¹⁸ établit également cette équivalence entre idée et perception comme auto-réflexion («*L'idée ou la perception est le sentiment qu'a l'âme de l'état où elle se trouve*», § 1), et précise que la sensation est un des trois types de perception à côté de l'imagination et de l'idée intellectuelle: «*La perception d'un objet à l'occasion de l'impression qu'il a fait sur nos organes, se nomme sensation*» (§ 4, 489b). Les idées qu'un accord produit, qui sont celles de ses constituants et de leurs relations, correspondent donc à la sensation sonore complexe en tant qu'elle est analysée dans une sorte de processus d'auto-représentation. Si Rousseau paraissait admettre la logique ramiste qui faisait de l'accord parfait le représentant du son fondamental, on comprend maintenant qu'il l'interprète dans un cadre psychologique, au sens précisément condillacien. De même, l'exigence d'un «sens» qui repose sur des «liaisons» procède encore de cette référence; elle renvoie au fonctionnement de base de l'âme/esprit, de la perception/intellection, dont le principe justement mis en évidence par Condillac réside dans la liaison des idées¹⁹.

La musique apparaît ainsi comme une grammaire des sensations sonores²⁰.

Cette reconstitution des références implicites qui éclairent l'analogie que Rousseau tisse entre musique et langage permet un premier bilan sur sa fonction dans la présentation qu'il donne de la théorie de Rameau. *Rousseau substitue une logique de la perception à la logique ramiste de la génération naturelle* (dans laquelle le son

¹⁷ Rappelons que l'*Essai* se donne pour tâche de «*remonter à l'origine de nos idées [et d'] en développer la génération*» (Introd. p. 4a), et que les premières idées envisagées sont précisément les sensations (I, I, chap. II, §§ 9ss., p. 8a); «*le premier et le moindre degré de connaissance, c'est d'apercevoir*» (I, II, I, § 2, p. 11a).

¹⁸ VIII:489a-494a. Article anonyme.

¹⁹ Le sous-titre de l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, dans l'édition de 1746, était: «*ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement*». Ce principe implique une sémiotique: «*Les idées se lient avec les signes, et ce n'est que par ce moyen, comme je le prouverai, qu'elles se lient entre elles*» (Introd., p. 4b). Mais dans le cas qui nous occupe, la médiation par les signes n'est pas requise puisque le rôle du sémiotique se réduit au processus d'auto-représentation analysante dont nous venons de parler.

²⁰ Et peut-être aussi comme une rhétorique, si l'on suit la comparaison avec une «*harangue*»...

fondamental reste le secret ordonnateur jusque dans les cantons les plus subtils de la pratique musicale). Cela ne signifie pas que chez Rameau la prise en compte de l'oreille soit inexistante: elle y est au contraire récurrente; mais pour le musicien, elle redouble sur le plan empirique ce que la théorie dévoile sur le plan primitif des opérations de la nature sonore. Dans une logique de la génération continue, Rameau conçoit une correspondance parfaite entre la production théorique du musical et tous les aspects de la musique pratique, où l'oreille est déterminante (production et réception). Pour Rousseau, au contraire, il y a rupture dès que la musique se réalise dans la durée et devient un analogon du langage. Chez lui, ce moment théorique s'institue sur une césure qui passe entre le moment primitif où la résonance est constitutive du musical et celui où elle cède ses prérogatives à des conditions d'une autre nature, proprement psycho-perceptives.

Cette position théorique devrait se marquer par l'émergence d'un nouveau «principe». Or, c'est exactement ce vers quoi tendent les deux paragraphes que nous analysons: *«ce n'est donc que par l'analogie des intervalles et par le rapport des sons qu'on peut établir la liaison dont il s'agit; et c'est là le vrai et l'unique principe d'où découlent toutes les lois de l'harmonie, de la modulation, et même de la mélodie.»* On peut dire que Rousseau répète dans le domaine restreint de la musique le geste philosophique de Condillac qui voyait, on l'a dit, dans *«la liaison des idées les unes avec les autres»* l'unique principe des opérations de l'âme²¹. Le «vrai et l'unique principe» que l'encyclopédiste assigne à tout l'art musical (l'ensemble des lois qui en régit la pratique) détrône celui que Rameau lui donnait. Ce faisant Rousseau humanise la musique, qui n'est plus reductible aux seules lois physiques de la résonance: *«comme dans le langage»*, ce qui détermine ses mécanismes relève du fonctionnement de l'âme.

Telle semblerait se présenter la perspective à partir de quoi Rousseau a relu et réinterprété Rameau dans l'*Encyclopédie*: le sensible passe au centre; la matière sonore perd sa place origine. Ce n'est plus la production du son analysée acoustiquement qui contrôle tout le discours théorique, mais la réception du son analysée psychologiquement. Mais l'opposition est sans doute forcée: car Rameau est bien loin de négliger ce second aspect; car Rousseau, par conséquent, lui doit beaucoup de ce point de vue. La suite de l'article HARMONIE permet de vérifier les ambiguïtés de cette sorte de révolution copernicienne manquée.

2. «des conséquences prochaines du principe»

La liaison est donc le principe. Des liaisons musicales le réalisent.

Il faut distinguer en effet deux fonctionnements différents de la liaison. Rousseau vient de parler de *«l'analogie des intervalles»* et du *«rapport des sons»*. Dans un accord, il y a *«idées»* moléculaires à deux niveaux: celui de ses constituants sonores, d'une part; celui de leurs relations, de l'autre. Par conséquent, les *«liaisons»* nécessaires entre les accords devenus constituants à leur tour – liaisons qui ne peuvent se prendre

²¹ ECH, I, II, xi, § 107, p. 36b.

que dans ces deux ordres d'«*idées*» – se conçoivent également sur deux plans: les sons mêmes peuvent être la base de «*rapports*» directs (identité); mais les intervalles, à leur tour, peuvent donner lieu à des rapports d'«*analogies*» (au sens strict de "relation de relations": la terminologie de Rousseau est décidément précise).

Ces considérations abstraites qu'il déduit de son exposé théorique vont être illustrées dans les quelques règles musicales qu'il présente ensuite. Mais avant de les examiner, il convient de souligner à quel point la déduction dont nous venons de parler est purement formelle et dissimule, sous un «*donc*» trompeur, une rupture avec le niveau fondamental de l'accord parfait. «*Ce n'est donc que par l'analogie des intervalles et par le rapport des sons qu'on peut établir la liaison dont il s'agit*»: rien, dans cet énoncé très général, ne rattache en effet les intervalles et les sons en question à ceux dudit accord. Nous allons voir que, selon les règles tirées de ce principe, le rapport avec l'harmonie fondamentale peut être réalisé ou non.

Le cadre de leur présentation est une unité musicale qui ne surprendra pas dans le contexte théorique que nous venons d'analyser; il s'agit de la «*phrase harmonique*», qui paraît être un lieu privilégié de l'art de la composition²²:

«Pour ne parler ici que de la phrase harmonique, nous développerons les trois règles suivantes sur lesquelles est fondée sa construction, et qui ne sont que des conséquences prochaines du principe que nous venons d'exposer.»

(§ 7; VIII:50b)

Par ce paragraphe de transition, Rousseau passe du niveau théorique du «*principe*» au niveau, qu'on peut appeler théorico-pratique, des «*règles*». De même que ces règles se déduisent du principe («*conséquences prochaines*»), les modalités de «*construction*» de la phrase musicale se «*fondent*» en elles. Il y a un double emboîtement qui assure l'inscription de la pratique compositionnelle dans le cadre théorique, à la fois explicatif et fondateur.

Dans la mesure où l'analogie avec le langage joue le rôle que l'on a reconnu dans l'élaboration de ce cadre théorique, il est intéressant que Rousseau mette ici en avant l'unité musicale de la «*phrase harmonique*». Mais on a vu, à la fin du chapitre précédent, tout ce que la théorisation d'une telle unité doit à Rameau. Nous aurons par conséquent à nous demander dans quelle mesure Rousseau prend sur ce point de l'autonomie par rapport à sa référence.

Nous allons analyser d'abord la façon dont Rousseau expose les trois règles qu'il annonce afin de comprendre comment il opère le rattachement de l'art musical aux fondements théoriques qu'il vient d'affirmer, et dans quelle mesure il continue, pour ce faire, de s'inspirer de la logique ramiste.

²² Nous reviendrons plus loin sur ce que recouvre chez Rousseau encyclopédiste cette référence à une notion dont on peut admettre qu'elle relève en 1749 d'une terminologie musicale admise; il lui réserve d'ailleurs une entrée dans sa contribution (PHRASE, *en Musique*; XII:529b-530a), que nous analyserons.

a) «*basse fondamentale*» et «*liaison harmonique*»

La première règle relève du fonctionnement *analogique* de la liaison (rapport des intervalles):

«1° La basse fondamentale ne doit marcher que par intervalles consonnants, car l'accord parfait n'en produit que de tels: l'analogie est manifeste.

Ces intervalles doivent être relatifs au mode: ainsi après avoir fait l'accord parfait mineur, on sent bien que la basse ne doit pas monter sur la tierce majeure.

Toujours par la même analogie, on doit préférer les intervalles qui sont les premiers engendrés, c'est-à-dire ceux dont les rapports sont les plus simples. Ainsi la quinte étant la plus parfaite des consonnances, la progression par quintes est aussi la plus parfaite des progressions.

On doit observer que la marche diatonique prescrite aux parties supérieures n'est qu'une suite de cette règle.»

(§§ 8-11; 50b-51a)

Ces quelques paragraphes offrent un condensé remarquable des lois mises au point par Rameau et ne se comprennent pas en dehors de sa théorie. Bien que la référence reste ici implicite, le simple examen de l'article BASSE FONDAMENTALE (II:119a-120a) confirme l'adhésion de Rousseau à ce niveau-là de la théorie du musicien²³. Il y a cependant reformulation à plus d'un titre. D'abord dans aucun écrit théorique de Rameau antérieur à 1749 on ne trouve d'énoncés aussi synthétiques²⁴; ensuite – l'analyse des deux paragraphes précédents nous l'a montré – la conceptualisation de ces lois en terme d'analogie appartient en propre à Rousseau; enfin, on notera quelques subtiles notations qui tendent à enlever au processus de la «génération» un statut théorique directeur. Sur ce dernier point, Rousseau paraît en effet soucieux de donner des références plus praticiennes aux lois harmoniques et une vision plus triviale des processus naturels dont elles se déduisent. Une façon de banaliser, en quelque sorte, les interprétations théoriques de Rameau²⁵. Dans cette première règle, l'accord parfait sert de paradigme dans le sens où ce sont ses intervalles qui servent de termes analogiques de référence pour définir les successions fondamentales autorisées.

La deuxième règle que Rousseau présente relève, elle, de l'autre fonctionnement possible de la liaison, qui joue sur les rapports directs entre sons. Avec elle,

²³ V. des remarques telles que «ce que M. Rameau a fait voir dans son traité de l'Harmonie»; et surtout «vous trouverez l'harmonie simplifiée à un point qu'on n'eût jamais espéré de l'état de confusion où étaient ses règles jusqu'au temps de M. Rameau» (§ 2; II:119b). Rousseau maintient cet éloge dans son *Dictionnaire*.

²⁴ Cf. notamment TH, II, I, pp. 50-51; NS, pp. 23 et 29-30; Gén. p. 54.

²⁵ Ainsi les «intervalles consonnants» sont dits «produits» par «l'accord parfait», unité musicale qui appartient aussi bien à la pratique qu'à la théorie, plutôt que par le fondamental, notion purement théorique; ainsi l'exemple donné au paragraphe 9 recourt à une évidence empirique; enfin une équivalence est formulée entre les intervalles «les premiers engendrés» et la simplicité de leurs rapports, équivalence qui n'est pas en soi une position hétérodoxe mais qui, dans le contexte d'ensemble, ajoute une touche à la relativisation de la notion de génération.

l'encyclopédiste quitte le niveau fondamental, ou structural, de la phrase harmonique, pour la considérer dans la succession effective des sons:

«2° Tant que dure la phrase, on y doit observer la liaison harmonique, c'est-à-dire qu'il faut tellement diriger la succession de l'*harmonie*, qu'au moins un son de chaque accord soit prolongé dans l'accord suivant. Plus il y a de sons communs aux deux accords, plus la liaison est parfaite.

C'est là une des principales règles de la composition, et l'on ne peut la négliger sans faire une mauvaise *harmonie*: elle a pourtant quelques exceptions dont nous avons parlé au mot CADENCE.»

(§§ 12-13; 51a)

Le mot *liaison* prend ici, dans la locution «*liaison harmonique*», le sens technique qu'il a dans la terminologie musicale²⁶, qui est sans doute à l'origine de l'exploitation théorique qu'on a vu Rousseau en faire. La liaison harmonique paraît être ainsi l'expression pratique la plus simple de l'exigence théorique de liaison qu'il a mise en exergue. Cependant, au contraire de la règle concernant la basse fondamentale, il se garde bien de montrer en quoi cette nouvelle règle manifeste le principe, comment elle en est la «*conséquence prochaine*» (§ 7). C'est qu'on ne verrait pas, en effet, en quoi les rapports entre sons qu'elle établit, au niveau de la composition, relèvent d'une quelconque façon des limitations imposées par l'accord parfait²⁷.

Cette seconde règle trahit ainsi à quel point le principe, comme on l'a noté, n'est lié au plan de l'harmonie fondamentale que par une apparente déduction.

Les conséquences d'une telle réorganisation du discours théorique de l'harmonie se mesureront bien en confrontant la présente mise en valeur de la liaison harmonique avec la place qu'elle occupe dans la théorie ramiste. Il convient de faire, une fois de plus, un détour par la *Génération harmonique* pour voir la fonction que Rameau octroie à cette liaison, et à quel moment il la fait intervenir.

²⁶ V. l'article LIAISON, *Musique*, §§ 4-5 (IX:455a-b): «*Liaison harmonique est le prolongement ou la continuation d'un ou plusieurs sons d'un accord sur celui qui le suit; de sorte que ces sons entrent dans l'harmonie de tous deux. Bien lier l'harmonie, est une des grandes règles de la composition [...]*»

²⁷ À moins, bien sûr, de considérer que les liaisons ne font ici encore que concaténer des accords parfaits. C'est d'ailleurs ce que paraît présupposer la suite immédiate du texte (v. citation plus bas: «*3° Une suite d'accords parfaits [...] ne suffit pas encore [...]*»). Mais alors on voit mal comment concilier cette limitation, qui confère d'ailleurs un champ d'application très restreint à la *liaison harmonique*, avec la perspective nettement orientée du côté de la pratique compositionnelle que supposent des expressions telles que «*on y doit observer...*» «*il faut tellement diriger la succession... que...*». Nous reviendrons sur cette contradiction.

«La source de toutes les règles» : la liaison chez Rameau. – C'est dans le chapitre VI, où le théoricien déploie l'origine d'une foule de notions musicales²⁸, qu'elle apparaît : il lui consacre un «Article» à part²⁹. La liaison est étroitement rattachée à la notion de *mode* :

«La Liaison qui consiste dans un Son commun à l'Harmonie de deux Sons fondamentaux successifs, et où l'un des deux a toujours part, trouve son origine dans le Mode; si la succession fondamentale descend de Quinte, comme de *sol* à *ut*, le premier, ou son Octave, reste pour former la Quinte de l'autre [sous-entendu : dans l'accord, ou «l'Harmonie», qui le représente, c'est-à-dire ici *ut-mi-sol*]; si au contraire elle monte de Quinte, comme de *d'ut* à *sol*, le dernier existait déjà comme Quinte du premier.»

(Gén., p. 69)

Avant d'être un lien entre des accords effectifs quelconques (v. la définition de Rousseau dans LIAISON, note 26), la liaison chez Rameau se définit d'abord dans le cadre d'une succession fondamentale : dès qu'il y a succession de sons fondamentaux (selon les règles), leurs harmoniques présentent des sons communs³⁰. D'où la référence au mode, puisque le mode est «le principe qui contient en lui la succession [fondamentale] la plus parfaite et la plus naturelle» (Gén., p. 63). L'exemple donné par Rameau s'y réfère directement, le mode étant précisément construit sur un double rapport de quintes à partir d'une tonique³¹. On peut déjà mesurer les degrés de génération qui séparent l'émergence de la liaison (chap. VI) du moment-clé que constituait l'introduction du successif dans la théorie harmonique : on se rappelle la solution du «grand nœud», au chapitre IV, qui consistait à n'adopter que des intervalles donnés par le corps sonore pour construire les premières successions ; l'étape suivante a été de définir les deux principales successions envisageables à partir de là, par quintes ou par tierces (p. 42)³², la suivante de décider laquelle des deux est prioritaire, ce qui implique le détour par un examen des intervalles³³; la quinte étant «reconnue pour la plus parfaite des consonances» (p. 57), l'étude de «son produit» conduit enfin à la formation du «mode naturel»³⁴, dans lequel apparaît le phénomène de liaison. On remarque

²⁸ Intitulé : «Origine du Genre Diatonique, des Tétracordes & Systèmes de Musique, de la Mélodie, des rapports naturels entre les Sons de la Trompette & des Timbales, du Mode naturel, de la Liaison, des Cadences, & de la Note sensible.» Rameau précise : «La seule Quinte donne tout ce que ce titre embrasse». Le chapitre (pp. 57-75) est divisé en autant d'«Articles» qu'il y a de matière, complétés de «Conclusions» émerveillées sur la fécondité de la résonance du corps sonore.

²⁹ «Article VI. De la Liaison», pp. 69-71.

³⁰ (Suite de la note 27.) On peut insister sur l'écart entre cette position de Rameau et celle de Rousseau (même si celui-ci, dans l'énumération de ses trois règles, semble faire apparaître la liaison alors que ne règnent encore que des accords parfaits). Chez Rameau, la liaison, dans son émergence théorique, est produite naturellement, est donnée indépendamment de toute règle.

³¹ Relation de la tonique (p. ex. *ut*) à sa dominante (*sol*) et à sa sous-dominante (*fa*, une quinte au-dessous d'*ut*).

³² Ce que Rameau formalise en terme de «progressions» mathématiques, par référence maintenue au monocorde. La quinte correspondant à une division de la corde par trois, Rameau désigne souvent une succession fondamentale par quintes sous l'expression de «progression triple»; la tierce (majeure) étant le résultat d'une division par cinq, la succession de tierces est dite «quintuple».

³³ C'est l'objet du chapitre V (pp. 50-56) : «Origine des Consonances et Dissonances, et de leur degré de perfection, où l'on découvre la Consonance dont la succession peut fournir tous les intervalles nécessaires en Harmonie», chapitre qui décide de la perfection de la quinte.

³⁴ Notons que dans le chapitre VI, où la liaison est abordée, l'ordre des articles qui le composent ne peut

liqu'à chacune de ces étapes, Rameau prend en compte (à sa manière; nous dirions plutôt: *interprète*) la donnée de base que constitue la résonance.

Cette succession de pas théoriques rattache la liaison, à travers le mode, aux fondements de l'harmonie; mais cette origine ne limite pas son champ d'exercice, puisqu'en fait elle n'est pas restreinte à la progression par quintes mais générale à toute succession fondamentale:

«Quelque route que tiennne la succession fondamentale, le même principe y règne, et dans le même ordre où celle de Quinte vient de le donner: [...]»

(Gén. 69)

Cette phrase, dont le sens est loin d'être obvie, est assez caractéristique des difficultés de lecture que pose Rameau. La liaison y devient «*principe*» à son tour. Non pas, bien sûr, au sens que Rousseau lui réservera. Elle est une sorte de principe dérivé, puisque «*donné*» par la succession de quinte; et on peut penser que c'est ce lien de génération qui permet de la considérer à son tour comme principe, par le jeu de représentation que nous avons repéré: car en effet, de même que les harmoniques d'un son fondamental représentent ce fondamental, une identité d'harmoniques entre deux sons fondamentaux successifs représentera le lien entre ces deux sons. C'est peut-être de cet «*ordre*»-là, entre fondamentaux et harmoniques, qu'il s'agit dans la phrase citée³⁵.

Cette sorte de transmission du principe fondamental aux degrés toujours plus avancés de la génération musicale, et donc toujours plus proches de la pratique, recouvre un déplacement qui saille soudain dans la prise en compte, précisément, du niveau de la pratique:

«[...] la découverte en est d'autant plus heureuse, qu'elle facilite extrêmement la pratique de l'Harmonie et du beau Chant, surtout aux personnes dont l'esprit ne peut embrasser tous les principes qui conduisent au même but: c'est la source de toutes les règles, source dont l'ignorance a frustré leurs Auteurs de l'unique moyen de les bien définir, et frustre en même temps ceux qui veulent les suivre de la connaissance de leur juste application.

«On a bien reconnu cette Liaison dans les Dissonnances; mais faute de l'avoir puisée dans son principe, on l'a indifféremment appliquée à toutes les Dissonnances, lorsqu'elle ne leur convient que dans les cas où le deuxième Son fondamental ne se lie pas au premier par lui-même.»

(Gén. 69-70)

adopter une linéarité progressive, les sujets abordés marquant au contraire une sorte d'efflorescence des divers «*produits*» de la quinte. Rameau envisage d'abord l'origine du «*genre diatonique*» qu'une succession alternative de quintes (*ut, sol, ut, sol...*) suffit à produire. La question du mode, qui paraît théoriquement antérieure (elle sera d'ailleurs mentionnée avant dans la *Démonstration* de 1750), n'est traitée qu'ensuite, sans doute parce qu'elle fait intervenir trois sons fondamentaux (prise en compte de la quinte au-dessous du fondamental).

³⁵ En fait, les relations entre ces deux niveaux et à ce propos sont encore plus complexes. Un peu plus bas, en effet, Rameau précise que: «*Moins la succession fondamentale est parfaite, plus il s'y trouve de Sons communs, les Harmoniques s'y joignent aux fondamentaux; et c'est ainsi que le plus de perfection d'un côté répare le défaut de l'autre*» (70). Ici, le second niveau ne représente pas le premier mais joue avec lui dans un processus de compensation. Le principe de liaison a donc pris une certaine autonomie par rapport à son origine. Sans entrer dans le problème de comprendre ce que désigne musicalement cette étrange équation théorique, nous y voyons la trace que, le processus de génération affleurant au niveau pratique (où, on va le voir, la liaison joue un grand rôle), l'*ordre* qu'il définit perd de sa prégnance dans le sens où il détermine moins fortement les interrelations entre «*produits*». Il est évident que c'est à partir de telles difficultés que Rousseau a pu voir dans la *liaison* un nouveau principe.

On comprend que la liaison est principe parce que «*source de toutes les règles*», mais qu'elle ne peut être telle que si elle est à son tour «*puisée dans son principe*». En même temps, elle est utile, dans la pratique précisément parce qu'elle dispense de la prise en compte théorique des fondements. *La liaison chez Rameau est ainsi située à l'articulation exacte du théorique et du pratique.*

On mesure ici une première fois les relations ambiguës de Rousseau avec le modèle qu'il réinterprète. La liaison est le lieu chez l'un et l'autre de la même articulation (v. ce que nous avons dit p. 551 du double emboîtement). Mais c'est la valeur épistémologique de cette articulation qui diffère. De par la prééminence qu'il donne à la résonance, Rameau ne met pas sur le même plan ce que Rousseau appelle *analogie d'intervalles* et *rapport de sons*: pour le musicien-théoricien, la liaison qui manifeste celui-ci est dérivée de celle-là (le modèle des intervalles fondamentaux détermine la succession fondamentale, donc le mode, dont les accords font apparaître des notes communes). Chez Rousseau, au contraire, aucune relation génétique ne met en perspective la liaison harmonique: on a vu que l'encyclopédiste ne cherchait pas à la relier explicitement à «*l'accord parfait*» et aux «*idées*» dont il est comme le réservoir. Cette sorte de mise à plat des types de relations sonores qui se nouent dans les «*phrases harmoniques*» peut être lue comme le signe de la prépondérance que Rousseau accorde au *sensible*, partant à une perspective sur le musical qui privilégie une saisie empirique où ce sont les réalisations sonores effectives qui offrent la base de la réflexion. Au lieu d'une physique théorique (les opérations de la nature résonante), Rousseau mettrait en avant une sorte de physique expérimentale (quelles relations sonores provoquent quels types d'effets à l'audition).

L'importance des phénomènes de réception chez Rousseau est confirmé par la suite de l'article.

b) «l'effet de la dissonance» et «le discours harmonique»

Avec la troisième règle qu'il présente, Rousseau opère un véritable retour aux fondements psychologiques constitutifs de la durée en musique, dont il était parti (§ 5). Du coup, c'est toute la logique de l'article HARMONIE qui s'éclaire:

«3° Une suite d'accords parfaits, même bien liés, ne suffit pas encore pour constituer une phrase harmonique; car si la liaison suffit pour faire admettre sans répugnance un accord à la suite d'un autre, elle ne l'annonce point, elle ne le fait point désirer, et n'oblige point l'oreille pleinement satisfaite à chacun des accords, de prolonger son attention sur celui qui le suit. Il faut nécessairement quelque chose qui unisse tous ces accords, et qui annonce chacun d'eux comme partie d'un plus grand tout que l'oreille puisse saisir, et qu'elle désire d'entendre en son entier. Il faut un sens, il faut de la liaison dans la Musique, comme dans le langage; c'est l'effet de la dissonance; c'est par elle que l'oreille entend le discours harmonique, et qu'elle distingue ses phrases, ses repos, son commencement et sa fin.»

(§ 14; VIII:51b)

On aura reconnu, vers la fin du passage, la reprise mot pour mot de l'exigence fondatrice qu'il avait exprimée d'entrée de jeu, par l'analogie avec le langage. Comme

toujours chez Rousseau, qui sait écrire, une répétition est une invitation à mesurer le chemin parcouru: ici, en effet, l'analogie n'est plus qu'un véhicule figuratif puisque ce qu'est le *sens* proprement musical de la musique accède dans ce nouveau contexte à une formulation très précise, qui repose sur une analyse fine des mécanismes de l'écoute.

L'analogie avec le langage faisait de la musique une grammaire des sensations. C'est le fonctionnement de cette grammaire qui est ici éclairé: l'exigence de liaison relève des mécanismes de l'écoute, qui sont analysés selon une véritable psychologie de la sensation. Il y a un art propre à conduire l'attention de l'oreille qui joue sur la tension entre «faire désirer» et «satisfaire», qui installe une attente et lui ménage des repos, bref qui modèle le temps de l'écoute. Or, ce qui dote la durée musicale de l'organisation interne nécessaire à ce modelage, c'est la dissonance. Une succession d'accords parfaits n'occasionne qu'une écoute morcelée: une addition de satisfactions ponctuelles qui échouent à construire une forme d'ensemble, une unité de niveau supérieur (on remarque d'ailleurs – et nous y reviendrons – que, grâce à la dissonance, on dépasse le niveau de la «phrase harmonique» pour atteindre celui de ce que Rousseau, très logiquement, nomme «le discours harmonique»).

C'est bien sur ce plan de la perception musicale que s'explique l'affirmation initiale de Rousseau que le «principe physique [de l'harmonie], qui nous apprend à former des accords parfaits, ne nous montre pas de même à en établir la succession». Car – et il est essentiel de le noter – pour Rousseau, la dissonance qui permet d'«établir» cette succession en introduisant une dynamique dans l'écoute appartient à l'art et non à la nature³⁶. Il faut insister sur ce point: ce qui a déterminé Rousseau à établir une coupure de principe entre le niveau harmonique fondamental, où règne l'accord parfait, et le plan de la musique effective, qui institue sa propre durée, c'est que cette durée interne repose sur l'art de la dissonance, qui marque une sortie hors de la logique de l'accord parfait.

Une fois encore, dans ce passage, il convient de souligner la façon dont Rousseau restitue et exploite Rameau, et à la fois s'en détache radicalement. C'est qu'en effet le fonctionnement de l'écoute prédictive est développé à maints endroits dans les *Traité du musicien*³⁷. Mais l'explication théorique de la dissonance – qui, d'ailleurs, engage aussi chez lui un rapport au sensible – marque un point de rupture. Ce qui nous engage dans un troisième détour, assez long, par la *Génération harmonique*.

³⁶ Il suffit de citer ce passage-clé de son article *DISSONANCE en Musique*: «Le principe physique de l'harmonie se trouve dans la production de l'accord parfait par un son quelconque. Toutes les consonnances en naissent, et c'est la nature même qui les fournit. Il n'en est pas ainsi de la dissonance. Nous trouvons bien, si l'on veut, la génération dans les différences des consonnances, mais nous n'apercevons point de raison physique qui nous autorise à les introduire dans le corps même de l'harmonie» (§ 3, début; IV:1049b).

³⁷ Voir à ce propos les remarques très pertinentes de M.-E. DUCHEZ (1986:123) au sujet du rôle de «l'oreille en tant que récepteur psychique actif» dans toute la théorie de Rameau.

«Le secours de l'art» ou la dissonance chez Rameau. — Tout tourne d'abord autour de la question de la «nécessité de la dissonance»³⁸; chez Rameau, elle relève évidemment de considérations qui se situent au niveau de l'harmonie fondamentale. Le mode établi (relation entre trois sons fondamentaux à intervalle de quinte), il s'agit de rendre reconnaissables les fonctions différenciées des trois sons (tonique au milieu, dominante et sous-dominante), d'orienter en quelque sorte leurs rapports autour du centre qu'est la tonique, bref d'instituer une hiérarchie, de façon à mettre fin à une ambiguïté de départ³⁹.

«La nécessité de la Dissonance se reconnaît dans l'uniformité de l'Harmonie que produisent les trois Sons fondamentaux du Mode; de sorte que par cette uniformité chacun d'eux peut prendre le même empire sur l'Oreille.

En effet, si les deux premiers Sons fondamentaux qui se succéderont n'ont rien qui les distingue dans leur Harmonie, le troisième sera toujours arbitraire; d'où le Son principal, et par conséquent le Mode, ne sera jamais parfaitement décidé. [...]» (Rameau illustre cette ambiguïté à l'aide de proportions. Ce qui revient à montrer qu'entre *ut* et *sol*, par ex., rien ne permet encore de savoir lequel est le son principal du mode, qui peut être complété soit par *fa* si *ut* est tonique, soit par *ré* si *sol* est tonique.)

«[...] or il ne faut pas laisser l'Oreille dans une pareille incertitude, il faut, du moins, pouvoir l'en tirer, quand on le veut; et il n'y a que la Dissonance Harmonique qui puisse nous favoriser en ce cas.»

(Gén. 107-108)

Il y a donc une nécessité structurale et fonctionnelle de la dissonance, qui s'exprime également par rapport à l'«oreille», moins cependant au niveau de l'écoute effective de successions réalisées qu'à celui d'une sorte d'écoute théorique où l'organe doit être capable de déchiffrer les rapports modaux fondamentaux. Il n'empêche que Rameau et Rousseau parlent de la même chose. C'est leur position épistémologique respective qui crée l'écart. De fait, on voit bien que chez le premier l'exigence structurale lui est dictée par sa connaissance des mécanismes effectifs de l'écoute; mais le rôle théorique fondateur qu'il accorde à la résonance fait qu'il tend à présenter les ressorts de l'écoute effective comme des conséquences des relations sonores fondamentales qu'il est en train de dévoiler. Au contraire, Rousseau condillacien place la psychologie de la perception en position de référence. Ce qui varie entre eux, c'est la façon de construire une élaboration théorique à partir du même phénomène empirique dont ils partagent l'analyse — une différence qui n'est pas sans incidences idéologiques, nous le verrons bientôt (p. 498-499).

Poursuivons la lecture de Rameau. La nécessité structurale qui appelle la dissonance n'éclaire pas d'où celle-ci se tire et comment elle se place. C'est bien sûr là l'un des points les plus délicats de sa théorie. Dans le *Traité de l'harmonie*, où il ne s'agissait pas encore de rattacher cette théorie au fondement physique de la résonance, l'accord dissonant ne présentait pas de

³⁸ Cette expression, qui ouvre le chapitre de Rameau que nous allons analyser (chap. IX: «Origine de la Dissonance Harmonique, & de son double emploi»), se retrouve, mais recouvrant un sens différent, dans l'article DISSONANCE de Rousseau, au moment précisément où il renvoie à l'article HARMONIE: «Je suppose la nécessité de la dissonance reconnue. (Voyez HARMONIE & CADENCE)» (§ 5; IV:1049b).

³⁹ Cette ambiguïté issue de ce que Rameau nomme «l'uniformité» de l'harmonie fondamentale est une trace supplémentaire des difficultés qu'il rencontre dans sa volonté de déduire les structures fondamentales successives à partir de la logique de la résonance. Rousseau, dans le paragraphe que nous commentons, a lu dans cette «uniformité» l'impossibilité radicale d'une telle déduction.

problèmes particuliers⁴⁰. Dans le *Nouveau système*, en revanche, où le théoricien tente pour la première fois ce rattachement, il se voit contraint de dire que la dissonance est artificielle:

«On appelle *Dissonance* tout intervalle qui n'est pas consonant.

Si l'on n'entend point de *Dissonances* dans la résonance d'un corps Sonore; cela prouve qu'elles ne sont pas naturelles dans l'Harmonie; et par conséquent elles ne peuvent y être introduites que par le secours de l'Art.»

(NS, chap. 11 «*De la Dissonance Harmonique*», p. 55)⁴¹

(Nous citons ce passage parce que Rousseau n'a pas manqué de le reproduire en bonne place dans l'article DISSONANCE, peu après l'extrait que nous avons retenu ci-dessus!). Dans la *Génération harmonique*, Rameau supprime cette considération initiale et commence, on l'a vu, par mettre en évidence la nécessité théorique de la dissonance. Cette «nécessité», qui apparaît alors comme une sorte de commandement issu de la logique même du niveau harmonique fondamental, est ce qui tient lieu de jonction entre les fondements naturels de l'harmonie et la question de l'existence de dissonances en musique. S'il n'y a pas à proprement parler «génération» de la dissonance, il y a du moins comme un appel naturel à l'introduire. Une fois cette nécessité reconnue, Rameau peut alors passer au plan des «moyens» qui assureront ladite introduction. Cependant, il accumule encore plus de deux pages de réflexions préliminaires, traces du fait qu'il essaie d'amener la dissonance par la seule référence aux connaissances théoriques préalables. En suivant les premiers pas de la démarche du théoricien, nous pourrions bien repérer le mode de raisonnement caractéristique de son système, partant le style propre de son langage. Comme au moment de l'apparition du successif, Rameau présente cette étape sous la forme d'une (fausse) alternative; l'artifice lui permet de rappeler les principes de base de son système (on relèvera à nouveau le rôle crucial de la «représentation»):

«Le moyen de donner un caractère distinctif, du moins au Son principal du Mode, ne peut consister que dans l'altération de son Harmonie, ou de celle des deux autres Sons fondamentaux; mais il n'y a pas à balancer; ce Son principal sur lequel roule toute l'impression de Mode, qui doit toujours nous représenter l'Harmonie pure et parfaite du Corps sonore, sur lequel se terminent toutes les Cadences, et qui ne doit rien laisser à désirer après lui, ne peut par conséquent recevoir aucune altération dans son Harmonie; on doit d'ailleurs le regarder comme le centre du Mode, auquel tendent tous nos souhaits; il y est effectivement le terme moyen de la proportion, auquel les extrêmes sont tellement liés, qu'ils ne peuvent s'en éloigner un moment; s'il passe à l'un d'eux, celui-ci doit y retourner sur le champ; tel est le droit du Mode établi sur la succession fondamentale par Quinte, de laquelle

⁴⁰ Il prolonge l'architecture des accords parfaits, conçue comme addition de deux tierces, auxquelles il en ajoute une troisième (v. TH, I, VII, p. 31; ou encore IX, p. 45).

⁴¹ Les explications fournies par Rameau dans ce traité de 1726 au sujet de la dissonance éclairent bien l'interrelation que nous notions entre connaissance empirique préalable et élaboration théorique. V. notamment ce passage, qu'on peut comparer avec celui de la *Génération* que nous venons de citer: «La nécessité de la Dissonance se découvre d'abord dans les trois Sons fondamentaux qui constituent un Mode; puisque chacun d'eux peut à son tour imprimer en nous l'idée de sa Modulation: Et c'est justement là en quoi consiste l'adresse du Musicien, qui à l'aide d'une Dissonance jointe à l'Harmonie d'un Son fondamental qui n'est pas Principal, trouve le moyen de rendre sensible à ses Auditeurs la Modulation qu'il a dessein de leur présenter» (NS, 56).

seule peut naître tout ce qu'il y a de plus naturel en Harmonie; comme nous l'avons assez prouvé, pour ne pas dire, démontré.»

(Gén., 108-109)

On repère d'abord, dans ce premier paragraphe, les mêmes références que dans l'article de Rousseau aux mécanismes de l'écoute orientée (*«auquel tendent tous nos souhaits»* / *«ne rien laisser à désirer»*), mais ils sont ici immédiatement expliqués par la référence à la logique mathématique des proportions, puis réinterprétés dans une sorte de personnalisation du *«Son principal»* qui est tout à fait caractéristique du *style théorique* de Rameau. Que signifie au juste *«s'il passe à l'un d'eux»*? Il est évident qu'il y a référence, implicite, à la modulation qui ferait passer une phrase musicale de la tonique à la dominante ou à la sous-dominante, du *«centre»* à l'un des deux *«extrêmes»* du mode, avant de revenir à la tonique; mais la formulation est telle qu'elle n'est lisible (mais aussi bien illisible!) dans sa forme active (*«il passe...»*) qu'en dehors de cette référence pratique. L'exclusion de toute référence de surface à l'art musical lui-même marque simplement la volonté de Rameau de ne rien établir qui dépendent des seules données empiriques, précisément parce qu'il entend fonder la pratique sur des principes naturels parfaitement autonomes⁴². L'effort pour accéder à une légitimité naturelle se lit bien dans la conclusion du paragraphe (*«le droit du Mode»*). Ce premier développement a donc servi à rappeler la prééminence du son fondamental, qui est précisément intouchable parce qu'il *représente* dans la musique *«l'Harmonie pure et parfaite du Corps sonore»*, la perfection naturelle. Toute la législation harmonique est déterminée à partir de là. C'est bien pourquoi l'altération requise pour structurer le mode ne peut affecter que les deux autres termes, qui entrent alors dans une relation de *«subordination»* avec le "monarque" harmonique:

«Ce qui ne peut donc regarder ici le Son principal, doit sans doute retomber sur sa Dominante et sur sa Soudominante : la subordination est indispensable entre ces trois Sons fondamentaux du Mode, sinon l'arbitraire y régnerait toujours.»

(Gén., 109)

Le premier pas théorique est accompli. Le second consiste à décider par quoi altérer l'harmonie de dominante et celle de sous-dominante. C'est là qu'apparaît la faiblesse principale de la construction de Rameau:

«Si, après avoir réduit les intervalles à leurs moindres degrés, en conséquence des bornes de l'Octave leur prescrit, nous avons reconnu la Tierce pour le moindre intervalle Harmonique, nous pouvons remarquer à présent que ces mêmes bornes nous laissent un vide propre à recevoir encore une Tierce dans l'Harmonie naturelle; ce qui n'est pas à négliger: [...]»

(Gén., 109-110)

Ajouter une tierce au-dessus des deux tierces constitutives de l'accord parfait⁴³ (p. ex.: *sol si ré* + *fa*: accord dit de 7ème de dominante), on voit bien qu'il s'agit d'une opération artificielle, qui

⁴² La difficulté de lecture que posent les textes de Rameau vient souvent de cet effort qu'il fait pour analyser les mécanismes de l'art harmonique dans les seuls termes d'opérations naturelles fondamentales.

⁴³ L'analyse des accords par addition de tierces relève, on l'a vu, d'une logique qui n'est pas déduite du principe de la résonance mais qui remonte au *Traité de l'harmonie*.

ne fait qu'interpréter un «vide» pour chercher à répondre à la fameuse «nécessité» initiale. Aussi Rameau passe-t-il très vite et recommence-t-il à accumuler des considérations théoriques orthodoxes qui doivent servir à déterminer quelles tierces choisir et comment les placer. Nous n'avons pas à suivre ces nouvelles étapes qui conduisent à l'introduction de la dissonance, parce qu'elles ne concernent plus directement la question soulevée par l'article HARMONIE. Il suffira de noter qu'il parvient à établir une subordination supplémentaire, de la sous-dominante à la dominante, et qu'il vérifie que «le droit de l'Harmonie naturelle et de sa succession l'emporte partout» (112).

Au fond, la position théorique de Rameau, dans tout ce développement, apparaît comme celle d'un législateur. À ce stade déjà avancé de la génération harmonique, les lois ne découlent plus comme d'elles-mêmes des principes naturels: elles nécessitent l'intervention d'un sujet théorique, dont on voit que les opérations ne sont pensables que dans le respect du cadre "constitutionnel" défini par ces principes. Le sensible sert de garantie après coup à la validité du travail accompli. Au cours des réflexions qui conduisent à l'adjonction d'une dissonance à la sous-dominante, Rameau indique en effet:

«Tout y est compassé; ce serait sans raison qu'on voudrait s'opposer à une addition si bien mesurée, et tellement du goût de l'Oreille, que les Musiciens mêmes, dont les règles s'opposent à cette addition, ne peuvent s'empêcher de la pratiquer, lorsque, sans y penser, ils n'écourent que l'Oreille: tous les Ouvrages de Musique en sont garants»

(Gén., 114)

Dans la pratique musicienne, l'oreille a plus de pouvoirs que les règles empiriquement échafaudées; par sa théorie, Rameau reconstitue les *raisons* de ce pouvoir: il s'est donné les outils conceptuels (v. l'image du compas) pour comprendre les ressorts harmoniques qui fondent le «goût» de l'oreille. De tels passages montrent bien à quel point, dans sa genèse, la théorie de Rameau s'abreuve directement à la sensibilité auditive musicale. La position exprimée ici est très proche de celle explicitée par D'Alembert dans FONDAMENTAL si ce n'est que la théorie ne prend pas chez le musicien un rôle ancillaire (cf. chap. 9, p. 329).

On voit bien à quel point Rousseau, même lorsqu'il refonde l'harmonie sur un principe psychologique, reste dépendant des travaux de Rameau. L'écart entre eux, encore une fois, se situe moins entre leur façon d'analyser les processus musicaux que dans le sens théorique qu'ils donnent à cette analyse; il est moins dans le contenu de connaissance que dans les cadres épistémologiques et idéologiques qui en orientent la valeur. Par la position condillacienne qu'il met ici en œuvre, Rousseau peut considérer le sensible comme originaire: dans sa présentation de la nécessité de la dissonance, il part du fonctionnement de l'ouïe (les phénomènes de l'écoute dirigée) comme du socle psychologique qui détermine ce qu'on pourrait appeler la grammaire musicale. Rameau, lui, parce qu'il dépend d'une autre métaphysique⁴⁴, cherche à expliquer ce fonctionne-

⁴⁴ V. la célèbre opposition construite par Condillac entre «deux sortes de métaphysique», dans l'Introduction de son *Essai* de 1746: la première «ambitieuse, veut percer tous les mystères; la nature, l'essence des êtres, les causes les plus cachées, voilà ce qui la flatte et ce qu'elle se promet de découvrir»; la seconde (qu'il défend, après Locke), «plus retenue, proportionne ses recherches à la faiblesse de l'esprit humain»: elle se borne, par conséquent, précisément «à l'étude de l'esprit humain, non pour en découvrir la nature, mais pour en connaître les opérations» (éd. mentionnée, pp. 3-4).

ment en remontant à un fondement naturel antérieur, à une donnée primitive à la fois physique et "numérisable". On peut dire que chez le musicien-théoricien, le sensible joue un rôle de référence essentiel dans la *genèse* de sa théorie mais qu'il la perd dans sa *formulation*, toute orientée vers la mise à jour des opérations d'une nature résonante.

La perspective de Rousseau, par le nouveau statut qu'elle confère au sensible, paraît en outre lui ouvrir un mode de compréhension renouvelé de l'art de la composition. À partir de l'analyse du fonctionnement des «*phrases harmoniques*», on voit en effet l'encyclopédiste parvenir à se représenter ce qui définit la logique du déroulement musical, de ce qu'il vient de nommer le «*discours harmonique*». Or, ce qui frappe dans ce paragraphe qui poursuit son développement sur la troisième règle et «*l'effet de la dissonance*», c'est l'insistance sur la latitude que le langage harmonique offre au compositeur:

«Chaque phrase harmonique est terminée par un repos qu'on appelle *cadence*, et ce repos est plus ou moins parfait selon le sens qu'on lui donne. Toute l'*harmonie* n'est précisément qu'une suite de cadences, mais dont, au moyen de la dissonance, on élude le repos autant qu'on le veut, avertissant ainsi l'oreille de prolonger son attention jusqu'à la fin de la phrase.»

(§ 15; VIII:51a)

C'est une véritable syntaxe musicale que Rousseau éclaire ici, par référence à une psychologie de la perception auditive. Mais ce sont aussi, du coup, les arcanes de l'art de la composition musicale qu'il paraît être en mesure de dévoiler. Il est particulièrement intéressant qu'il expose le travail du compositeur comme un travail sur le «*sens*»: choisir une cadence équivaut à «*donner*» un sens particulier (achèvement, suspension...). La syntaxe harmonique se présente donc comme un moyen musical spécifique de jouer sur les opérations perceptives et de produire par conséquent des effets de sens, spécifiquement musicaux. L'analogie avec le langage dont Rousseau était parti au début de l'article (§ 5) trouve ici un contenu positif qui paraît très prometteur.

Mais avant de s'interroger sur l'originalité de cette théorie du «*discours musical*» dégagée par Rousseau à partir de Rameau, il convient de mentionner rapidement comment son article se poursuit puis de reconsidérer dans leur succession les trois règles-clés qu'il a énumérées.

Après trois paragraphes (§§ 16-18) dans lesquels il détaille l'emploi et le rôle de la dissonance, et qui lui permettent de montrer en quoi elle met en action «*le vrai et unique principe*» de la liaison⁴⁵, Rousseau conclut: «*Telle sont les loix générales de l'harmonie*»; il renvoie à d'autres articles pour «*celles de la modulation*» et pour les «*règles particulières qui regardent proprement la composition*» (§ 19, 51a-b). Les trois

⁴⁵ «La dissonance est donc un son étranger qui s'ajoute à ceux d'un accord pour lier cet accord à d'autres. Cette dissonance doit donc par préférence former la liaison...» (§ 16, 51a). Il présente alors rapidement le mécanisme de cette liaison, ce qui se nomme *préparer* et *sauver* la dissonance. Notons encore une fois que dans ce troisième cas, les liaisons effectives qui concrétisent le principe de la liaison n'ont rien à voir avec la logique de l'accord parfait d'où ce principe était censé être déduit (v. le «*donc*» trompeur du § 6 commenté à la p. 551).

règles de la phrase musicale sont devenues, dans cette clause, des lois générales! On peut penser que c'est par opposition aux «*règles particulières*» de la composition qu'il met ainsi en valeur le fait que son article HARMONIE a placé la réflexion à un niveau véritablement théorique de généralité.

Ses développements sur les trois règles valent donc comme une vision d'ensemble des lois de l'harmonie. Envisager la façon dont il a organisé leur présentation permet par conséquent de s'interroger sur les modalités qui ont été les siennes pour clarifier la théorie de Rameau. Or, ces trois règles dessinent une progression dont l'interprétation ne va pas de soi. Nous avons noté la difficulté du statut à donner à la seconde, où la liaison paraissait présentée contradictoirement à la fois comme une règle de composition et comme un moment théorique dépendant d'une seule succession d'accords parfaits (v. notes 27 et 30). Ce double niveau permet deux lectures de l'ensemble.

1/. À la prépondérance donnée aux références pratiques, que nous avons relevée à maints endroits, se superposerait une *parodie*⁴⁶ de l'œuvre théorique de Rameau, de son ordre génératif, qui en produirait en même temps une sorte de radiographie critique: le niveau des liaisons (règle n° 2) ne se déduit pas du niveau fondamental (règle n° 1); l'un et l'autre n'offrent que des soubassements insuffisants pour constituer la musique en un art de l'écoute, qui suppose l'intervention de l'artifice des dissonances (règle n° 3). L'étagement chez Rousseau ne retrace pas un processus d'engendrement. Du point de vue théorique du rapport de ces trois règles au *principe de liaison*, rien n'imposait, en fait, de présenter une règle avant l'autre, chacune d'elle ne faisant que le réaliser à sa manière.

2/. Cependant, cet étagement marquant une progression dans la complexité des niveaux constitutifs du musical, on peut aussi déchiffrer un souci didactique dans l'ordre de présentation adopté. Ainsi, bien que l'ordre génératif construit par Rameau soit dénoncé comme une fiction, Rousseau s'appliquerait toutefois à faire comprendre l'essentiel du contenu théorique utile des *Traité*s du musicien, à éclairer tous les plans musicaux que cette théorie a rendu pensables.

Au total, l'opération de Rousseau sur le corpus théorique de Rameau se présente comme une sorte de décomposition / recomposition: il refuse le postulat d'un principe naturel continûment valide, et peut donc isoler, dans le tissu conjonctif du discours génératif, les seules conceptualisations qui permettent d'éclairer les mécanismes de l'art musical; il fait cependant l'effort en quelque sorte symétrique de leur chercher un nouveau principe, du côté de la psychologie (la *liaison*). L'orientation de cet effort théorique explique sans doute la prédominance que Rousseau tend à donner à la face pratique du musical⁴⁷: le réel est dans le perçu; mais surtout, elle indique le champ conceptuel dans lequel il cherche à penser la musique, non plus dans une physique des sons, mais dans la «nouvelle métaphysique» fondée par Condillac.

⁴⁶ On peut entendre le sens du mot *parodie* au plus près de son acception musicale d'alors: le terme désignait l'adaptation de nouvelles paroles, souvent comiques ou ironiques, sur la musique d'un opéra, et formant un spectacle assidûment fréquenté des théâtres de la Foire (v. aussi note 37 du chapitre 14, p. 496).

⁴⁷ V. ce que nous avons noté p. ex. au début du chap. 9 à propos de son article ACCORD.

3. «l'invention des phrases musicales»

Arrivé à ce point, on peut se demander jusqu'où Rousseau a élaboré dans l'*Encyclopédie* une théorie du «discours» musical; jusqu'où il a essayé de tirer les conséquences de son nouveau «principe» de la liaison des idées-sons. Ce qui nous conduira à examiner comment se présente sa réflexion sur l'art de la composition puis à retrouver la question de l'expression.

a) «l'effet de la ponctuation»

Il n'y a que quelques articles de Rousseau reliés à HARMONIE qui se réfèrent à la notion de «phrase harmonique» et qui tirent de la compréhension qu'elle donne du déroulement harmonique une intelligibilité de ce qui fait la durée musicale⁴⁸. Mais ce que l'on constate surtout, c'est que dans cette mise en valeur des ressorts internes de l'harmonie Rousseau reste tout à fait fidèle à son modèle. L'article ACCOMPAGNEMENT est le plus significatif à cet égard; il contient des considérations très fines sur la «texture» des «phrases harmoniques»:

«Il n'y a dans l'harmonie que des consonances et des dissonances. Il n'y a donc que des accords consonants et dissonants.

[...] Ou des accords consonants se succèdent, ou des accords dissonants sont suivis d'autres dissonants, ou les consonants et les dissonants sont entrelacés.

L'accord consonant parfait ne convenant qu'à la tonique, la succession des accords consonants fournit autant de toniques, et par conséquent de changements de ton.

Les accords dissonants se succèdent ordinairement dans un même ton. La dissonance lie le sens harmonique. Un accord fait souhaiter l'autre, et fait sentir en même tems que la phrase n'est pas finie. [...] Quand à la troisième succession, savoir l'entrelacement des accords consonants et dissonants, M. Rameau réduit à deux cas cette succession [...]

Voilà donc trois textures différentes de phrases harmoniques: [...]

(extr. §§ 14-19; 1:76a)

Or – Rousseau ne le cache pas, d'ailleurs⁴⁹ –, il ne s'agit là que d'un «extrait» de la *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* de Rameau (1732), un

⁴⁸ On citera en particulier ce début d'article: «CADENCE, en Musique, est la terminaison d'une phrase harmonique sur un repos ou sur un accord parfait, ou pour parler plus généralement, c'est tout passage d'un accord dissonant à un autre accord quelconque; car on ne peut jamais sortir d'un accord dissonant que par une cadence. Or comme toute phrase harmonique est nécessairement liée par des dissonances exprimées ou sous-entendues, il s'ensuit que toute l'harmonie n'est proprement qu'une suite de cadences» (§ 1; 11:513a).

⁴⁹ Il annonce en effet, juste avant le passage cité: «C'est à M. Rameau qui, par l'invention de nouveaux signes et la perfection du doigter, nous a aussi indiqué les moyens de faciliter l'accompagnement, c'est à lui, dis-je, que nous sommes redevables d'une méthode nouvelle, qui garantit des inconvénients de toutes celles qu'on avoit suivies jusqu'à présent [et que Rousseau a résumées précédemment]. C'est lui qui le premier a fait connaître la basse fondamentale, et qui par là nous a découvert les véritables fondemens d'un Art où tout paraissoit arbitraire. Voici en peu de mots les principes sur lesquels sa méthode est fondée» (§§ 12-13; 1:75b-76a).

ouvrage tourné vers la pratique où le musicien tirait les conséquences de ses découvertes théoriques sur le plan de la technique de l'accompagnement⁵⁰.

On trouve toutefois deux articles de Rousseau, REPOS et PHRASE, qui attestent qu'il reconnaissait dans la théorie de la modulation (que D'Alembert, lui, nous a semblé négliger) une perspective importante sur l'art musical. Ils sont certes assez brefs mais le fait même que l'encyclopédiste a prévu des entrées pour les deux termes en question suffit à signaler la valeur qu'il leur accordait.

La notion de *repos*, d'abord, qui n'est chez Rameau qu'un quasi-synonyme de *cadence*, prend évidemment toute son importance dans la perspective d'une analyse psychologique des différents fonctionnements de l'harmonie successive. L'article que Rousseau lui réserve suppose la connaissance théorique des cadences mais ne se place pas sur ce plan; c'est du côté d'une intelligibilité globale des œuvres musicales qu'il s'oriente:

«REPOS, en Musique; c'est le lieu où la phrase se termine, et où le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le *repos* ne peut s'établir que par une cadence pleine; si la cadence est évitée, il ne peut y avoir de *repos*, car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une dissonance. On voit par là qu'il y a précisément autant d'espèce de *repos* que de sorte de cadences (voyez CADENCE); et ces différents *repos* produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours.»

(§ 1; XIV:139b)

Cette dernière image, dont nous n'avons pas trouvé d'équivalent strict chez Rameau, fait directement écho à la notion de «discours harmonique» apparue dans l'article HARMONIE (§ 14). La théorie de la «phrase harmonique» ouvre véritablement une perspective sur l'art de la composition.

La fin de l'article PHRASE l'atteste à son tour.

Mais avant de le vérifier, il convient d'insister sur ce que représente de façon générale l'existence d'un article PHRASE, en Musique dans l'*Encyclopédie*. Le terme s'est introduit dans la terminologie musicale au début du siècle, dans un contexte d'abord pratique⁵¹. Mais c'est l'entrée encyclopédique, conçue en 1749, qui consacre

⁵⁰ Cf. Diss. pp. 20-21, qui débute par «La Musique, comme le Discours, a ses Phrases, et chaque Phrase y a sa Texture particulière»; on trouve en particulier, p. 21: «S'il n'y a que des Accords Consonants et Dissonants [...] toute la succession des Accords ne consiste donc que dans celle des Consonants entre eux, des Dissonants entre eux, et de leur entrelacement [...]. La succession des Accords Dissonants entre eux se fait généralement dans un même Ton; la Dissonance y lie, pour ainsi dire, le sens Harmonique; un Accord y fait souhaiter l'autre; le sens, par ce moyen n'est pas fini; et c'est cette succession qui fournit toujours les Phrases les plus longues en Harmonie.»

⁵¹ Il semble que l'on peut dater plus précisément cette introduction du début des années 1720: la première occurrence signalée par le *Dictionnaire historique de la langue française* (Dict. Le Robert, Paris, 1992) remonte à la Préface du 3^{ème} Livre des *Pièces de clavecin* de François Couperin (1722). Il n'est pas sans intérêt d'en restituer la citation complète afin de montrer le contexte praticien dans lequel ce terme nouveau est apparu: «On trouvera [dans la partition] un signe nouveau dont voici la figure ' ' ; c'est pour marquer la terminaison des Chants ou de nos Phrases harmoniques, et pour faire comprendre qu'il faut un peu séparer la fin d'un chant, avant que de passer à celui qui le suit. Cela est presque imperceptible en général, quoi

cet usage spécialisé du mot. Malgré les ambiguïtés qui affectaient alors le sens propre de ce terme⁵², l'article de Rousseau introduit l'analogie avec le langage au niveau même du lexique musical théorique: cette analogie devient par là une perspective reconnue et assumée pour penser la musique.

Dans son article, Rousseau commence par donner une définition générale où le successif est articulé à l'idée d'un «sens» (on a vu, dans HARMONIE, ce que cette idée recouvrait) et où l'on retrouve la notion de «repos» dans une fonction déterminante. Il distingue cependant d'emblée deux niveaux de pertinence, l'harmonie et la mélodie, – distinction qu'il développe dans les deux paragraphes suivants:

«PHRASE, en Musique, est une suite de chant ou d'harmonie, qui forme un sens plus ou moins achevé, et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Il y a deux espèces de phrases. En mélodie, la phrase est constituée par le chant, c'est-à-dire par une suite de sons tellement disposés, soit par rapport au ton, soit par rapport à la

qu'en n'observant pas ce petit Silence les personnes de goût sentent qu'il manque quelque chose à l'exécution; en un mot c'est la différence de ceux qui lisent de suite avec ceux qui s'arrêtent aux points et aux virgules. Ces silences doivent se faire sentir sans altérer la mesure» (éd. consultée: K. GILBERT, Heugel, 1969).

On a vu, à la fin du chapitre précédent, que c'est Rameau (également claveciniste génial, d'ailleurs) qui peu d'années après a introduit la notion de *phrase harmonique* dans le langage de la théorie musicale (1726). Le terme était absent de son *Traité de l'harmonie* (1722) (il utilisait alors – traditionnellement [cf. Couperin ci-dessus] – le mot «chant» (ex.: «conclusion de chant» p. 254; «le chant se repose» p. 264), y compris pour décrire la structure d'une fugue [v. p. 332s.]). On le retrouve en revanche dans sa *Génération harmonique* de 1737, mais de façon plus spécialisée puisqu'il n'y apparaît que dans le chapitre XVIII qui est un «abrégé des règles pour la Composition»; le sens pratique de la notion semble avoir repris le dessus (v. Gén. pp. 179, 198, 210; il est en concurrence, dans ce chapitre, avec «chant» [passim] et «dessein» [170, 211]; en revanche «route» [173, 175, 190], comme «succession», est réservé au niveau fondamental de l'harmonie). Entre les deux traités théoriques, on a pu apercevoir (v. note 50) l'importance qu'avait prise la notion de phrase et plus généralement l'analogie avec le discours dans la *Dissertation* de 1732, précisément orientée vers la pratique.

⁵² Il faut indiquer, en effet, que le mot «phrase», dans son acception linguistique, subissait à la même époque une mutation de sens très importante. Jean-Pierre SEGUIN, dans *L'invention de la phrase au XVIII^e siècle* (éd. Peeters; Louvain, Paris; 1993) a documenté de façon extrêmement minutieuse l'histoire complexe à travers laquelle le terme a pris peu à peu le sens grammatical qu'on lui connaît aujourd'hui. Il est intéressant de remarquer que l'émergence de l'expression «phrase harmonique» chez Couperin puis Rameau, dans les années 1720, coïncide avec l'époque où, chez les grammairiens comme chez les pédagogues, le mot commence à perdre l'acception vague qui avait été la sienne jusque-là («façon de parler», «expression», «tour de langue») pour acquérir une certaine autonomie de sens (apparaissent alors, mais de façon non conceptualisée, les traits de complétude sémantique, d'achèvement syntaxique et de fidélité à un modèle logique, qui formeront dès le siècle suivant le mythe de la phrase). (Notons que l'idée d'achèvement du sens – qui joue un rôle clé dans l'analogie entre musique et discours que nous explorons ici – avait été liée jusque-là à la notion de *période*, d'obéissance clairement rhétorique.)

Trente ans plus tard et autour de l'*Encyclopédie*, les tensions sont autres. Il se trouve que les deux grammairiens de l'œuvre, Dumarsais puis Beauzée, sont de farouches opposants au nouvel usage grammatical du mot phrase, dont ils dénoncent les ambiguïtés pour défendre l'analyse logique en *propositions* (la phrase, pour eux, est du côté de l'expression et non de l'ordre que la grammaire met à jour). J.-P. Seguin peut ainsi noter, à propos de l'article PHRASE en Musique de Rousseau, que le sens nouveau du mot trouve «dans l'*Encyclopédie* plus de carrière en musique qu'en grammaire» (p. 380)!

mesure, qu'ils fassent un tout bien lié, lequel aille se résoudre sur une des cordes essentielles du mode.

Dans l'harmonie, la *phrase* est une suite régulière d'accords, tous liés entre eux par des dissonances exprimées ou sous-entendues. Cette suite se résout sur une cadence, et selon l'espèce de cette cadence, selon que le sens est plus ou moins achevé, le repos est aussi plus ou moins parfait.»

(§§ 1-3; XII:529b-530a)

C'est bien la théorie de la modulation, cet «*art de conduire le chant et l'harmonie successivement dans plusieurs modes*»⁵³ (v. ici «*cordes essentielles du mode*», «*cadence*») qui promeut une intelligence de ce qui «*lie*» les successions musicales, considérées aussi bien dans leurs aspects mélodiques qu'harmoniques⁵⁴. On relèvera en passant que Rousseau ne pose pas le problème théorique agité par D'Alembert de savoir dans quel sens se détermine la dépendance entre ces «*deux espèces de phrases*» (mais précisément, on l'a vu, D'Alembert évite de formuler la question en termes de «*phrases*»!); c'est que pour lui – nous y reviendrons lorsque nous considérerons la perspective historique où il se place – il ne fait pas de doute que «*la constitution de nos chants dépend entièrement de l'harmonie*» et que, par conséquent, «*la mélodie ne fait pas une partie considérable de notre musique*» (par opposition aux anciens)⁵⁵. Cette vision unifiée du mélodique et de l'harmonique conduit quasi nécessairement Rousseau à parler, au paragraphe suivant, de «*phrases musicales*» en général.

Comme nous l'annoncions, Rousseau passe dans ce dernier paragraphe à un niveau supérieur de considérations et envisage la totalité d'une œuvre musicale. On notera cependant qu'il ne recourt pas alors à la notion de «*discours harmonique*», apparue dans HARMONIE, comme si le changement de plan entraînait aussi un changement de références. De fait – et c'est ce qui définit d'ailleurs l'intérêt particulier de ce para-

⁵³ Selon la définition initiale de l'article MODULATION (X:602b).

⁵⁴ Il faudrait encore montrer avec précision comment cette perspective s'articule aussi au paramètre rythmique (v. ici l'allusion au rôle de «*la mesure*» dans les phrases mélodiques). Dans la *Génération de Rameau* (1737), ce type de considérations est absent de la partie théorique de l'ouvrage et n'intervient qu'au chapitre XVIII où il expose, on l'a dit, les règles de la composition. En revanche, dans son *Nouveau Système* de 1726, précisément au chapitre où il introduit l'analogie avec le discours, la *mesure* apparaît, sur le même plan que la *dissonance*, comme l'un des deux moyens dont le musicien dispose pour «*conserver ou [...] faire naître dans l'idée de ses Auditeurs l'impression de la Modulation*» (p. 37): la page qui suit installe pour ainsi dire le lecteur dans l'atelier du compositeur qui agence ses effets harmoniques aux meilleurs places d'un schéma métrique.

Il est intéressant de noter que Rousseau encyclopédiste se montre plutôt fidèle au théoricien de 1737 puisque aucune mention de cet aspect ne figure dans HARMONIE, CADENCE ou DISSONNANCE. Ce n'est qu'à la toute fin de son article TEMS (XVI:121b-122a), après avoir distingué temps forts et temps faibles, qu'il mentionne l'importance de ces considérations pour «*bien préparer les dissonances*» (autrement dit au niveau de «*la pratique des dissonances*», selon la formule de l'article PRÉPARER, en Musique, XIII:300a). En fait, l'importance de la disposition métrique d'une phrase mélodique, indiquée par Rousseau dans PHRASE, serait plutôt à rapprocher de ce qu'il soutient en général sur la dimension temporelle de l'art des sons, dans laquelle il voit «*l'âme de la musique*» (v. cit. au chap. 6, p. 244). Nous y reviendrons.

⁵⁵ Art. MÉLODIE, en Musique, § 2 extr.; X:320a.

graphe du point de vue de nos investigations – Rousseau oriente soudain sa réflexion sur l'acte compositionnel:

«C'est dans l'invention des *phrases musicales*, surtout dans leur liaison entre elles et dans leur ordonnance selon de belles proportions, que consiste la véritable beauté de la musique. Mais cette dernière partie a été presque entièrement abandonnée par nos compositeurs modernes, surtout dans les opéras français de ce tems, où l'on n'aperçoit plus que des rapsodies de petits morceaux durs, étranglés, mal conçus, et qui ne semblent faits que pour jurer ensemble.»

(§ 4; XII:530a)

On voit certes que le concept de «*liaison*» reste central à ce niveau supérieur des relations entre les «*phrases musicales*», sans que l'on puisse déterminer toutefois s'il garde ce noyau de sens à la fois harmonique et condillacien que Rousseau lui avait donné dans HARMONIE, ou s'il ne se délaie pas dans une acception plus vague. C'est que, parallèlement, est intervenue la notion générale de «*belles proportions*» qui fait signe du côté d'un discours critique non spécifique à la musique, sans bases théoriques ni techniques qui se réfèrent à l'art de composer. Mais le passage terminal à la polémique est un indice encore plus net qu'abordant le compositionnel Rousseau, à son tour, se trouve déporté du côté d'un mode discursif qui interfère avec la conduite d'une réflexion théorique. La façon propre à Rousseau encyclopédiste d'exploiter cette interférence – de s'y complaire, pourrions-nous même avancer – consiste à attaquer constamment la même cible française; il n'empêche qu'après avoir repéré ce type de dérive chez Cahusac puis chez D'Alembert (avec des cibles variables) ce qui frappe le plus dans cette fin de paragraphe est son quasi-automatisme. Même s'il en joue, Rousseau, comme les autres encyclopédistes, paraît ici dépendre des mêmes pressions qui affectent le champ épistémique où se cherche une pensée de l'invention musicale.

En dépit d'une élaboration réflexive, philosophiquement refondée, qui lui ouvrait la possibilité de penser l'œuvre composée dans sa logique musicale interne, Rousseau aurait-il ainsi buté sur les mêmes obstacles que ses collègues?

D'autres articles de sa plume permettent de le penser.

b) «*l'esprit du poète*»

Dans l'article HARMONIE lui-même, au moment où il met en valeur le rôle déterminant de la dissonance en musique, il prolonge les considérations sur sa fonction de liaison dans les successions harmoniques (§§ 16-17) par ce paragraphe:

«La dissonance est encore nécessaire pour introduire la variété dans l'*harmonie*; et cette variété est un point auquel l'harmoniste ne peut trop s'appliquer; mais c'est dans l'ordonnance générale qu'il la faut chercher, et non pas, comme font les petits génies, dans le détail de chaque note ou de chaque accord: autrement à peine évitera-t-on dans ses productions le sort d'un grand nombre de nos musiques modernes, qui toutes noires de triples croches, toutes hérissées de dissonances, ne peuvent, même par la bisarrerie de leurs chants ni par le dureté de leur *harmonie*, éloigner la monotonie, et l'ennui.»

(§ 18; VIII:51a)

L'orientation théorique de l'article est dévoyée par ce mélange caractéristique, que nous commençons à reconnaître au premier coup d'œil, entre d'une part une perspective esthétique haussée au niveau de l'«*ordonnance générale*» d'une œuvre et combinée avec un concept critique de valeur très générale («*la variété*»), et d'autre part une attaque polémique dans laquelle, implicitement, le théorique au lieu d'être descriptif tend à devenir prescriptif.

C'est encore le même mélange que trahit l'article DESSEIN, *en Musique*. Un article, cependant, dont il convient aussi de souligner l'ambition contenue dans le seul fait que Rousseau a élevé au rang d'entrée lexicalisée une notion dont les musiciens se servaient sans recul théorique. L'ambition consiste à penser, à travers cette notion, l'acte compositionnel – ce que Rousseau appelle, par référence à une terminologie rhétorique, «*l'invention*» en musique:

«DESSEIN, est, *en Musique*, l'invention du sujet ^[56], la disposition de chaque partie, et l'ordonnance du tout.

Ce n'est pas assez que de faire de beaux chants et une bonne harmonie; il faut lier tout cela à un sujet principal, auquel se rapportent toutes ces parties de l'ouvrage, et par lequel il soit un.

Cette unité doit se montrer dans le chant, dans le mouvement, dans le caractère, dans l'harmonie, dans la modulation. Il faut que tout cela se rapporte à une idée générale qui le réunisse: la difficulté est d'associer ces préceptes avec la variété, sans laquelle tout devient ennuyeux. Sans doute le musicien, aussi bien que le poète ou le peintre, peut tout oser en faveur de cette variété charmante, pourvu que sous prétexte de contraster, on ne nous donne pas pour des ouvrages bien dessinés des musiques toutes hachées et cousues de petits morceaux étran­glés, et de caractères si opposés que l'assemblage en fasse un tout monstrueux:

*Non ut placidis coeant inimitia, non ut
Serpentes avibus gemitentur, tigribus agni.* ^[57]»

(§§ 1-3; IV:891ab)

⁵⁶ «SUJET, en Musique, se dit du chant principal, sur lequel roule toute la disposition d'une pièce ou d'un morceau de musique, et dont toutes les autres parties ne sont que l'accompagnement. Quelquefois le sujet est à la basse, plus souvent dans les dessus, rarement dans les parties moyennes. Dans les musiques qu'on appelle duo, trio, quatuor, etc. le sujet est ordinairement distribué entre plusieurs parties, ce qui le rend plus difficile à traiter.

Le sujet est la partie la plus importante du dessein. Voyez DESSEIN. Toutes les autres ne demandent que du raisonnement et de l'art. Celle-ci seule dépend uniquement du génie, et c'est en elle que consiste l'invention. Les principaux sujets en musique produisent des imitations, des fugues, des basses-contraintes, etc. Voyez ces mots» (XV:645a; l'article est de Rousseau).

⁵⁷ HORACE, *Art poétique*, v. 12-13 (premier moment du texte, sur l'unité du sujet et l'harmonie des parties). Voici la traduction depuis le vers 9: «Les peintres et les poètes, toujours, eurent le juste pouvoir de tout oser, je le sais, et c'est un privilège que je réclame et que j'accorde tour à tour, mais non jusqu'à mettre ensemble animaux paisibles et bêtes féroces, jusqu'à apparier les serpents avec les oiseaux, les agneaux avec les tigres» (trad. de F. Villeneuve, Ed. Belles-lettres des *Épîtres*, Paris, 1934, pp. 202-203). Premier indice que Rousseau applique une poétique à l'art musical.

On reconnaît exactement la même attaque polémique qu'à la fin de l'article PHRASE! Et l'on vérifie de même que le concept de *liaison* reste présent («il faut lier tout cela») mais dans une orientation esthétique très générale (exigence d'unité, qui a à s'articuler à celle de la «variété»): le propos n'a plus ce caractère théorique qui permettait de penser le fonctionnement même d'une liaison harmonique dans une phrase musicale. Il n'empêche que Rousseau trace ici les lignes de force d'une réflexion critique sur l'œuvre musicale pensée dans sa forme d'ensemble: les plans qu'il énumère au début du troisième paragraphe sur lesquels mesurer l'unité d'une composition – dans un ordre, d'ailleurs, très significatif – définissent autant de niveaux d'investigation critique. Ce qui reste ambigu, cependant, c'est de savoir si «l'idée générale» dont il parle comme servant à lier l'ensemble des paramètres musicaux mentionnés, si cette «idée»-là garde un rapport quelconque avec la notion d'«idée»/perception que nous avons aperçue dans l'article HARMONIE (il n'est même pas évident de comprendre comment elle s'articule avec ce que Rousseau vient de dire du «sujet principal»). Autrement dit, c'est de savoir si Rousseau cherche à penser l'invention musicale, «l'ordonnance» d'un morceau, dans l'orientation théorique qu'il a esquissée dans cet article.

La suite de DESSEIN, *en Musique*, ne plaide guère pour une réponse positive, tant les considérations de l'encyclopédiste s'y maintiennent à un niveau de généralité très vague, de préceptes esthétiques que l'époque appliquait à toute œuvre d'art («juste proportion»; «grâces de la nouveauté»)⁵⁸. Mais c'est surtout l'article COMPOSITION, *en Musique* qui montre que Rousseau présuppose sans doute une référence extra-musicale derrière cette notion d'«idée générale» organisant le tout d'une œuvre – partant qu'il y a divorce entre les deux perspectives.

Là encore, il s'agit d'un article important, qui témoigne d'un effort réflexif approfondi pour cerner ce qui fait le propre de l'art musical. Rousseau, après une définition générale, cherche à reconstituer l'ensemble des connaissances qui sont nécessaires au compositeur. Il commence par situer la place exacte du savoir harmonique. La façon même dont il affirme à la fois son rôle fondateur et ses limites montre bien que lui aussi, comme Serre notamment, considère que la théorie de l'harmonie – même refondée – ne vaut pas comme une théorie générale de la musique. Il est intéressant d'analyser dès lors ce qu'il lui oppose:

«La connaissance de l'harmonie et de ses règles, est le fondement de la composition; mais elle ne suffit pas pour y réussir: il faut outre cela bien connaître la portée et le caractère des

⁵⁸ «C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, et dans une sage combinaison des différents préceptes, que consiste la perfection du dessein; et c'est en cette partie que les Musiciens Italiens ont souvent montré leur goût.

Ce que je dis du dessein général d'un ouvrage, s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose; ainsi l'on dessine un chœur, une ariette, un duo: pour cela, après avoir imaginé son sujet, on le distribue selon les règles d'une bonne modulation, et selon la modulation convenable, dans toutes les parties où il doit être entendu, avec une telle proportion qu'il ne s'efface point de l'esprit des auditeurs, et qu'il ne se représente pourtant jamais à leur oreille qu'avec les grâces de la nouveauté; c'est une faute de dessein de laisser oublier son sujet; mais c'en est une plus grande de la poursuivre jusqu'à l'ennui» (§§ 4-5; IV:891b).

voix et des instruments; les chants qui sont de facile ou difficile exécution; ce qui fait de l'effet et ce qui n'en fait pas; sentir le caractère des différentes mesures, celui des différentes modulations, pour appliquer toujours l'un et l'autre à propos; savoir toutes les règles particulières que le goût a établies, comme les fugues, les imitations, les canons, les basses-contraintes (*Voy. ces mots*); et enfin être capable de saisir ou de former l'ordonnance de tout un ouvrage, d'en suivre les nuances, et de se remplir en quelque manière de l'esprit du poète, sans s'amuser à courir après les mots [...]

(§ 2; III:771b-772a)

À travers cette énumération, on peut dégager quatre types de savoir qui complètent, et limitent par conséquent, la «*connaissance de l'harmonie*»:

- un savoir, pour ainsi dire *technique*, des moyens d'exécution («*portée*» des types de voix, de chacun des instruments; degrés de difficulté de ce que l'on compose);
- un savoir, qu'on pourrait appeler *artistique*, des «*effets*» que permettent ces moyens (où le maître mot, ici, est «*caractère*», qui paraît recouvrir les potentiels d'expression);
- un savoir, *culturel* si l'on veut, ou *stylistique*, qui consiste à maîtriser les règles dépendant du «*goût*» (l'énumération qu'en donne Rousseau paraît limiter ici la notion de *goût* à une acception strictement musicale liée à l'écriture contrapuntique);
- enfin, l'art de savoir «*appliquer*» l'ensemble des moyens musicaux. Mais «*appliquer*» à quoi, au juste? C'est la fin du passage qui permet de le subodorer, où Rousseau fait intervenir soudainement «*l'esprit du poète*». Il s'agirait donc d'un savoir *poétique* (c'est-à-dire s'inscrivant dans le cadre d'une *poétique*, en particulier dramatique).

Pour un lecteur moderne, cette irruption de «*l'esprit du poète*» dont le musicien doit «*se remplir*» ne manque pas de surprendre après les considérations strictement musicales qui précédaient. L'encyclopédiste, sans avoir senti le besoin de l'explicitier d'entrée de jeu, se serait donc placé tout au long du développement dans la perspective d'un compositeur mettant un livret en musique (opéra, mais aussi cantates, motets, etc.). L'implicite, soudain mis en évidence par l'allusion finale, signale à coup sûr à quel point la réflexion de l'époque, dès qu'elle abandonne le niveau technique de l'écriture musicale (harmonique) pour embrasser ce qu'on peut appeler une esthétique de la création musicale, ne reconnaît comme pleinement pertinent que la mise en musique d'un poème (la prépondérance de la «*musique vocale*» tenait donc également au fait qu'elle était reliée à une *poétique*).

Dans une telle perspective, tout l'art musical se trouve dépendre d'une articulation à la donnée extra-musicale que représente le texte poétique. L'écart est considérable avec le point de vue de Rousseau que nous avons choisi de privilégier dans la première partie de ce chapitre, avec cette compréhension interne, autonome, du discours musical construite à travers une analogie fonctionnelle avec le langage. Ici, «*l'ordonnance de tout un ouvrage*» n'apparaît pas déductible – que ce soit par extension ou par complexification – des «*lois*» harmoniques qui définissaient la texture des phrases musicales⁵⁹. Cette «*ordonnance*» trouve son modèle hors de la musique, et les

⁵⁹ C'est pourtant, en fonction de telles lois harmoniques qu'on peut rendre compte de ce qui fait

«règles» de l'harmonie ne sont que des moyens (et pas les seuls) pour s'y conformer... On retrouve en fait les positions esthétiques d'un D'Alembert telles que nous les avons analysées dans le chapitre précédent.

Il n'est pas surprenant, dès lors, de voir intervenir ici un éloge du «génie», d'un «génie» qui se définit pour Rousseau comme pour son éditeur dans la distance qu'il établit par rapport à tout savoir (cf. la remarque de D'Alembert sur Geminiani). On trouve cet éloge dans l'article COMPOSITEUR, qui fait le pendant à COMPOSITION:

«[...] Voyez au mot COMPOSITION, une esquisse des connaissances nécessaires pour savoir composer. Ce n'est pas encore assez pour faire le bon compositeur. Toute la science possible ne suffit point, sans le génie qui la met en œuvre: quelque effort que l'on puisse faire, il faut être né pour cet art, autrement on n'y fera jamais rien que de médiocre. Il en est du compositeur comme du poète: si son astre en naissant ne l'a formé tel:

*S'il n'a reçu du ciel l'influence secrète;
Pour lui Phoebus est sourd, et Pégase est rétif.* [60]

Ce que j'entends par génie, n'est point ce goût bizarre et capricieux, qui sème partout le baroque et le difficile, et qui ne sait embellir ou varier l'harmonie qu'à force de bruit ou de dissonnances; c'est ce feu intérieur qui inspire sans cesse des chants nouveaux et toujours agréables; des expressions vives, naturelles, et qui vont au cœur; une harmonie pure, touchante, majestueuse [...]

(III:769a)

Cette mise en valeur de l'inspiration géniale – qui paraît alors être un geste obligé, pour Rousseau comme pour tous ses contemporains, de qui s'interroge sur la création artistique – tend ici à faire du musicien l'égal du poète. Si, au niveau des savoirs, le compositeur dépendait de celui-ci (v. COMPOSITION), Rousseau ouvrirait dans les lignes que nous venons de lire une nouvelle dimension réflexive où la musique paraît retrouver son autonomie.

On ne revient pas pour autant au niveau d'analyse tracé dans HARMONIE. L'ordre dans lequel il présente les produits nés du génie d'un compositeur marque clairement

l'extraordinaire force de l'écriture musicale classique que Haydn, Mozart, puis Beethoven porteront bientôt à son sommet. V. sur ce point l'ouvrage essentiel de Charles ROSEN, *Le style classique* (1971; version française: Paris, Gallimard, 1978) qui montre que la forme sonate mise au point par les classiques, exploitation des potentiels du langage harmonique de l'époque, fonctionnait comme une véritable forme dramatique musicale (fondée sur des tensions résolues). Autrement dit, dans leur pratique, les compositeurs ont su élaborer une *poétique spécifiquement musicale* ! (Cette remarque s'inspirant de l'histoire de la musique sert simplement de mise en perspective extérieure du problème que nous évoquons. Elle n'a pas pour fin de suggérer que les encyclopédistes auraient manqué le train de l'histoire (dont la lisibilité est d'ailleurs rétrospective!). Toutes les analyses que nous menons ici permettent au contraire de comprendre de façon générale pourquoi, dans le champ des discours et de la pensée, le rapport ne peut être ni simple ni immédiat à cette réalité pratique où se joue pour la plus grande part le devenir historique d'un art.)

⁶⁰ Citation (de mémoire, probablement) extraite du début de *L'Art poétique* de Boileau: «C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire Auteur / Pense de l'Art des Vers atteindre la hauteur. / S'il ne sent point du Ciel l'influence secrète, / Si son Astre en naissant ne l'a formé Poète, / Dans son génie étroit il est toujours captif. / Pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif.» (vers 1-6)

ce que Rousseau critique musical valorise⁶¹: les «*chants*» sont en première place (le mélodique, donc; et l'on sent bien qu'il ne peut être ici, pour l'encyclopédiste, question de «*phrases*»...); ce qui a trait aux effets expressifs vient tout de suite après, avec le «*cœur*» comme destinataire. On voit que le contexte de réflexion est véritablement tout autre que celui qui se profilait dans l'article HARMONIE! Pourtant, Rousseau n'ignore pas ici la dimension harmonique, mais les deux premiers qualificatifs qu'il lui accole montrent sa dépendance envers les aspects qu'il a d'abord valorisés (la pureté, on l'a vu au chapitre 9, pp. 332-333, correspond à une sorte de transparence qui laisse toujours la suprématie au mélodique; le touchant renvoie clairement à l'expression); le «*majestueux*», enfin, semble réserver le plein déploiement de l'harmonie à des contextes limités.

Cet article nous fait passer sur le versant de la contribution de Rousseau où le «*beau chant*» règne en maître. Nous retiendrons ici deux autres textes de cette veine. Si le bref article MÉLODIE, dont nous avons déjà cité quelques propos, donne encore à l'art de la modulation une importance évidente dans la création mélodique – limitée cependant à un corps de «*règles*», donc à un savoir prescriptif⁶² –, la fin de l'article CHANT rédigé par Rousseau décroche clairement de ce point de vue pour ainsi dire technique, au moment précisément où la réflexion passe à une esthétique de la création et de la réception:

«[...] *Chant* se dit aussi de la manière de conduire la mélodie [⁶³] dans toutes sortes d'airs et de pièces de musique. Les *chants* agréables frappent d'abord; ils se gravent facilement dans la mémoire: mais peu de compositeurs y réussissent. Il y a parmi chaque nation des tours de *chant* usés, dans lesquels la plupart des compositeurs retombent toujours. Inventer des *chants* nouveaux, n'appartient qu'à l'homme de génie; trouver de beaux *chants*, appartient à l'homme de goût.»

(§ 2, fin; III:141a)

La façon dont Rousseau analyse la routine compositionnelle lui est propre: il la relie au caractère national des musiques. Cette remarque fait signe du côté des rapports qui rattachent la musique aux langues. Ce qui laisse penser, d'ailleurs, que l'autonomie du musicien génial, pour Rousseau, n'est pas si complète que pouvait le laisser croire son envolée finale de l'article COMPOSITEUR: tout poète, même musicien, ne dépend-il pas toujours de sa langue...

Cette allusion à la question des langues jette un jour sur un autre aspect des rapports entre musique et langage qui creuse encore l'écart entre l'analogie fonctionnelle de l'article HARMONIE et la nébuleuse conceptuelle et discursive où se meuvent les articles de Rousseau évoquant l'invention musicale. Un aspect qui trouve à s'exprimer dans une entrée où on l'attendrait le moins puisqu'il y est question de musique instrumentale:

⁶¹ On le rapprochera de l'ordre qu'il a adopté pour présenter les niveaux où l'unité musicale doit se montrer (DESSEIN, § 3 début, ci-dessus p. 569).

⁶² «MÉLODIE, en Musique, est l'arrangement successif de plusieurs sons, qui constituent ensemble un chant régulier. La perfection de la mélodie dépend des règles et du goût. Le goût fait trouver de beaux chants; les règles apprennent à bien moduler: il n'en faut pas davantage pour faire une bonne mélodie» (§ 1; X:319b).

⁶³ Cf. avec cette définition de la modulation déjà citée: «art de conduire le chant et l'harmonie».

sous le mot SONATE, article au demeurant bien connu pour son parti pris polémique. Voici :

«Aujourd'hui que les instruments font la partie la plus essentielle de la musique, les *sonates* sont extrêmement à la mode, de même que toutes les espèces de symphonies; le chant des voix n'en est guère que l'accessoire. Nous sommes redevables de ce mauvais goût à ceux qui voulant introduire le tour de la musique italienne dans une langue qui ne saurait le comporter, nous ont obligé de chercher à faire avec les instruments ce qu'il nous était impossible de faire avec nos voix. [...]

(§ 4, début; XV:348ab)

Le raccourci de cette dernière explication est ahurissant! Il repose sur quelques présupposés qu'il faut mettre à jour. Le plus extraordinaire tient dans la formule «introduire le tour de la musique italienne dans une langue...». Il y a là une façon de représenter les phénomènes d'influence entre écoles musicales très symptomatique: l'action d'une musique sur l'autre n'est pas immédiate mais transite par la langue – qui constituerait par conséquent l'enceinte d'accueil d'abord pertinente. Ainsi, la musique française existerait comme style musical spécifique parce qu'elle s'articule au français; c'est la langue nationale qui imposerait à la musique d'un pays ses «*tours*» idiomatiques⁶⁴. Tout cela présuppose que la musique est *essentiellement* vocale puisque ses caractères propres lui sont comme dictés par la langue des textes qu'elle chante. Parmi les autres présupposés qui supportent ce passage, on relèvera celui déjà rencontré dans d'autres contextes qui définit la musique instrumentale comme ne pouvant que suppléer à la vocale (on comprend bien, ici, que son artificialité vient de son absence de relation à un texte – ce sur quoi Rousseau va bientôt insister). Il faut encore noter que ce rapport à la langue permet à Rousseau, toujours dans l'implicite, de disculper pour ainsi dire la musique instrumentale italienne (qui ne ferait que refléter la vocale, son modèle "naturel").

L'intérêt de ce passage vient aussi du fait qu'il a entraîné Rousseau à expliciter, dans l'élan de son attaque, les principes esthétiques qui la justifient. C'est ainsi qu'au cœur de l'article SONATE on trouve l'expression la plus radicale des positions qui gouvernent ce versant de la contribution du Genevois où la musique est avant tout art du chant:

«J'ose prédire qu'une mode si peu naturelle ne durera pas; la Musique est un art d'imitation; mais cette imitation est d'une autre nature que celle de la Poésie et de la Peinture; et pour la sentir il faut la présence ou du moins l'image de l'objet imité; c'est par les paroles que cet objet nous est présenté; et c'est par les sons touchants de la voix humaine, jointe aux paroles, que ce même objet porte jusque dans les cœurs le sentiment qu'il doit y produire. Qui ne sent combien la musique instrumentale est éloignée de cette âme et de cette énergie? [...]

(§ 4, suite; XV:348b)

⁶⁴ On remarquera que Rousseau n'a pas réservé d'entrée musicale pour ce terme de «tour» auquel il recourt dans les deux passages que nous venons de lire (par emprunt à un emploi lié à l'éloquence, au style poétique).

On retrouve concentrées dans ces quelques lignes presque toutes les références rencontrées dans les chapitres précédents – de sorte que ce paragraphe apparaît comme un condensé extraordinaire de la nébuleuse notionnelle dont nous venons de parler à propos de l'article CHANT. Seule la force polémique fait, ici, tenir ensemble tous ces éléments. Mais il y a là comme le creuset dans lequel se formera l'esthétique musicale future de Rousseau, qui cherchera précisément à élaborer ces liens entre une théorie de l'imitation, la référence à la vocalité expressive, une dépendance revendiquée entre musiques et langues des différentes nations; une esthétique qui le conduira à opposer mélodie et harmonie beaucoup plus radicalement qu'il ne l'a fait dans l'*Encyclopédie*.

Mais dans le cadre plus restreint de notre investigation, cette déconsidération traditionnelle de la musique instrumentale peut surtout être interprétée comme une minimisation des esquisses de l'article HARMONIE, qui laissent entendre que la musique pouvait être une forme de langage à part entière. Les deux versants de la contribution de Rousseau paraissent véritablement inconciliables.

Une question reste dès lors à poser: comment se présente, dans les articles du Genevois, l'articulation entre l'harmonie et l'expression? Ce dernier concept permet-il de faire un joint entre l'analyse théorique de l'écriture musicale et la réflexion esthétique sur la création? (On retrouve ici la configuration triangulaire qu'avait imaginée J. A. Serre; v. aussi ce que nous avons dit de l'importance de cette articulation entre harmonie et expression à la fin du chapitre précédent, p. 535).

c) «une énergie admirable dans l'expression»

Dans les derniers textes que nous venons de lire, l'expression transparaît comme une dimension essentiellement liée au chant et à la mise en musique d'un texte poétique. Mais nous avons vu que l'encyclopédiste a développé par ailleurs une perspective sur le «discours» musical (successions aussi bien harmoniques que mélodiques) qui paraît loin d'exclure la possibilité de penser des moyens expressifs propres à l'écriture musicale. On peut se demander s'il est des articles où Rousseau évoque les pouvoirs expressifs de l'harmonie. Il s'agira ensuite de mesurer leur concordance avec les fondements posés dans HARMONIE. Nous pourrons enfin considérer dans son ensemble le dossier d'articles réunis au cours de ce chapitre.

Il y a deux textes importants dans l'*Encyclopédie* où Rousseau analyse de façon précise les effets expressifs de l'harmonie. Le premier est une remarque par laquelle il complète son tableau de l'article ACCORD:

«C'est une grande erreur de penser que le choix des divers renversements d'un même accord soit indifférent pour l'harmonie ou pour l'expression; il n'y a pas un de ces renversements qui n'ait son caractère propre. Tout le monde sent l'opposition qui se trouve entre la douceur de la fausse quinte et l'aigreur du triton; et cependant l'un de ces intervalles est renversé de l'autre» [Rousseau donne encore divers exemples jouant sur "plus ou moins" «sonore» «harmonieux» «brillant»; puis:] «pour ne parler que du plus simple de tous les accords, considérez la majesté de l'accord parfait, la douceur de la sixte [son premier renversement], et la fadeur de la sixte quarte [deuxième renversement], tous accords

composés des mêmes sons. En général les intervalles superflus [c'est-à-dire: augmentés], les dièses dans le haut, sont propres par leur dureté à exprimer l'emportement et la colère; au contraire les bémols, les intervalles diminués, forment une harmonie plaintive qui attendrit le cœur. C'est une multitude d'observations semblables, lorsqu'on sait s'en prévaloir, qui rend un Musicien intelligent, maître des dispositions de ceux qui l'écoutent.»

(§ 6; I:79ab)

D'un côté, ces considérations s'inscrivent assez bien dans la logique sous-jacente à l'article HARMONIE dans la mesure où les effets expressifs se trouvent liés à des rapports (les mêmes sons, selon qu'ils sont disposés d'une façon ou d'une autre, ne produisent pas les mêmes effets). Mais, d'un autre côté, elles ont peu à voir avec le propos de cet article puisqu'il ne s'agit pas ici de rapports de succession mais de disposition "verticale": les accords sont pensés isolément. La question se pose par conséquent de savoir quelle relation il y a entre ces effets expressifs ponctuels et les phénomènes de suspension, de rupture ou de repos qu'éclaire la théorie de la phrase harmonique. Or, rien dans les articles de Rousseau, du moins à notre connaissance, ne permet de répondre...

L'autre texte essentiel sur l'expression en harmonie est lié à la question délicate du tempérament, dans les détails de laquelle nous n'entrerons pas⁶⁵. C'est dans l'article TON (*Mus.*) que Rousseau brosse l'éloge du tempérament inégal⁶⁶:

«De là naît une source de variétés et de beautés dans la modulation. De là naît une diversité et une énergie admirable dans l'expression. De là naît, en un mot, la faculté d'exciter des sentiments différents avec des accords semblables frappés en différents tons [nous dirions aujourd'hui: tonalités]. Faut-il du grave, du majestueux? l'*f ut fa*, et les tons majeurs par bémol l'exprimeront noblement. Veut-on animer l'auditeur par une musique gaie et brillante, prenez *a-mi la majeur, d-la ré*, en un mot, les tons majeurs par dièse. *C-sol ut* mineur porte la tendresse dans l'âme, *f-ut fa* mineur va jusqu'au lugubre et au désespoir. En un mot, chaque ton, chaque mode a son expression propre qu'il faut savoir connaître; et c'est là un des moyens qui rendent un habile compositeur, maître en quelque manière des affections de ceux qui l'écoutent; c'est une espèce d'équivalent aux modes anciens, quoique fort éloigné de leur énergie et de leur variété.

C'est pourtant de cette agréable diversité que M. Rameau voudrait priver la musique, en ramenant, autant qu'il est en lui, une égalité et une monotonie entière dans l'harmonie de chaque mode, par sa règle du tempérament [⁶⁷] [...] quand on supposerait que la pureté de

⁶⁵ C'est encore un point de divergence et de polémique avec Rameau. Celui-ci défendait un tempérament égal, qui permet de moduler dans toutes les tonalités. Sur l'article TEMPÉRAMENT de Rousseau, v. chap. 8, pp. 294s. et note 43.

⁶⁶ Un mode d'accordage, en particulier des instruments à clavier, qui assurait une grande justesse des intervalles dans les tonalités usuelles mais qui impliquait, par contre-coup, des distorsions grandissantes dans les tonalités plus éloignées (comprenant plus d'altérations).

⁶⁷ Développée dans la *Génération harmonique* (chap. VII, pp. 75-104). Il concluait ce chapitre par cette interpellation hautement significative pour notre propos: «Celui qui croit que les différentes impressions qu'il reçoit des différences qu'occasionne le Tempérament en usage dans chaque Mode transposé, lui élèvent le génie, et le portent à plus de variété, me permettra de lui dire qu'il se trompe; le goût de variété se prend

l'harmonie y profiterait de quelque chose, ce que nous sommes bien éloignés de croire, cela nous dédommagerait-il de ce qu'elle nous ferait perdre du côté de l'expression?»

(§ 7 et extr. § 8; XVI:404ab)

L'opposition avec Rameau, ici, est aussi celle avec les principes mêmes de l'article HARMONIE. Dans la logique ramiste, le tempérament égal est la conséquence logique de «l'entrelacement des modes» (v. notre citation extraite de la *Génération*, note 67), autrement dit de la théorie de la texture des phrases harmoniques. Alors que la tonalité tempérée promue par Rameau se présente comme la conquête d'un espace élargi qui devrait permettre aux phrases musicales d'explorer tous les parcours tonals possibles, Rousseau défend une ancienne conception de la tonalité comme coloration particulière, comme moyen de contraste, où – de façon analogue à ce qu'il a dit des accords – l'expression apparaît un effet ponctuel, isolé, qui ne s'inscrit pas dans l'ordre du relatif et du successif pourtant mis en valeur dans HARMONIE.

On peut donc, dans un premier temps, insister sur cette sorte de divorce qui, autour de la question de l'expression harmonique, fait éclater la contribution théorique de Rousseau en deux lieux mal articulés. Chez lui, le sémantisme des éléments harmoniques (accords, tonalités) ne se relie pas à la syntaxe de leur mise en œuvre dans une durée (modulations, phrases). Entre l'«*expression*» qu'il reconnaît aux premiers et le «*sens*» qu'il dévoile au cœur de la seconde, il n'opère pas cette greffe que Beauzée donnait à penser entre la signification primitive des mots et celle qui résulte de leur combinaison.

Mais, dans un second temps, il faut relever une scission peut-être encore plus profonde. Les textes que nous venons de citer montrent du moins que Rousseau reconnaît aux constituants harmoniques des potentiels expressifs indépendants de leur application à un texte. Cette reconnaissance est aux antipodes des affirmations radicales assénées dans SONATE.

De ce double constat, il conviendrait sans doute de tirer d'abord le parallèle qui s'impose avec ce que nous avons déjà diagnostiqué chez Cahusac puis chez D'Alembert: l'articulation d'une pensée théorique du langage musical avec une esthétique de l'œuvre d'art, de son invention et de sa réception, apparaît comme interdite par une série de forces contraires qui distendent le champ épistémique où elle pourrait s'essayer. Rousseau – qui a poussé plus loin que ses deux collègues les efforts d'élaboration, d'un côté comme de l'autre – atteste d'autant plus clairement que cette distension est subie par tous les encyclopédistes; il permet surtout d'approfondir notre compréhension du terrain éclaté où se présente une pensée de la musique dans l'*Encyclopédie*: d'où vient la résistance à Rameau; pourquoi la nouvelle prérogative reconnue au sensible ne débouche pas sur une théorie d'ensemble; etc.

Mais avant d'engager cette réflexion et, par conséquent, de nouer peu à peu toute la gerbe des multiples notations et des résultats partiels accumulés au cours de nos analyses – ce à quoi nous procéderons en fait dans la partie conclusive de ce travail –

dans l'entrelacement des Modes, et nullement dans l'aliénation des intervalles, qui ne peut que déplaire à l'Oreille, et la distraire par conséquent de ses fonctions. [...]» (104).

je crois que l'on peut tirer de l'investigation menée dans le présent chapitre une indication d'un autre ordre, qui va nous conduire vers notre dernier dossier d'analyse. Chez Rousseau – parce qu'il s'appuyait sur une intuition du musical beaucoup plus profonde que l'intérêt savant que lui prêtait D'Alembert ou que l'intérêt partisan que manifestait Cahusac – l'écartèlement en question n'empêche pas que transparaisse chez lui une problématique centrale qui questionne toute la musique; ou mieux: cette problématique centrale est le lieu même où s'opère pour Rousseau la crise d'une pensée du musical, elle est ce par quoi cette crise s'exprime. Et cette problématique peut être désignée comme celle de la *temporalité de la musique*. En deux sens. Nous avons vu dans ce chapitre l'importance que Rousseau accorde à la dimension temporelle de l'œuvre musicale. La musique est travail sur la durée (rappelons son affirmation: «*le tems est l'âme de la musique*»). Mais Rousseau est aussi attentif à un autre ordre de temporalité: au fait que l'art musical a une histoire. Ce rapprochement entre les deux ordres de temporalité pourrait sembler une simple cheville échafaudée sur un raccourci trompeur. Mais l'article MUSIQUE de Rousseau, par lequel nous bouclerons nos investigations, montre au contraire que l'encyclopédiste a pensé une articulation entre les deux questions, entre ce que le savoir théorique permet de comprendre de la durée musicale et ce que l'histoire permet de mesurer de l'écart entre musiques ancienne et moderne.

CHAPITRE 17

« LA PERFECTION DE VOTRE *MUSIQUE* »

ANALYSE DE L'ARTICLE MUSIQUE

La première série de nos investigations a été lancée à partir de la problématique des effets thérapeutiques de l'art des sons. La seconde série va s'achever ici avec une problématique symétrique, celle des effets moraux, étonnants, que les anciens attribuaient à leur musique. Nos analyses s'ouvriraient sur la question du rapport entre musique et médecine; elles vont se refermer sur la question du rapport entre musique et histoire. Point de départ et point d'arrivée marquent ainsi des articulations différentes – même si elles ne sont pas sans rapport avec elles – de celles que le gros de nos analyses a explorées (musique et physique; musique et langage). La vision pour ainsi dire latérale qu'elles donnent sur le champ épistémique analysé en fait ressortir un niveau particulier. En effet: de même que le premier dossier a permis de repérer d'entrée de jeu certaines implications idéologiques lovées au cœur d'une pensée encyclopédique de la musique, de même celui-ci va faire apparaître un enjeu également idéologique – mais qui renvoie cette fois au projet général de l'*Encyclopédie*. C'est que Rousseau encyclopédiste n'a pas accepté de l'être au même sens que ses collègues...

Les articles analysés autour de TARENTULE appartenaient aux franges du corpus musical. Celui qui fait l'objet de la présente investigation en forme au contraire le centre même. Et pourtant, ici comme là, la présence implicite de la *Cyclopædia* de Chambers se révèle déterminante. Voilà sans doute le premier indice qui signale une certaine étrangeté de l'article MUSIQUE: Rousseau s'y repose, plus que d'habitude, sur le fameux «rouleau de papiers»¹ qui constituait sa source encyclopédique première; c'est même le seul article de cette importance où il se montre si dépendant d'elle. Ce qui n'empêche pas que le sens de son texte soit aux antipodes de l'article anglais. C'est bien pourquoi la façon dont le Genevois l'a exploité – aisément reconstituable par la confrontation des deux textes² – offre un biais très éclairant pour comprendre l'enjeu de l'entrée MUSIQUE.

1. «la nature, l'objet, l'étendue et les parties de la musique»

Le plan de l'article MUSIQUE est un autre indice qui annonce un mode d'approche particulier. Rousseau commence par une définition générale et consacre quelques paragraphes aux divisions de sa matière (§§ 1-15); rien là que de très attendu. Mais l'essentiel de son article, dès après, se trouve organisé autour de la seule question de la musique des anciens (§§ 16-55)! Ce n'est que dans les derniers paragraphes que

¹ V. chap. 3, note 174 (p. 135).

² On se reportera à l'Annexe n° 13 où nous avons disposé face à face le texte de la *Cyclopædia* et l'article de l'*Encyclopédie*, en faisant ressortir les coupes, modifications et ajouts qui différencient le second du premier.

Rousseau aborde, rapidement, les musiques extra-européennes (§ 56) et l'histoire de la notation musicale (§§ 57-58), et qu'il procure enfin des indications bibliographiques (§§ 59-64). Cette conception générale d'un article encyclopédique "de tête" peut surprendre. On s'attendrait à ce qu'il offre une présentation d'ensemble de la matière dont tous les articles spécialisés traitent le détail. J'aimerais montrer ici, essentiellement, que l'accent mis par Rousseau sur les anciens lui donne en fait une perspective sur la musique en général qui lui permet de *construire* son objet – ou mieux: de configurer à sa manière le champ d'objets que recouvre "la" musique. En ce sens, MUSIQUE est bien l'un de ces «*articles généraux des sciences*» définis par les éditeurs, – selon une interprétation du projet encyclopédique qui, cependant, reste propre à Rousseau.

On l'a annoncé, il s'est abondamment servi de l'article *MUSIC* de Chambers. Voici une idée générale de la façon dont il l'a exploité. Les premières parties, définition et divisions, viennent essentiellement de la *Cyclopædia* (à l'exception des §§ 13-15, sur la division moderne). L'importance accordée aux Anciens trouve également sa source dans l'article anglais; mais c'est là surtout que Rousseau impose à la matière son inflexion propre – d'abord par des paragraphes de commentaires intercalés (§ 18, début du § 22...); puis, surtout, en rédigeant de longs développements tout à fait neufs sur la comparaison entre musiques ancienne et moderne, dans lesquels il prend le contre-pied de Chambers (mais aussi de beaucoup de ses contemporains) (§§ 35-55). Il retrouve le canevas anglais pour la fin (§§ 57-63).

a) «*la définition d'une science*»

L'article débute par cette double définition:

«La *Musique* est la science des sons, en tant qu'ils sont capables d'affecter agréablement l'oreille, ou l'art de disposer et de conduire tellement les sons, que de leur *consonnance* [³], de leur succession, et de leurs durées relatives, il résulte des sensations agréables.»

(§ 1; X:898a)

Pour cette définition initiale, Rousseau n'a gardé de celle de Chambers que le dédoublement en «*science*» et «*art*» et il a surtout exploité celle de Malcolm que l'encyclopédiste anglais rapportait un peu plus bas⁴. Son souci a sans doute été d'éviter l'usage d'une terminologie spécialisée dans une définition introductive (Chambers recourait d'emblée à *melody* et *harmony*). Il est plus intéressant de relever, toujours dans cette perspective érudite, que Rousseau a ajouté par rapport à sa source la mention concernant la dimension rythmique de l'art musical.

³ Ces italiques, qui soulignent une notion-clé, fonctionnent par conséquent comme un renvoi implicite. Or, on s'en souvient, CONSONNANCE, en *Musique* est un article décisif où Rousseau discute de façon serrée et critique les explications physiques du plaisir produit par certains intervalles (v. chap. 7); c'est donc un article qui tend à disjoindre ce que la présente définition rapproche: «*science*» et «*art*» des sons.

⁴ Pour la comparaison détaillée des textes anglais et français, on se reportera à l'Annexe n° 13 déjà mentionnée.

Plus généralement, ce qui frappe dans cette définition, c'est l'accent répété sur un seul aspect: l'*agrément*. Définie comme «science» ou comme «art», comme théorie ou comme pratique, la musique comporte un noyau commun qui se caractérise par la relation entre un objet sonore et un sujet percevant placée sous ce signe unique de l'effet sensuel du plaisir. Ce début coïncide mieux avec le désignant développé de l'article (du moins selon l'interprétation qu'en donne D'Alembert dans ACOUSTIQUE⁵) qu'avec la leçon du «Système figuré»: rien en effet, dans la présente définition, ne permet de comprendre la place que l'art musical y occupe aux côtés des autres arts d'imitation sous l'égide de l'imagination.

Elle n'est pas pour autant significative de l'orientation générale de l'article. Un peu comme dans INST[R]UMENT de Diderot, nous allons pouvoir mesurer qu'elle subit des modifications au cours des différents développements du texte (qui suivent une ligne de mise en question distincte de celle que nous venons de rappeler à propos du renvoi implicite à CONSONNANCE); le détour par le problème de la musique des anciens dégage en particulier une ouverture sur d'autres effets de la musique, qui est au principe d'un retour critique sur la phrase initiale de l'article.

Pour introduire l'analyse de ce travail sur une définition, il paraît opportun de rappeler ici quelques propos généraux que Diderot avait glissés, à propos des articles "de tête", dans la version augmentée du *Prospectus* qui figure à la suite du «Discours préliminaire». Les éditeurs ont expliqué à plusieurs reprises l'importance de ces articles-là dans le fonctionnement spécifiquement encyclopédique de l'ouvrage, en évoquant leurs traits constitutifs mais aussi les difficultés de leur réalisation; l'une d'elles est justement liée à l'objectif de *définition* – qui sous-tend tout article mais qui provoque, dans le cas des «articles généraux des sciences», une tension particulière:

«Nous ferons ici sur les définitions une remarque importante. Nous nous sommes conformés dans les articles généraux des sciences à l'usage constamment reçu dans les Dictionnaires et dans les autres ouvrages, qui veut qu'on commence en traitant d'une science par en donner la définition. Nous l'avons donnée aussi, la plus simple même et la plus courte qu'il nous a été possible. Mais il ne faut pas croire que la définition d'une science, surtout d'une science abstraite, en puisse donner l'idée à ceux qui n'y sont pas du moins initiés. En effet, qu'est-ce qu'une science? sinon un système de règles ou de faits relatifs à un certain objet; et comment peut-on donner l'idée de ce système à quelqu'un qui serait absolument ignorant de ce que le système renferme? [...] La définition d'une science ne consiste proprement que dans l'exposition détaillée des choses dont cette science s'occupe, comme la définition d'un corps est la description détaillée de ce corps même; et il nous semble d'après ce principe que ce qu'on appelle définition de chaque science serait mieux placé à la fin qu'au commencement du livre qui en traite: ce serait alors le résultat extrêmement réduit de toutes les notions qu'on aurait acquises.»

(I: xxxvij; DP, 132-133 / DPV, V, 96 note Z)

Le propos de Diderot a dérivé sur une digression générale; elle concerne cependant indirectement la forme donnée aux articles de l'*Encyclopédie* – par analogie à celle du

⁵ V. chap. 2, p. 81.

«livre» dont il est finalement question. La réflexion de l'éditeur laisse en effet présager la difficulté que chaque article général aura à résoudre. Dans la forme de ces articles, une tension devrait être lisible entre l'usage à respecter, qui impose une définition initiale en termes généraux, et l'effort définitoire, qui devrait exposer les objets de la science («les choses dont [elle] s'occupe») et faire voir en même temps comme le concentré de tout le savoir acquis («les notions»)⁶. Bref, il y a tout lieu de penser que si l'article est bien fait, la définition initiale se verra retravaillée dans le corps même du développement. Le reproche que Diderot formule à l'encontre des définitions données d'emblée porte en particulier sur le risque que comporte l'usage précipité de termes généraux. Il précise:

«Les termes généraux sans doute sont nécessaires, et nous avons vu dans ce discours quelle en est l'utilité: mais on pourrait les définir, un abus forcé des signes, et la plupart des définitions, un abus tantôt volontaire, tantôt forcé des termes généraux.»

(*Ibid.* ; DP, 133)

Le lecteur vigilant ainsi averti fera donc attention à la façon dont les termes généraux d'une définition inaugurale sont "mis en jeu" par la suite de l'article. Dans le cas qui nous retient, ce sont essentiellement le devenir de la notion d'agrément sensuel et celui du rapport entre science et art qui sont à repérer.

b) «division de la musique»

Exposer la division d'une connaissance est une autre façon, déjà plus détaillée, de la définir. C'est passer en revue ses différentes parties et mettre en évidence leurs relations. Au début de l'article MUSIQUE, Rousseau donne une version personnelle de ce programme encyclopédique car il envisage trois divisions différentes – qu'il n'oppose pas comme des systèmes concurrents entre lesquels il s'agirait de choisir mais qu'il présente de façon à introduire un facteur historique dans la problématique des «parties» du savoir musical.

Chambers lui a servi de matériau, comme pour le premier paragraphe. Mais ici la mise en œuvre de la source anglaise ne relève plus guère de cette marqueterie fine par laquelle Rousseau a d'abord retravaillé quelques phrases; dans ce premier développement de l'article, il manie des unités plus grandes: il sélectionne et agence à sa manière des paragraphes entiers. Il a d'abord repris, non sans adaptation, tout un passage qui exposait une division dite naturelle de la musique (*Cyclop.* §§ 4-15 → E. §§ 3-11). L'Anglais avait été ensuite particulièrement prolixe sur la question des divisions de la musique chez les anciens (C. §§ 16-34); de ces longs développements, Rousseau n'a gardé qu'un paragraphe, consacré à la division du philosophe néo-platonicien Porphyre (C. § 33), qu'il juxtapose à la première division (E. § 12). L'effet de

⁶ Ce double aspect sous lequel Diderot présente une définition (exposition des choses, concentré des notions) suit la logique de la double empreinte que nous avons analysée au chapitre 1: il renvoie aux deux faces d'une connaissance pensée comme l'adéquation d'opérations de l'esprit aux objets qu'il rencontre.

collage est encore accentué par l'ajout de trois paragraphes personnels (13-15) consacrés à la division moderne de la musique.

Le statut de la première des divisions exposées est le plus problématique. Elle est placée sous l'opposition, donnée comme allant de soi, entre théorie et pratique, celle-ci présentée comme application de celle-là:

«La *Musique* se divise naturellement en spéculative et en pratique. [...] La *musique* pratique est celle qui enseigne comment les principes de la spéculative peuvent être appliqués [...]»

(§ 3 et début § 5; X:898a)

Il n'empêche que quelques incises ajoutées par Rousseau à la définition de la partie spéculative laissent apercevoir ses réticences – que l'on connaît⁷ – à l'encontre d'un savoir musical à fondement physique et à l'encontre de ses prétentions explicatives:

«La *musique* spéculative est, si on peut parler ainsi, la connaissance de la matière musicale, c'est-à-dire, des différents rapports du grave à l'aigu, et du lent au bref, dont la perception est, selon quelques auteurs, la véritable source du plaisir de l'oreille.»

(§ 4; X:898a)

On signalera en passant que cette division majeure en spéculation et pratique rejette dans les marges une troisième partie de la musique que Rousseau, suivant Chambers mais le complétant, mentionne en ces termes:

«À l'égard de la production actuelle des sons par les voix ou par les instruments, qu'on appelle *exécution*, c'est la partie purement mécanique, qui, supposant la faculté d'entendre juste les intervalles, ne demande d'autre connaissance que celle des caractères de la *Musique*, et l'habitude de les exprimer.»

(§ 5, fin; X:898a)

Il semble que cette partie, parce qu'elle n'est pas organisée par un corps de principes et de règles, n'a pas le privilège de former à elle seule une division à part entière des connaissances musicales⁸.

⁷ Se reporter en particulier à l'analyse de l'article CONSONNANCE déjà mentionnée.

⁸ Il y aurait là le point de départ d'une investigation possible dans le corpus musical de l'*Encyclopédie*. Rousseau n'a pas signé d'article EXÉCUTION; et on note dans son bref article GOÛT DU CHANT (VII:770b), qui touche précisément à une question centrale d'exécution vocale: «Comme [...] rien n'est si passager, rien si sujet à la mode que le goût du chant, je n'ai pas cru devoir embrasser cette partie dans cet ouvrage.» S'esquisse là un partage entre ce qui est digne de figurer dans le corpus encyclopédique et ce qui ne l'est pas. Apparemment, chaque auteur en a décidé selon sa propre vision du domaine qu'il traite – charge aux éditeurs de compléter ou de faire compléter ce qu'ils esiment devoir l'être (et l'on sait que Cahusac prendra en charge un article EXÉCUTION (*Opéra*) et qu'il rédigera aussi un ensemble d'articles consacrés à la technique vocale). Mais on constate aussi, par ailleurs, que Rousseau a réservé des entrées à la technique du jeu instrumental (d'ARPEGGIO, ou de COULÉ, jusqu'à VUIDE).

Sous la partie spéculative et, conséquemment, sous la partie pratique, Rousseau toujours suivant Chambers expose deux subdivisions liées à ce qui se présente comme les deux dimensions fondamentales du son: sa hauteur et sa durée. Dans la dénomination de ces sous-parties intervient une première référence, générale, aux anciens: voici d'un côté la *musique harmonique* et son pendant pratique, la *melopeia* (v. §§ 7 et 10)⁹, dans la définition desquelles la notion d'*agréable* refait surface; voilà de l'autre la *musique rythmique* et la *rhythmopoeia* (§§ 8 et 11), à propos desquelles, au contraire, aucune allusion n'est faite aux effets d'*agrément*.

Au total, ce premier système de division paraît offrir une présentation générale du domaine musical dont elle énonce les deux axes selon lesquels il est pensable et organisable (hauteur / durée); la terminologie grecque sur quoi elle s'appuie partiellement ne fait que suggérer l'antiquité de cette conceptualisation. Elle circonscrit aussi comme le noyau physique de ce domaine en ce qu'elle articule les corps de connaissance qu'elle distingue aux deux dimensions de ce qui est désigné, au début, comme «*la matière musicale*» (§ 4).

Mais c'est peut-être surtout par contraste qu'on peut comprendre pourquoi Rousseau a restitué assez fidèlement ces premiers paragraphes de Chambers. Par collage, il enchaîne immédiatement avec une conception de la musique d'une tout autre ampleur:

«Porphyre donne une autre division de la *Musique* en tant qu'elle a pour objet le mouvement muet ou sonore, et sans la distinguer en spéculative et pratique, il y trouve les six parties suivantes, la *rythmique*, pour les mouvements de la danse; la *métrique*, pour la cadence et le nombre; l'*organique*, pour la pratique des instruments; la *poétique*, pour l'harmonie et la mesure des vers; l'*hypocritique*, pour les attitudes des pantomimes; et l'*harmonique*, pour le chant.»

(§ 12; X:898b)

La fonction de cette évocation rapide du système de Porphyre – reprise quasi sans modification de la *Cyclopædia* et qui ne fait l'objet d'aucun autre commentaire ou développement de la part de Rousseau – me paraît d'abord résider dans la mise en évidence de la fécondité de la notion de *mouvement*, qui relie la musique en son sens premier à bien d'autres arts. C'est une façon d'enrichir la réflexion sur la part rythmique de la musique – qui, on l'a vu, n'était pas articulée à la catégorie de l'*agréable* dans la division générale. Ici, le volet rythmique est orienté vers une dimension plutôt expressive de l'art, en ce qu'il croise aussi bien la poésie que la pantomime: en ce qu'il se combine avec des arts de représentation. Le simple contraste avec le premier système de division fait entrevoir des perspectives nouvelles concernant la définition même de la musique.

⁹ Dans cette présentation, l'opposition harmonie / mélodie n'a pas lieu. D'un point de vue spéculatif, la connaissance théorique des intervalles «s'applique également à leur consonnance et à leur succession» (la précision est de Rousseau: cf. E. § 7 et C. § 11). Pour l'aspect pratique, c'est la référence aux anciens qui limite la question (Rousseau partage l'idée que les anciens ne pratiquaient pas la composition à plusieurs sons simultanés: v. § 44).

14 C'est encore un contraste que produit la troisième division que Rousseau présente, en dehors, cette fois, de toute référence à Chambers:

«La *Musique* se divise aujourd'hui plus simplement en *mélodie* et en *harmonie*; car le rythme est pour nous une étude trop bornée pour en faire une branche particulière.

Par la *mélodie* on dirige la succession des sons de manière à produire des chants agréables. Voyez MÉLODIE, MODES, CHANTS, MODULATION.

L'*harmonie* consiste proprement à savoir unir à chacun des sons d'une succession régulière et mélodieuse deux ou plusieurs autres sons qui, frappant l'oreille en même tems, flattent agréablement les sens. Voyez HARMONIE.»

(§§ 13-15; 898b)

Double contraste, en fait, puisque au passage brusque à l'état moderne du savoir musical correspond la minimisation de cette part rythmique qui contrôlait, chez Porphyre, sa plus grande extension. On note aussi que l'agréable retrouve sa fonction-clé dans les définitions; le début de l'article propose bien une vision générale de la musique qui correspond au savoir d'*«aujourd'hui»*. Mais les non-dits de ces derniers paragraphes sont également significatifs. Rousseau n'a pas repris ici la distinction entre théorie et pratique. En fait, sa présentation de la musique moderne suit un modèle lié à la pratique compositionnelle – dont elle donne une vision orientée (créer une *mélodie* puis lui ajouter un accompagnement). Il y a là une façon de refuser, ou d'éviter, le point de vue ramiste où la théorie s'avance comme le fondement de l'*harmonie* puis de la *mélodie*.

En exposant plusieurs divisions et en jouant sur le double sens d'*harmonie*, Rousseau a scindé l'état de cette question des relations entre *mélodie* et *harmonie*: d'une part, c'est dans la première division qu'apparaît un rapport de dépendance de la pratique musicale à l'*harmonie* comme partie spéculative – mais la coloration antique de ce système de subdivision fait alors de l'*harmonie* un bagage théorique qui ne sous-tend qu'une pratique exclusivement *mélodique*; d'autre part, dans la division moderne telle qu'il la donne à voir, l'*harmonie* apparaît entièrement subordonnée à la *mélodie*!

De façon plus générale, l'ensemble des trois divisions juxtaposées suggère l'idée d'un processus. La première, vaguement référée aux anciens mais qui se donne comme la plus générale, tient la balance égale entre durée (rythme) et hauteur (*harmonie* et *mélodie* confondues); la deuxième, clairement liée aux savoirs musicaux anciens, met l'accent sur le seul aspect temporel. Dans la troisième, le rythme semble au contraire négligé au seul profit de la partie primitivement dite *harmonique*, qui s'est maintenant dédoublée en deux parts autonomes, selon l'axe de succession ou l'axe de simultanéité. La présentation rapide de la division d'*«aujourd'hui»* provoque, dans une sorte de trompe-l'œil par rapport à la division d'abord exposée, un effet de sens implicite: il y aurait eu, des anciens à nous, comme une excroissance de l'*harmonie* (qui paraît de plus coïncider avec une prépondérance des effets d'agréments, par opposition à une dimension expressive, sous-jacente à la division de Porphyre)...

c) «la musique ancienne» et «ses effets»

Ces multiples parcours dans les divisions de l'art musical permettent aussi à Rousseau de s'interroger sur le sens même du mot «*musique*». Exploitant une remarque de Chambers, il souligne en particulier l'écart qui sépare les acceptions antiques du terme de sa signification moderne:

«Les anciens écrivains diffèrent beaucoup entre eux sur la nature, l'objet, l'étendue et les parties de la *Musique*. En général, ils donnaient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui.»

(§ 16, début; X:898b)

Rousseau donne alors quelques exemples des acceptions les plus larges que le mot avait pu prendre (§§ 16 fin et 17, condensés des §§ 17-32 de Chambers!) et il en tire une leçon personnelle – dont le lecteur, à ce moment-là de l'article, ne mesure pas encore toute la portée critique:

«C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des anciens sur la *musique*, qui seraient intelligibles avec le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.»

(§ 18, sans équivalent chez Chambers; 898b)

Autrement dit, l'intelligibilité des réflexions des anciens sur la musique requiert une souplesse interprétative, une pensée capable de se libérer du sens restreint du mot lié à notre compréhension moderne.

C'est par ces remarques de lexicologie historique que s'engagent les longs développements centraux de l'article sur la musique des anciens.

Le premier d'entre eux, qui suit encore assez fidèlement la source anglaise, remonte aux origines (§§ 19-25 / 898b-899a): il porte sur l'invention de l'art musical, dont Rousseau après Chambers précise d'entrée qu'il a vraisemblablement été d'abord vocal (§ 19). Il mentionne les phénomènes naturels («*concert naturel des oiseaux*», «*sifflement des vents dans les roseaux*...») dans l'observation desquels on reconnaît traditionnellement la source des premières expériences musicales et instrumentales. Rousseau prend toutefois ses distances par rapport à ce qu'il recopie en ajoutant cette remarque: «*Il est difficile de sortir de ces généralités pour établir quelque chose de solide sur l'invention de la Musique réduite en art*» (§ 22, début), qu'il prolonge en évoquant les multiples versions que les Grecs eux-mêmes ont proposées des origines de la musique. «*On ne s'accorde guère sur tout cela*», note-t-il avant de retrouver Chambers pour rapporter une profusion analogue de légendes anciennes sur le perfectionnement de l'art musical et des instruments (§§ 22-25).

Dans un deuxième développement concernant les instruments anciens (§§ 27-29; 899a), la distance critique demeure – mais elle vient cette fois directement de l'Anglais dont Rousseau a repris ce bref paragraphe d'introduction:

«Comme les anciens écrivains s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des instruments de *Musique*, ils sont aussi fort obscurs sur les instruments mêmes; à peine en connaissons-nous autre chose que les noms.»

(§ 26; 899a)

Le troisième développement autour de la musique des anciens, centré autour de ses effets (§§ 30-35 / 899a-900a), fait l'objet, lui, d'un soin tout particulier de la part de Rousseau. L'encyclopédiste continue certes de s'appuyer sur Chambers mais l'orientation personnelle de son article devient de plus en plus évidente.

La réécriture du début de ce passage est très significative:

«La *Musique* était dans la plus grande estime chez divers peuples de l'antiquité, et principalement chez les Grecs, et cette estime était proportionnée à la puissance et aux effets surprenants qu'ils lui attribuaient.»

(§ 30, début; X:899a)

La phrase résulte d'un collage (C. §§ 47 et 48) qui permet à Rousseau de centrer la question d'emblée sur les anciens, et les Grecs en particulier (Chambers évoquait d'abord, très généralement, la haute estime que tous les peuples de tous les âges ont toujours porté à la musique). Le Genevois supprime par ailleurs le recul ironique qui perçait chez l'Anglais lorsqu'il qualifiait les effets de la musique ancienne de «*almost miraculous*».

Cette question des effets de la musique des anciens est lourde d'une histoire chargée de polémiques: depuis la querelle des anciens et des modernes, elle n'a plus guère quitté la scène de la musicographie française. Or, c'est sur elle que Rousseau va faire basculer tout son article. Exploitant Chambers mais y ajoutant de nombreuses références nouvelles, il commence par rapporter les sources les plus prestigieuses où «la puissance de la *Musique sur les mœurs*» est attestée (Platon, Aristote, «le judicieux Polybe», Athénée, les Pythagoriciens). Une telle concordance, entre des auteurs aussi différents et même, parfois, opposés, permet à Rousseau d'opérer un premier retour à la situation musicale moderne:

«La *Musique* paraît déchuë aujourd'hui de ce degré de puissance et de majesté, au point de nous faire douter de la vérité de ces faits, quoiqu'attestés par les plus judicieux historiens et par les plus graves philosophes de l'antiquité.»

(§ 32, début; X:899b)

Renouant avec l'article de la *Cyclopædia*, il envisage cependant une série de faits relevant de «l'*histoire moderne*» et illustrant les effets que la musique peut avoir parmi nous¹⁰. Deux seuls, qui font l'objet d'une critique voilée de la part de Rousseau, en montrent un possible «*pouvoir sur les affections de l'âme*» (§ 32); tous les autres développent les effets physiques de la musique, sur le corps humain (§ 33) et sur les

¹⁰ C'est le passage qui a déjà été analysé dans le chap. 4, à propos du tarentisme et d'un renvoi de D'Alembert à l'article de Rousseau (v. pp. 189-191).

corps inanimés (§ 34). Rousseau en tire une conclusion qui va à l'inverse de l'argumentation implicite de Chambers (celui-ci tendait à banaliser la question en indiquant que la musique moderne apparaissait également capable d'effets surprenants, aussi bien affectifs que physiques):

«Tous ces exemples dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *Musique*, et dont la Physique peut donner quelques explications, ne nous rendent pas plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux et presque divins que les anciens attribuent à la *Musique*.»

(§ 35, début; X:900a)

La prise en compte des faits modernes que Chambers avait réunis, dont le Genevois conteste le rapprochement avec la question des effets de la musique des anciens, lui permet de cerner *par exclusion* le lieu précis où cette question se pose. C'est dans ce retournement de sa source, par cette inversion des effets de sens qu'elle agençait, que Rousseau dégage le problème central des effets moraux de l'art musical – dont la définition initiale de l'article ne laissait rien transparaître. Se détachant de Chambers, Rousseau se dissocie du coup de l'approche physicaliste-sensualiste dont il a maintenu la prédominance au début de l'article, pour faire apparaître la strate, pertinente à ses yeux, où doit se mouvoir une véritable réflexion sur la musique.

Il conclut son développement sur les «effets merveilleux» de la musique des anciens en passant en revue les différentes prises de position des auteurs qui ont tâché d'en «rendre raison» (§ 35, qui s'émancipe quasi totalement de Chambers¹¹). De ce rapide examen, il dégage d'abord le préjugé commun qui sous-tend les réponses apportées: «La plupart de ces sentiments sont fondés sur le mépris que nous avons pour la musique ancienne». C'est le tremplin qui lui permet de formuler enfin la question centrale de son article:

¹¹ Et qui marque aussi le passage à une nouvelle référence: les travaux académiques de Pierre-Jean Burette (1665-1747) sur la musique des anciens, qui en avaient profondément renouvelé la connaissance (Rousseau les mentionne ici et au § 44; il les utilise et les cite dans d'autres de ses articles). Les mémoires sur un texte musical de Plutarque lus par Burette devant l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres et publiés dans ses Recueils entre 1730 et 1743 s'achevaient sur une comparaison générale des musiques ancienne et moderne (V. «Dissertation servant d'Épilogue et de conclusion aux remarques sur le Traité de Plutarque touchant la Musique; dans laquelle on compare la théorie de l'ancienne Musique avec celle de la Musique moderne», dernière partie du *Dialogue de Plutarque sur la Musique* [ouvrage qui reprend l'ensemble de ces travaux académiques: édition, traduction et commentaires du texte grec], Paris, 1735 [date erronée], pp. 473-538 [reprint Minkoff, Genève, 1973]). Sur Burette, v. Ph. VENDRIX, «P.-J. Burette, archéologue de la musique grecque», dans *Recherches sur la musique française classique*, XXVII, 1991/92, pp. 99-111 (repris en grande partie dans son *Aux origines d'une discipline historique*, Genève, 1993, pp. 116-124).

Tout le passage central de l'article MUSIQUE que nous allons analyser pourrait sans doute être lu comme un dialogue implicite avec les thèses de Burette. Mais il est aussi une réplique à Chambers lui-même, qui avait également envisagé la comparaison des deux musiques dans son article *MUSIC* (§§ 53-55): sur le plan rhétorique, l'Anglais optait rapidement pour la supériorité des modernes, dont la compréhension des principes de l'harmonie – certes fondée sur les bases anciennes (n'oublions pas que Chambers écrivait avant Rameau) – lui paraissait plus étendue; pour la pratique, il débattait un peu plus longuement mais l'invention du contrepoint marquait pour lui une supériorité évidente des modernes.

«Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, et qui, vu l'obscurité de la matière, et l'insuffisance des juges, aurait peut-être besoin de l'être encore.

La nature de cet ouvrage, et le peu de lumières qui nous restent sur la *musique* des Grecs, m'interdisent également de tenter cet examen. Je me contenterai seulement, sur les explications mêmes que nos auteurs, si peu prévenus pour cette ancienne *musique*, nous en ont données, de la comparer en peu de mots avec la nôtre.»

(§ 35, fin, et § 36; X:900a)

Cette articulation inaugure la partie originale du texte. On comprend l'enjeu de la comparaison qui s'annonce: elle risque de remettre en question certaines idées admises sur la musique en général en montrant qu'elles sont dépendantes de la seule entente moderne de l'art. Rousseau d'ailleurs, dans la première partie de l'article, n'a-t-il pas subrepticement préparé son lecteur à l'idée que la musique moderne n'est peut-être pas la bonne référence pour penser la musique en général?

2. «plus rien de semblable»

L'examen comparatif des deux musiques, ancienne et moderne, obéit en partie à un cadre, soigneusement exposé au début du passage. Mais la construction de l'ensemble est plus complexe que ne le laisse attendre cette introduction. Rousseau commence par donner une idée précise du contenu technique de la musique des anciens – ce qui offre, d'ailleurs, une nouvelle division de l'art (§ 37)¹². Il donne à propos de chacune de ces parties constitutives (§§ 38-42) les informations minimales nécessaires à la comparaison – qui, cependant, n'aura lieu sur ces points que plus loin (§ 46s.). L'encyclopédiste a préféré aborder pour commencer la question, plus matérielle, des instruments de musique (§ 43), à propos desquels la comparaison paraît plus évidente. Il intercale encore la question du contrepoint (§ 44), qui va dériver sur la problématique des rapports entre harmonie et mélodie (§ 45). D'autre part, tout au long de ce développement, on voit affleurer un discours polémique anti-français.

a) «les véritables beautés de la musique»

L'avantage technique de la lutherie contemporaine saute aux yeux: *«le peu de lumières que nous pouvons recueillir de divers passages épars çà et là dans les auteurs sur la nature et la construction de leurs instruments suffisent pour montrer combien ils étaient loin de la perfection des nôtres»*. Rousseau envisage tour à tour leurs flûtes, leurs lyres, leurs cors et leurs trompettes, ainsi que le caractère, *«guère bruyant»*, de leur orchestre. Un seul instrument moderne suffit d'ailleurs à décider la question: *«En un mot, il est très certain que l'orgue seule, cet instrument admirable, et digne par sa*

¹² C'est la division de référence qui était derrière les allusions antiques des paragraphes 10 et 11. Cette division est en cinq parties (seules les deux dernières apparaissent dans la division générale): «*systèmes, genres, modes, rythme et mélodie*».

majesté de l'usage auquel il est destiné, efface absolument tout ce que les anciens ont jamais inventé en ce genre» (X:900b).

Mais – et ce sera toujours l'habileté et la grande force de la pensée de Rousseau de travailler à partir de cette règle –, d'une question décidée on n'aura encore rien tiré tant que ses fondements n'auront pas été repérés et dégagés les valeurs qu'ils supportent implicitement. Considérées à ce niveau-là, les hiérarchies les plus familières peuvent aisément se renverser... Avant d'être un indice d'infériorité des anciens, en effet, le peu de développement donné à la partie instrumentale chez eux est d'abord, suggère Rousseau, la trace d'un choix, d'un système de valeur spécifique, – ou plus précisément, la trace d'un écart entre deux valorisations différentes:

«Tout cela doit se rapporter au caractère de leur *musique*; tout occupés de leur divine poésie, ils ne songeaient qu'à la bien exprimer par la *musique* vocale; ils n'estimaient l'instrumentale qu'autant qu'elle faisait valoir l'autre; ils ne souffraient pas qu'elle la couvrît, et sans doute ils étaient bien éloignés du point dont je vois que nous approchons, de ne faire servir les parties chantantes que d'accompagnement à la symphonie.»

(§ 43, fin; 900b)

Il est frappant de voir émerger le même discours polémique auquel l'article SONATE donnait voix, mais par un biais tout différent. On ne peut guère parler ici d'effet d'interférence avec une réflexion théorique ni d'un embrayage automatique lié à un réflexion d'ordre poétique. L'encyclopédiste met en place un mode de réflexion dont la polémique apparaît comme le contre-coup nécessaire. L'art de penser de Rousseau consistera souvent en ce geste par lequel un ordre admis qui fait notre paysage mental le plus commun apparaît soudain comme le point de quasi-aboutissement d'un processus de distorsion par lequel un autre ordre, un ordre premier, se serait vu totalement subverti. Une situation familière, par cette sorte d'anamorphose, devient une monstruosité à peine pensable (ici: l'accompagnement accompagné). L'évidence de la première comparaison sur les instruments, à laquelle le lecteur a pu se laisser prendre, se retourne contre lui: plus la supériorité des modernes lui avait semblé nette, plus il peut se soupçonner dépendre fortement du système de valorisation porté par la pratique contemporaine de la musique! On comprend dès ici comment la musique des anciens, aux mains de Rousseau, fonctionne en même temps comme un instrument critique contre la musique moderne. Mais, nous le verrons plus loin, la polémique n'entre pas dans le jeu sans en fausser les règles...

Avec cette première réflexion sur le rapport vocal/instrumental, Rousseau a surtout introduit explicitement une dimension nouvelle de l'art musical. Ce qui, selon lui, fondait chez les anciens la valeur de la musique vocale, c'est qu'elle était un vecteur d'*expression* de la poésie.

C'est à l'aune de cette fonction expressive que Rousseau va opérer un deuxième retour critique sur la musique moderne. Là encore, il part d'une comparaison au profit apparemment évident des modernes, à propos d'une question qui a longtemps été sujet de débat mais dont les recherches assez récentes de Burette avaient apporté une réponse jugée définitive:

«Il paraît encore démontré qu[e les anciens] ne connaissent point la *musique* à plusieurs parties, le contrepoint, en un mot l'harmonie dans le sens que nous lui donnons. S'ils employaient ce mot, ce n'était que pour exprimer une agréable succession de sons. Voyez sur ce sujet les *dissertations* de M. Burette dans les *mém. de l'académie des belles-lettres*.

Nous l'emportons donc sur eux de ce côté-là, et c'est un point considérable, puisqu'il est certain que l'harmonie est le vrai fondement de la mélodie et de la modulation.»

(§§ 44 et 45 début; X:900b)

C'est du point de vue spéculatif que Rousseau accorde sans discuter l'avantage aux modernes: leur pratique de la composition polyphonique les a familiarisés avec la notion d'accord et avec cette dimension harmonique de la musique dans l'exploration de laquelle ils ont su dégager «le vrai fondement» de l'art de combiner et d'enchaîner les sons¹³. Mais – et l'introduction de ce sujet à la suite de la réflexion critique sur la prépondérance grandissante de l'instrumental le laissait présager – la distance vis-à-vis de la musique moderne portera plutôt sur les conséquences pratiques, compositionnelles, de ce savoir. Aussitôt l'avantage concédé, Rousseau enchaîne en effet:

«Mais n'abusons-nous point de cet avantage? c'est un doute qu'on est fort tenté d'avoir quand on entend nos opéras modernes. Quoi! ce chaos, cette confusion de parties, cette multitude d'instruments différents, qui semblent s'insulter l'un l'autre, ce fracas d'accompagnements qui étouffent la voix sans la soutenir; tout cela fait-il donc les véritables beautés de la *Musique*? Est-ce de là qu'elle tire sa force et son énergie? Il faudrait donc que la *Musique* la plus harmonieuse fût en même temps la plus touchante.»

(§ 45, suite; X:900b-901a)

Voilà les caractères de la musique moderne (française, car Rousseau dit bien «*nos*» opéras) reliés au savoir théorique contemporain (ramiste) – non cependant sous le régime de la conséquence nécessaire mais sous celui de l'*abus*: Rousseau réserve, apparemment, une place pour une autre musique moderne. Le régime polémique du paragraphe ne laisse pas de faire ressortir les critères que l'encyclopédiste juge pertinents pour considérer l'art musical et ses effets. L'agréable, que déclinait seul le début de l'article, s'efface ici au profit de la «force», de l'«énergie»¹⁴ et du «touchant»: c'est l'effet expressif, l'effet moral qui est valorisé.

L'opéra, dans la musique moderne, est on le sait le champ privilégié où envisager le déploiement de tels effets. Mais du coup, l'examen comparatif entre musiques ancienne et moderne est dévié du côté d'une autre polémique (qui tend, par conséquent, à subvertir le système d'opposition que la comparaison construit). En cherchant à

¹³ Il faut noter, du § 44 au § 45, le glissement subreptice du mot harmonie de son sens pratique («*musique à plusieurs parties*») à son sens spéculatif («*vrai fondement*»), qui suppose et dissimule à la fois une interaction entre le développement de l'art musical polyphonique et les avancées de la théorie harmonique. Au contraire, le passage du spéculatif à la pratique comme application va dès après être fortement marqué par Rousseau.

¹⁴ On voit bien comment ces deux notions relient déjà ces réflexions générales à celles sur les effets puissants de la musique des anciens.

dissocier le «touchant» de l'«harmonieux», Rousseau s'en prend clairement à l'opéra français; et voilà qu'il lui oppose un autre opéra moderne: celui issu des différentes écoles musicales italiennes qui était devenu, à l'époque, le modèle européen du genre:

«Mais le public a assez appris le contraire. Considérons les Italiens nos contemporains, dont la *musique* est la meilleure, ou plutôt la seule bonne de l'univers, au jugement unanime de tous les peuples, excepté des Français qui lui préfèrent la leur. Voyez quelle sobriété dans les accords, quel choix dans l'harmonie! Ces gens-là ne s'avisent point de mesurer au nombre des parties l'estime qu'ils font d'une *musique*; proprement leurs opéras ne sont que des duos [entendons une ligne vocale et une basse], et toute l'Europe les admire et les imite. Ce n'est certainement pas à force de multiplier les parties de leur *musique* que les Français parviendront à la faire goûter aux étrangers.»

(§ 45, suite; X:901a)

N'est-ce pas, dès lors, avec la musique italienne moderne qu'il eût fallu comparer la musique ancienne?... Dans l'article MUSIQUE, l'intervention de cette autre référence moderne reste une interférence comme incontrôlée par rapport à la question directrice du développement¹⁵. Mais sa fonction est évidente: elle permet à Rousseau d'élaborer une perspective esthétique sur la relation entre harmonie et mélodie hors de la prééminence théorique qu'il a reconnue à la première. Il poursuit en effet:

«L'harmonie est admirable dispensée à propos; elle a des charmes auxquels tous les hommes sont sensibles; mais elle ne doit point absorber la mélodie, ni le beau chant. Jamais les plus beaux accords du monde n'intéresseront comme les inflexions touchantes et bien ménagées d'une belle voix; et quiconque réfléchira sans partialité sur ce qui le touche le plus dans une belle *musique* bien exécutée, sentira, quoi qu'on en puisse dire, que le véritable empire du cœur appartient à la mélodie.»

(§ 45, fin; X:901a)

Un tel paragraphe montre que l'élaboration d'une poétique musicale – car c'est bien de cet ordre de réflexion que relèvent ces dernières lignes – s'établit chez Rousseau à partir d'un divorce avec le discours théorique moderne. L'encyclopédiste laisse clairement entendre ici que la pratique de la musique dépend d'autres règles que celles de l'harmonie théorique: de règles qui déterminent les effets expressifs des parties musicales (qui permettent de «ménager» les «inflexions» mélodiques, mais aussi qui définissent l'«à propos» selon lequel il s'agit de dispenser l'harmonie). Plus radicalement, en disqualifiant le savoir musical théorique comme fondement d'une poétique de l'expression, Rousseau oriente la réflexion vers la recherche d'un principe autre, dont on voit bien qu'il devra privilégier la mélodie et qu'il s'inscrira dans le champ de la vocalité expressive. Comment l'approche réflexive de ces règles et de ce fondement

¹⁵ Ce ne sera que dans ses écrits postérieurs que Rousseau établira une sorte de gradation, notamment à travers une généalogie et une typologie des langues (v. l'*Essai sur l'origine des langues* [dorénavant: *EOL*], chap. VII, OC V, p. 392, sur le statut de l'italien).

s'articule à une perspective sur la musique des anciens, c'est ce qu'il s'agit encore de comprendre précisément.

b) «une musique convenable et relative»

Rousseau passe sans transition à l'examen comparatif annoncé, organisé selon les cinq parties musicales énumérées au paragraphe 37 et décrites aussitôt après. Les trois premières (systèmes, genres, modes) entraînent des développements brefs mais où, chaque fois, il retourne un avantage moderne apparent en perte qualitative: l'extension de l'échelle des sons se serait faite au seul profit de prouesses vocales et instrumentales qui étonnent au lieu d'émouvoir (§ 46); l'unification de l'échelle tempérée a réduit toute diversité des genres à une apparence de richesse, doublée d'ailleurs d'une méconnaissance (pour le genre chromatique et son emploi approprié) ou d'une incapacité (à percevoir ou produire l'enharmonique) (§§ 47-48); nos modes se réduisent à deux (majeur/mineur), qui ne font que se reproduire de tonalité en tonalité, alors que les modes grecs «avaient chacun un caractère particulier» (§ 49).

C'est la question du rythme, quatrième partie envisagée, qui motive le développement décisif – par lequel Rousseau remonte à ce qui est pour lui la racine de la différence entre les deux musiques. Il renoue alors avec la question déclenchante des effets merveilleux de l'art musical des anciens. L'importance du facteur rythmique, qui apparaissait déjà, en filigrane, dans les paragraphes initiaux de l'article, se voit ainsi confirmée.

Le premier geste de Rousseau, comme dans les paragraphes précédents, est de montrer l'appauvrissement sous l'apparente profusion:

«Quant au rythme, si nous voulons lui comparer la mesure de notre *musique*, tout l'avantage paraîtra encore de notre côté: car sur quatre différents rythmes qu'ils pratiquaient, nous avons au moins douze sorte de mesures; mais si leurs quatre rythmes faisaient réellement autant de genres différents, nous n'en saurions dire autant de nos douze mesures, qui ne sont réellement que des modifications de durée de deux seuls genres de mouvements, savoir à deux et à trois tems.»

(§ 50, début; X:901ab)

Il commence par reconnaître que la musique moderne pourrait admettre d'autres genres mais impute l'impossibilité de le faire au «génie des professeurs de cet art», dont il dénonce implicitement l'immobilisme¹⁶. Pour asseoir son argument, il renvoie

¹⁶ Il faut noter la proximité de ces lignes avec certaines réflexions, plus anciennes d'une demi-douzaine d'années, de sa *Dissertation sur la musique moderne*: au moment d'établir un nouveau système de notation, Rousseau avait alors déjà réfléchi sur les défauts du système régnant, qui multipliait les difficultés... et assurait la prépondérance des professeurs! La visée critique de Rousseau sur le langage musical moderne n'est donc pas toute fraîche; mais la perspective qui la motive ayant changé (au lieu de partir du système de signes qui le manifeste, il prend du recul en lui confrontant, comme contre-référence, la logique différente de la musique des anciens), tout un travail de comparaison serait à mener qui permettrait de mesurer à la fois comment le premier écrit de Rousseau a construit sa réflexion musicale, mais aussi comment son travail pour

aux planches de musique où il a proposé «un morceau de chant dans la mesure sesquialtère, c'est-à-dire à deux temps inégaux, dont le rapport est de deux à trois» (§ 51). Critique de la routine et orientation réformiste (par référence à l'antique): on peut reconnaître là un aspect du programme encyclopédique pris en charge par Rousseau. Mais ce n'est sans doute pas l'essentiel pour lui, qui voit une difficulté beaucoup plus radicale:

«Le grand vice de notre mesure, qui est peut-être un peu celui de la langue, est de n'avoir pas assez de rapport aux paroles. La mesure de nos vers est une chose, celle de notre musique en est une autre tout à fait différente, et souvent contraire.»

(§ 52, début; X:901b)

On retrouve une autre de ces lignes de force, repérées à la fin du chapitre précédent, selon lesquelles Rousseau esquisse une esthétique musicale: le rapport à la langue. Le développement de cette idée, ici, va à nouveau donner lieu à une sortie polémique contre l'opéra français. Même si la déduction de cette polémique à partir de la comparaison entre anciens et modernes n'est, de prime abord, pas très visible, il n'empêche que les lignes suivantes permettent de mesurer en quoi la référence grecque (qui se déplace conséquemment du musical au linguistique) nourrit une réflexion sur les règles expressives de la musique. La vitupération anti-française prend dans cette perspective une fonction évidente: le défaut que Rousseau stigmatise sert de révélateur au fait que le rapport de la musique moderne à la poésie est vicié par rapport à l'ordre antique. Mais le même passage est aussi important parce que Rousseau parvient encore à y faire entendre son discours de poéticien sur l'art de l'imitation musicale:

«Comme la prosodie de la langue française n'est pas aussi sensible que l'était celle de la langue grecque, et que nos musiciens la tête uniquement pleine de sons ne s'embarrassent point d'autre chose, il n'y a pas plus de rapport de leur musique aux paroles, quant au nombre et à la mesure, qu'il y en a quant au sens et à l'expression. Ce n'est pas qu'ils ne sachent bien faire une tenue aux mots *calmer* ou *repos*; qu'ils ne soient fort attentifs à exprimer le mot *ciel* par des sons hauts, les mots *terre* ou *enfer* par des sons bas, à rouler sur *foudre* et *tonnerre*, à faire *élancer un monstre furieux* par vingt élancements de voix, et d'autres semblables puérilités. Mais pour embrasser l'ordonnance d'un ouvrage, pour exprimer la situation de l'âme plutôt que de s'amuser au sens particulier de chaque mot; pour rendre l'harmonie des vers, pour imiter, en un mot, tout le charme de la poésie par une musique convenable et relative, c'est ce qu'ils entendent si peu, qu'ils demandent à leurs poètes de petits vers coupés, prosaïques, irréguliers, sans nombre, sans harmonie, parsemés de petits mots lyriques *coulez, volez, gloire, murmure, écho, ramage*, sur lesquels ils épuisent toute leur science harmonique; ils commencent même par faire leurs airs, et y font ensuite ajuster des paroles par le versificateur: la Musique gouverne, la Poésie est la servante, et

l'*Encyclopédie* l'a remodelée. Il n'est pas innocent, en outre, que la critique de la musique moderne ait entretenu d'entrée chez lui des relations avec la notation, avec un système d'écriture. Il concevait d'ailleurs son projet de notation numérique de 1743 comme un retour «à sa première simplicité» [grecque] (*Diss.*, in OC V, 169), également justifié cependant par le «fond même des principes physiques de cet art» (171).

servante si subordonnée, qu'on ne s'aperçoit pas seulement à l'opéra que c'est des vers qu'on entend.»

(§ 52; X:901b)

Le procédé est très similaire à celui mis en œuvre pour présenter les relations entre musique instrumentale et musique vocale: la pratique moderne apparaît comme une subversion complète d'un rapport primitif perdu¹⁷. Mais au centre de la philippique contre les musiciens français, se déploie l'énoncé d'exigences esthétiques dont nous avons déjà reconnu, à la fin du chapitre précédent, qu'elles gouvernaient des prises de position tout à fait parallèles de Rousseau ailleurs dans l'*Encyclopédie*. De la question de «l'ordonnance d'un ouvrage» au principe directeur de l'*imitation*, de la position cardinale de la «poésie» à l'idée d'une expression de «l'âme», cet énoncé nodal concentre des principes qui étaient apparus en ordre plus dispersé dans les autres articles; il leur confère même une sorte d'organisation. Si on relève par exemple une cohérence avec COMPOSITION, où l'encyclopédiste faisait aussi dépendre du texte poétique «l'ordonnance de tout un ouvrage» (III:772a), on voit qu'ici l'analyse du modèle poétique est poussée plus loin. Deux autres niveaux sont mentionnés: le contenu expressif («la situation de l'âme», qu'il faut sans doute rattacher à des situations dramatiques) et la forme poétique (ou musicalisation du langage: «l'harmonie des vers»). Et l'ensemble de ces constituants est donné comme formant le «charme de la poésie».

Contrairement à l'ambiguïté relevée à l'article SONATE, cependant, l'imitation que la musique devrait construire par rapport à ce modèle poétique étagé est ici clairement conçue sous le mode *subalterne*. Est-ce un simple effet de durcissement induit par le face à face avec l'usage moderne des «petits mots lyriques»? Car ce sont bien deux types d'imitation musicale qui sont décrits et opposés par Rousseau dans ce paragraphe. 1). Celui qui est à l'œuvre dans l'opéra français joue sur quelque chose comme une épellation redondante d'unités de sens atomiques: la langue musicale se réduit alors à un lexique codé. C'est que, la dissociation de la musique et de la musicalité de la langue étant forte, le musicien, indique Rousseau, a «la tête uniquement pleine de sons»: sa compétence de musicien, sa «science harmonique», est d'abord autonome (ce que Rousseau comprend comme une perte, le résultat négatif d'un divorce); il ne peut donc la mettre au service d'une expression que secondairement et d'une manière ponctuelle, atomisée¹⁸. 2). À l'inverse, Rousseau suggère un art musical adapté à des

¹⁷ D'ailleurs, on peut dire que l'inversion des rapports entre poésie et musique ici analysée vaut comme une explication de la perversion, d'abord dénoncée, des relations entre «symphonie» et «parties chantantes» (§ 43): celle-ci peut en effet se laisser concevoir comme la conséquence pratique de la rupture du lien qui faisait dépendre l'ancienne musique d'une donnée poétique première (si ce n'est – mais nous y reviendrons – qu'il s'agirait de comprendre quel relais articule la prosodie poétique au chant).

¹⁸ Il faut noter, au demeurant, la mauvaise foi patente qu'il y a derrière l'analyse du fonctionnement des «petits mots lyriques». D'abord, cette pratique compositionnelle était loin de se limiter à la musique française. Mais surtout, – comme le dit bien, au demeurant, le syntagme «mot lyrique» – le traitement musical de ces vocables était avant tout *mélodique* ! Pourtant, Rousseau fait comme si ce traitement myope du sens était le contre-coup de la prépondérance de la «science harmonique» des musiciens (ce qui rappelle, d'ailleurs, les

unités de sens plus larges, aux dimensions du discours poétique; exhausser l'imitation à ce degré suppose ce qu'il appelle une «*musique convenable et relative*», c'est-à-dire – si l'on comprend bien – dont l'étoffe serait entièrement déterminée par un rapport à la langue.

Comment une dépendance de la musique à la langue permet une telle imitation poétique, Rousseau ne l'analyse pas en détail. Mais l'indication qu'il procure au début du passage sur le rôle-clé de la «*prosodie*» offre une ouverture sur la question. On voit bien en particulier que, de son point de vue, c'est la modification du rapport entre musique et prosodie qui a entraîné, dans l'ordre de l'imitation musicale, une sorte de minimalisation de la relation de la musique moderne à la signification. Il faut aussi souligner que ce rôle de la prosodie, Rousseau l'envisage en tant qu'elle constitue une donnée plus ou moins «*sensible*» (v. «*Comme la prosodie de la langue française n'est pas aussi sensible que l'était celle de la langue grecque...*»). Cette remarque initiale du paragraphe laisse penser qu'aux yeux de Rousseau la prosodie ancienne fonctionnait comme principe de la musique ancienne au même titre que la résonance est reconnue comme principe (sensible) de la musique moderne! D'ailleurs, la même phrase suggère bien ce balancement puisqu'elle insinue que la prégnance du prosodique s'étant trouvé fortement atténuée dans le français, les oreilles des musiciens modernes se seraient dès lors laissé guider par le son seul, par sa musicalité strictement physique, indépendante de la sonorité de la langue. (Il n'est pas innocent, dans la logique implicite de cette perspective, que la théorie harmonique soit l'enfant d'un musicien français!)

Le fait que ce développement donne ainsi à la «*prosodie de la langue*» une position déterminante en commande le particulier intérêt pour notre investigation, d'autant qu'à travers les notions de «*nombre*», de «*mesure*» et d'«*harmonie des vers*», la prosodie se trouve étroitement reliée à une vision d'ensemble de l'art de la poésie. C'est bien l'endroit de rappeler que Beauzée, dans un parcours en quelque sorte inverse, cherchait aussi dans une relation à construire entre musique et prosodie le moyen de penser l'art poétique dans toute son ampleur. Mais au lieu que celui-ci, à travers un arpentage méticuleux de la question, projetait un savoir prosodique à venir, Rousseau, lui, projette vers le passé ces sortes de noces réussies entre poésie et musique. Face à un éparpillement théorique qu'il a également éprouvé dans son domaine, le Genevois a esquissé une solution qui lui est propre. Elle ne se présente pas ici sous la forme d'une réflexion organisée mais, à l'état pour ainsi dire naissant, à travers des notations indicatives, partielles, peu articulées. Ce qui est certes imputable à une rédaction hâtive; mais ce qui, plus fondamentalement, se rattache aussi au fait que cette pensée en devenir s'oriente selon des repères qui – au contraire de Beauzée – n'entretiennent pas des liens immédiats avec l'encyclopédisme (nous y reviendrons).

Le caractère à peine ébauché de sa réflexion explique pourquoi, lorsqu'à la suite de ce paragraphe il opère le retour à la musique ancienne – qui va enfin jouer son rôle de modèle (reconstitué, ou rêvé...) pour penser le fonctionnement premier de l'imitation

musicale —, Rousseau réintroduit en fait le point de vue le plus classique sur le rôle ancillaire de la musique¹⁹:

«L'ancienne *musique*, toujours attachée à la Poésie, la suivait pas à pas, en exprimait exactement le nombre et la mesure, et ne s'appliquait qu'à lui donner plus d'éclat et de majesté. Quelle impression ne devait pas faire sur un auditeur sensible une excellente poésie ainsi rendue? Si la simple déclamation nous arrache des larmes, quelle énergie n'y doit pas ajouter tout le charme de l'harmonie, quand il l'embellit sans l'étouffer!»

(§ 53, début; X:901b)

Cette perspective place l'art musical, à côté de celui de la «*simple déclamation*», du côté de la mise en œuvre de la poésie, de l'*exécution*. On n'est pas loin de la fonction d'assaisonnement qu'Aristote lui réservait dans sa *Poétique* ! Au fond, la musique des anciens n'aurait fait qu'augmenter l'efficacité de la poésie. Ce pouvoir supposait qu'elle en respectât les structures propres, qu'elle s'y moulât entièrement.

Ce qui frappe, dans cette évocation de l'efficacité expressive (empruntée) de la musique ancienne, c'est l'absence totale de référence au rôle de la mélodie — qui avait pourtant été mis en avant, pour la question de l'expression, quelques paragraphes plus haut (au profit, il est vrai, d'une dérive vers l'opéra italien, et dans une réflexion de poétique non encore articulée à la perspective sur la musique ancienne). Cette remarque prouve, par contraste, à quel point la référence antique est déterminante pour l'importance que Rousseau encyclopédiste reconnaît à l'aspect rythmique de la musique²⁰.

Pour éviter sans doute de passer pour un simple rêveur, il cherche tout de suite à illustrer d'un exemple moins hypothétique ses affirmations sur l'ancienne musique. Et voilà que, selon un tour d'esprit tout à fait retors, il l'emprunte au domaine musical français! Mais il remonte à l'opéra de Lully. Il fait donc comme si l'on pouvait transposer le débat dans cet avatar musical modernisé de la querelle des anciens et des modernes qu'était la polémique entre les tenants des deux époques de la musique d'opéra française²¹. On voit bien que le sens général de son article lui impose de valoriser Lully (non sans réticences, d'ailleurs, avouées *in fine*); mais c'est surtout que

¹⁹ Plus tard, en revanche, Rousseau pensera une identité entre musique et poésie anciennes, modes d'expression indifférenciés dans les langues primitives (v. *EOL*, chap. XII, *OC* V, p. 410-411). Ici, son discours reproduit celui que tenaient près d'un siècle plus tôt les Boileau, La Fontaine et autres Saint-Evremond qui s'insurgeaient contre la mode, alors nouvelle, de l'opéra.

²⁰ C'est le lieu de mentionner ce jugement qu'on trouve sous la plume de Burette, dans sa «Dissertation» (signalée n. 11); au moment de s'engager dans l'examen du rythme musical ancien (qui, en fait, revient précisément à une analyse de leur prosodie poétique), il remarque: «La matière mérite d'être traitée avec d'autant plus d'exactitude, qu'outre qu'elle est des plus épineuses, elle faisait le point principal de la Musique pratique des anciens [...] la mélodie n'en était, pour ainsi dire, que le corps, tandis que le rythme en était l'âme» (*Dial.* 520). L'écho avec l'affirmation de Rousseau dans l'article TEMS, déjà citée, est frappant!

²¹ V. ce que nous avons déjà dit de cette querelle, à propos de Cahusac, chap. 14, p. 494-495.

le musicien de Louis XIV passait pour avoir conçu son récitatif en suivant fidèlement la déclamation d'acteurs tragiques²²:

«Pourquoi la vieille *musique* de Lully nous intéresse-t-elle tant? pourquoi tous ses émules sont-ils restés si loin derrière lui? c'est que nul d'entre eux n'a entendu comme lui l'art d'assortir la *musique* aux paroles; c'est que son récitatif est celui de tous qui approche le plus du ton de la nature et de la bonne déclamation. Mais qu'on l'en trouverait encore loin si on voulait l'examiner de près!»

(§ 53, suite; X:901b)

La remarque finale tend à suggérer que la supériorité qu'il a consentie à Lully n'est que le reflet atténué, dans un milieu déjà corrompu, de la supériorité des anciens. D'ailleurs, Rousseau enchaîne sans transition sur cette règle générale qui lui sert de conclusion au paragraphe:

«Ne jugeons donc pas des effets de la *musique* ancienne par ceux de la nôtre, puisqu'elle ne nous offre plus rien de semblable.»

(§ 53, fin; X:901b)

Ce précepte se comprend assez bien après l'attaque contre les «*mots lyriques*» mais tend à saper la pertinence même de l'exemple lulliste – dont Rousseau entend visiblement limiter la valeur à une simple approximation suggestive²³. En bouclant ainsi le long développement issu de la question du rythme, il rejoint du moins clairement le débat sur les anciens et les modernes. Il montre aussi en quoi cette question rythmique offrait une perspective privilégiée pour repenser la question des effets de la musique des anciens. Les effets des deux musiques n'ont aucune commune mesure parce que, on l'a vu, les modes mêmes par lesquels elles peuvent être imitatives sont sans commune mesure. Et ce divorce vient en particulier de ce que la mesure musicale a perdu ses liens avec la métrique poétique. On se souvient du schéma implicite que laissent lire les trois systèmes de division présentés au début de l'article: prépondérance de la notion de mouvement chez les anciens; marginalisation du rythme chez les modernes. Les collages du début préparaient à n'en pas douter les développements personnels à venir.

²² Ce que Rousseau ne dit pas, c'est que c'est aussi Lully qui était à l'origine de cette pratique – qu'il a stigmatisée un paragraphe plus haut comme le comble de la perversion des rapports entre poésie et musique – qui consistait, pour ce qu'on appelait les airs de divertissement, à composer d'abord une musique et à la faire ensuite mettre en parole! L'«*art d'assortir la musique aux paroles*» qu'il lui reconnaît ici au plus haut degré n'était donc pas contradictoire avec une conception et une pratique de la musique comme art autonome...

²³ Le glissement – momentané – vers une polémique franco-française a illustré une fois de plus l'ambivalence du discours sur la musique que Rousseau esquisse dans cet article. On a déjà vu que, par moment, on ne sait plus très bien si la réflexion comparative reste le moteur d'un discours qui en tire des conséquences esthétiques ou si la réflexion poétique de Rousseau – qui s'oppose à cette *poétique de la modernité* dont nous parlions à propos de Cahusac – prend le dessus et transforme la comparaison avec les anciens en un simple faire valoir...

Cependant, et malgré l'allusion lulliste au «*ton*», on ne mesure toujours pas bien comment rattacher la présente réflexion à l'importance esthétique accordée au mélodique (v. § 45). Il s'agit de voir si le dernier développement comparatif de l'article, qui porte précisément sur la mélodie (dans un sens toutefois plus technique qu'expressif), permettra d'esquisser une réponse...

c) «*des règles pour tous ces caractères*»

Ce développement commence par tirer les conséquences des paragraphes consacrés aux genres et aux modes (§ 47-49), et joue d'abord sur une opposition entre uniformité et variété:

«La partie de notre *musique* qui répond à la mélopée des Grecs, est le chant ou la mélodie; et je ne sais qui doit l'emporter de ce côté-là; car si nous avons plus d'intervalles, ils en avaient, en vertu de la diversité des genres, de plus variés que les nôtres. De plus, la modulation étant uniforme dans tous nos tons, c'est une nécessité que le chant y soit semblable; car l'harmonie qui le produit a ses routes prescrites, et ces routes sont partout les mêmes. Ainsi les combinaisons des chants que cette harmonie comporte, ne peuvent être que très bonnes: aussi tous ces chants procèdent-ils de la même manière.»

(§ 54, début; X:901b-902a)

On voit bien que la prépondérance du seul principe harmonique, si elle assure partout de «*très bonnes*» combinaisons (entendons à la fois naturelles et agréables, parce que fondées sur la théorie de la résonance), entraîne dans le même temps un aplatissement. Tous les chants modernes, parce que produits de l'harmonie, sont uniformément semblables à eux-mêmes:

«Dans tous les tons, dans tous les modes, toujours les mêmes traits, toujours les mêmes chutes; on n'aperçoit aucune variété à cet égard ni pour le genre ni pour le caractère.»

(§ 54, suite; X:902a)

Le glissement supporté par la dernière coordination dissimule une question: comment passe-t-on d'une variété technique – en quoi consiste d'abord la différenciation de genres (et aussi de modes) – à une caractérisation expressive? Pour ce qui est des anciens, ce passage est postulé sans être vraiment expliqué; le déplacement ne s'appuie, ici, que sur quelques allusions érudites que Rousseau a faites plus haut, à travers lesquelles il laissait entendre que les anciens reliaient leurs modes musicaux à des effets expressifs différenciés. De l'autre côté, il faut noter qu'en niant la possibilité d'un tel passage chez les modernes, partant de toute variété d'effets dans la modulation, Rousseau fait l'impasse sur la réflexion qu'il a menée dans HARMONIE. On se souvient qu'il montrait dans cet article qu'on ne pouvait déduire une succession mélodique de l'harmonie de résonance (ce qu'il paraît admettre ici); que la théorie de la modulation supposait le relais par un principe psychologique de liaison des perceptions; enfin, que ce principe, articulé à la notion de «*repos*», permettait de rendre compte d'une grande

variété de «*phrases*» musicales, aux types d'effets différents. La contribution musicale de Rousseau à l'*Encyclopédie* est réellement éclatée en lieux qui s'ignorent...

Le glissement du côté de l'expressif qu'induit l'allusion au «*caractère*» des chants provoque un changement de ton soudain. Rousseau interpelle directement les modernes:

«Quoi! vous traitez de la même manière le tendre, le gracieux, le gai, l'impétueux, le grave, le modéré? votre mélodie est la même pour tous ces genres [²⁴], et vous vous vantez de la perfection de votre *musique*?»

(§ 54, suite)

On croirait assister à une prise de parole d'un ancien, sur le modèle (futur) de la célèbre prosopopée de Fabricius dans le *1er Discours* – un texte dont la logique de pensée n'est pas étrangère à l'orientation de cet article, nous allons y revenir. Mais c'est bien Rousseau qui s'exprime ici, de son point de vue de comparateur, puisqu'il enchaîne:

«Que devaient donc dire les Grecs [à propos de perfection], qui avaient des modes, des règles pour tous ces caractères, et qui par là les exprimaient à leur volonté? Me dira-t-on que nous les exprimons aussi? Nous y tâchons du moins; mais à parler franchement, je ne vois pas que le succès réponde aux efforts de nos musiciens.»

(§ 54, suite)

Tout est disposé pour engager un second procès contre la prétention expressive de la musique française, où l'on voit réapparaître, en position de supplément, un facteur rythmique²⁵:

«D'ailleurs, et ceci s'adresse particulièrement à la *musique* française, quels moyens employons-nous pour cela? un seul, c'est le mouvement: on le ralentit dans les airs graves; on le presse dans les airs gais. Faites un air quelconque; le voulez-vous tendre? chantez-le lentement, respirez fort, criez; le voulez-vous gai? chantez-le vite, en marquant la mesure; voulez-vous du furieux? courez à perte d'haleine. Le sieur Jélyotte [²⁶] a mis à la mode des airs plats et triviaux du Pont-Neuf; il en a fait des airs tendres et pathétiques, en les chantant lentement avec le goût qu'on lui connaît. Au contraire, j'ai vu une musette fort tendre des *Talents lyriques* [²⁷] devenir insensiblement un assez joli menuet. Tel est le caractère de la musique française; variez les mouvements, vous en ferez ce qu'il vous plaira, *Fiet avis, et cum volet, arbor* [²⁸]. Mais les anciens avaient aussi cette diversité de mouvements, et

²⁴ Voilà un nouveau sens du mot «*genre*» qui suit le glissement mentionné.

²⁵ L'écart avec les anciens s'accroît encore si on confronte le traitement moderne de ce facteur (le *mouvement*) avec la valeur cardinale que lui donnait Porphyre (§ 12).

²⁶ Pierre de Jélyotte (1713-1797), haute-contre célèbre qui créa de nombreux rôles des opéras de Rameau.

²⁷ Il s'agit des *Fêtes d'Hébé* (1739), opéra-ballet de Rameau souvent désigné à cette époque par son sous-titre.

²⁸ V. HORACE, *Satire* II, 3, v. 73: «*fiet aper, modo avis, modo saxum et cum volet arbor*» («il se changera en sanglier, en oiseau, en rocher, en arbre, si c'est sa fantaisie» [trad. F. Richard, Classiques Garnier, Paris,

ils avaient de plus pour tous les caractères, des règles particulières dont l'effet se faisait sentir dans la mélodie.»

(§ 54 fin; X:902a)

La diversité de mouvement dont il s'agit chez les Français combine vitesse et modes d'exécution; elle n'a donc rien à voir avec une diversification métrique, comme chez les anciens. Rousseau analyse son effet comme le placage d'une gesticulation expressive extérieure sur un contenu musical peu ou pas caractérisé en lui-même. Une fois de plus, ce que recouvre la notion d'expression dans la musique moderne ainsi présentée ne consiste qu'en des contorsions ajoutées et secondaires, par opposition à une musique ancienne qui aurait comporté une expressivité mélodique réglée.

Une sorte de paradoxe court derrière ces affirmations: dès que la musique s'est autonomisée, a trouvé ses fondements propres, naturels (harmoniques), elle a perdu ses propriétés expressives; à l'inverse, c'est parce qu'elle était dépendante d'un autre médium d'expression, la poésie, que la musique ancienne portait avec elle des moyens expressifs spécifiques. Ce paradoxe accuse en fait un changement de contenu dans la notion même d'expression, entraîné par un déplacement du lieu d'application du concept d'imitation: chez les anciens, l'imitation est au principe de l'art musical dans la mesure où celui-ci n'existe comme tel que dans sa dépendance à la poésie; dans la musique moderne, qui se serait instituée indépendamment de toute dépendance à un modèle extérieur (telle serait la leçon de la théorie ramiste), l'imitation ne peut que lui survenir secondairement (ce qui en soi ne présente pas une difficulté plus grande de conceptualisation, mais fonctionne pour Rousseau comme la trace d'une déperdition de force).

Rien cependant, dans ce paragraphe, n'a éclairé l'articulation du mélodique à l'expressif (la référence finale aux «*règles particulières*» reste singulièrement allusive), ni le lien de cette expressivité au modèle poétique et déclamatoire qui est censé la fonder. Voilà encore un indice d'une réflexion à peine ébauchée, d'un chantier qui ne fait que commencer à apparaître à son ouvrier. Bientôt Rousseau élaborera sa propre théorie de l'accent expressif qui construira exactement l'articulation qui fait ici encore défaut.

Le paragraphe conclusif où Rousseau tire la leçon de toute sa réflexion comparative sur les musiques ancienne et moderne – par laquelle, dans un même mouvement, il a tenté d'ébranler un certain nombre de certitudes sur celle-ci et un certain nombre de préjugés sur celle-là – ne fait qu'explicitier le système des oppositions qui s'y laissent déchiffrer:

«Que veux-je conclure de tout cela? que l'ancienne *musique* était plus parfaite que la nôtre? nullement. Je crois au contraire que la nôtre est sans comparaison plus savante et plus agréable; mais je crois que celle des Grecs était plus expressive et plus énergique. La nôtre

1931, p. 92)); il est question, dans ce passage, d'un débiteur insolvable, «*fourbe comme Protée*», qu'on trainerait en justice. La musique française, elle non plus, n'a pas de fonds!... (Rousseau reprendra sa citation simplifiée dans un contexte analogue, à l'article PATHÉTIQUE du *Dictionnaire de musique*.)

est plus conforme à la nature du chant: la leur approchait plus de la déclamation; ils ne cherchaient qu'à remuer l'âme, et nous ne voulons que plaire à l'oreille. En un mot, l'abus même que nous faisons de notre *musique* ne vient que de sa richesse; et peut-être sans les bornes où l'imperfection de celle des Grecs la tenait renfermée, n'aurait-elle pas produit tous les effets merveilleux qu'on nous en rapporte.»

(§ 55; X:902a)

Avant de commenter le paradoxe qui clôt ce paragraphe, reconstituons la logique de pensée qui en commande le bilan contrasté. Rousseau débute par un apparent coup de théâtre. Après s'être acharné à stigmatiser la musique moderne, il lui reconnaît soudain une supériorité évidente. Oui, la musique des anciens était sans conteste imparfaite, bien en deçà de l'état de perfection qui est celle des modernes. Ce premier jugement se mesure à l'aune du savoir théorique (v. déjà § 45): nous, modernes, connaissons les fondements naturels de l'art des sons, nous comprenons «*la nature du chant*». Il en résulte aussi une supériorité technique qui assure encore un contrôle très sûr de l'agrément que peut procurer cet art. «*Plaire à l'oreille*»: on retrouve cette notion générale que mettait en jeu la définition initiale de l'article (qui l'articulait d'ailleurs à une représentation de la musique comme «*science des sons*»). Et on la retrouve, comme nous l'annoncions, mise en perspective de telle façon qu'on comprend à la fois tout le système d'intelligibilité auquel elle participe et que ce système n'est pas le seul possible.

Le tour de pensée de Rousseau consiste en effet à creuser sous le savoir moderne un espace de pensée autre qui permet de se déprendre de l'assurance que ce savoir peut donner. Pour ce faire, il valorise des critères esthétiques qui révèlent un type différent d'intelligibilité de la musique. Une telle pensée est toutefois contrainte de se construire sur un système d'oppositions terme à terme. On voit ici Rousseau dissocier le physique et le symbolique, la sensation et l'émotion. Le champ de la vocalité expressive, qui est bien le lieu qu'il valorise contre l'harmonie naturelle, est entièrement déporté du côté du moral et opposé à la matière sonore.

On pressent bien le "coût" de ce mode de pensée: Rousseau tend, ici, à disjoindre radicalement ce que les autres encyclopédistes, mais aussi Rameau, essaient de relier. Mais il faut aussi en relever la portée critique, qui éclaire les fondements idéologiques sur lesquels reposent la réflexion de ses collègues. C'est ce que foment surtout le paradoxe final. Les buts de l'ancienne musique paraissent plus ambitieux que ceux de la moderne dont les moyens seraient pourtant plus étendus: pour Rousseau, ceci explique cela! Qu'est-ce à dire, sinon que la perfection ne peut s'évaluer simplement en termes de richesse et de conquêtes théoriques. Dans ce qu'on appelle l'imperfection d'un savoir dans son état primitif, il y a des «*bornes*» qui circonscrivent une perfection d'un autre ordre. À l'extension du savoir musical contemporain du côté de la matière sonore, Rousseau oppose un savoir musical peut-être limité, mais porté par une connaissance intime de l'homme, de son «*âme*». Rousseau suggère que juger d'une forme artistique ancienne à l'aune de nos critères modernes revient à transformer un système de valeur situable en cadre théorique général; il laisse entendre qu'il faut d'abord comprendre le système de valeur en quelque sorte autochtone dans lequel cette forme artistique prenait sens.

Ce mouvement ne débouche pas pour autant sur un relativisme esthétique car, par toutes les saillies de son développement, Rousseau montre surtout qu'on peut très bien inverser le jugement critique en prenant ce système de valeur *premier* – précisément parce que *premier* – comme cadre de référence pour évaluer la musique moderne (c'est en ce sens que la polémique apparaît comme un *effet* de cette pensée plutôt que comme une *interférence*)²⁹.

C'est bien l'idéologie du progrès que le Genevois remet ainsi en cause. La démarche intellectuelle qui sous-tend la partie originale de MUSIQUE est tout à fait dans la logique du *1er Discours* de 1750. Je crois que l'on peut même affirmer que la fameuse illumination de Vincennes qui est à l'origine de cet écrit – cet événement majeur qui ne surviendra que quelques mois après la rédaction des articles de musique³⁰ – a mis en jeu un tour d'esprit déjà en place dans la pensée musicale de Rousseau³¹.

3. Rousseau encyclopédiste

On l'a vérifié, Rousseau a profondément retravaillé la définition par laquelle il ouvrait son article MUSIQUE. Mais on mesure maintenant que le passage de la généralité initiale à une réflexion détaillée, dans cet article, ne répond guère à la logique implicite de la remarque générale de Diderot sur les définitions. Or, cette remarque, qui mettait en question le rapport de la généralité à l'analyse, engage la conception même de l'*Encyclopédie*. Au niveau de l'œuvre, le déplacement qui fait passer du «Système figuré» au corps de l'ouvrage a été pensé par les éditeurs, on l'a vu, comme passage d'une mappemonde à des cartes particulières; l'image porte avec elle une idée d'inclusion: la carte générale contient toutes les autres, qui ne diffèrent d'elle que par la plus ou moins grande précision de leurs relevés. La critique que Diderot propose des définitions initiales s'inscrit parfaitement dans cette représentation ensembliste: l'effet

²⁹ On notera toutefois la résurgence, dans ce paragraphe terminal, de l'idée que les vices de la musique moderne proviennent de l'*abus* de sa *richesse*. À l'intérieur de la perversion, Rousseau laisse ouverte la possibilité d'une réforme, d'un remède. Et il y a dans cette ouverture la motivation pour poursuivre l'effort de la pensée. (C'est un motif très caractéristique de la pensée à venir du Genevois: v. à ce propos, J. STAROBINSKI, *Le Remède dans le mal*, Paris, 1989, chap. V, pp. 165ss.)

³⁰ Rappel des dates: fin 1748 ou début 1749, début de la rédaction des articles, qui, selon Rousseau, ne l'occupe en tout que «trois mois» (*Conf.*, OC I, 348; v. aussi la lettre à Mme de Warens du 27 janvier 1749, citée chap. 3 n. 93, qui témoigne du travail en cours); l'illumination de Vincennes a lieu en octobre 1749.

³¹ Entendons-nous bien. Il ne s'agit pas de nier, par ce rapprochement, l'affirmation de Rousseau selon laquelle il devint alors «un autre homme» (OC, I, 351). Mais on peut penser que l'éblouissement est provenu en fait de l'articulation d'un type de question sur lequel il avait déjà élaboré un mode de réflexion critique («le progrès des sciences et des arts») avec le champ vaste et essentiel des «mœurs», de la condition humaine, dans lequel sa perspective de pensée lui permit d'apercevoir, par une «inspiration subite» qu'il a décrite dans sa deuxième *Leure à M. de Malesherbes*, l'édifice complet d'une vérité propre à motiver son existence entière d'auteur: «Oh Monsieur si j'avais jamais pu écrire le quart de ce que j'ai vu et senti sous cet arbre, avec quelle clarté j'aurais fait voir toutes les contradictions du système social, avec quelle force j'aurais exposé tous les abus de nos institutions, avec quelle simplicité j'aurais démontré que l'homme est bon naturellement et que c'est par ces institutions seules que les hommes deviennent méchants» (OC, I, 1135-1136).

d'incompréhension qu'elles risquent de produire ne vient que de la méconnaissance du contenu complexe réel des termes généraux utilisés³².

Rousseau, lui, n'a pas tant approfondi les quelques termes généraux que contenait l'attaque de son article: il a déconstruit leur valeur définitoire, il a sapé leur pertinence. Et ce qui émerge dans le corps de son texte, c'est une définition tout autre de l'art musical, qui s'exprime moins en d'autres termes généraux qu'elle n'apparaît progressivement à travers un certain nombre de traits qui permettent de circonscrire un nouvel espace de réflexion. Le projet même de *définir* a changé de sens: l'article se présente comme approche d'un site de pensée inaperçu, comme une recherche – impulsive et tâtonnante à la fois – d'un lieu épistémique qui aurait été comme offusqué par le savoir qui supporte la définition initiale.

Du coup, Rousseau entretient avec l'encyclopédisme un rapport ambigu. Certes, cette remise en perspective, en ce qu'elle révèle dans les pratiques musicales contemporaines des automatismes ininterrogés, peut induire des propositions de réforme – qui, en tant que telles, s'insèrent bien dans le projet encyclopédique. Et même, plus généralement, le travail de Rousseau s'inscrit parfaitement dans l'*Encyclopédie* en ce qu'il a joué des moyens conceptuels et rédactionnels qu'elle lui offrait (réflexion sur le lexique d'une connaissance et sur les discours de savoir; possibilité d'explorer les relations entre connaissances et d'agencer des parcours critiques). Mais il n'empêche que le mouvement dessiné dans MUSIQUE, plus profondément, est porteur d'une remise en question de certains présupposés du projet encyclopédique lui-même; sans que son auteur en ait forcément pris conscience sur le moment, d'ailleurs, le travail de Rousseau encyclopédiste n'est pas allé sans sécréter une critique contre les bases idéologiques de l'œuvre qui l'accueillait. La façon même dont il s'est appuyé sur Chambers pour s'en détacher ensuite est emblématique de ce qui fait la particularité de sa collaboration à l'œuvre: il s'est greffé sur un encyclopédisme porteur de l'idée de progrès comme pour mieux parvenir à s'en dégager³³.

³² La méthode conséquente à cette représentation peut être illustrée par certains articles de Jaucourt. Dans POÉSIE (*Beaux-Arts*), par exemple, toute la première partie de l'article consiste en une recherche de traits définitoires solides, qui rejette progressivement des notions habituellement attachées à la poésie (fiction, versification, enthousiasme) pour accéder à ce qui forme, selon l'auteur, l'essentiel de cet art (qui se dégage du concept d'imitation). Ce faisant, l'encyclopédiste confirme la définition qu'il en avait d'abord donnée. Dans son travail sur la définition initiale d'un article général, Jaucourt cherche donc à en éprouver la pertinence par confrontation à d'autres définitions pour finir par en démontrer l'exactitude; il éclaire dans le même temps le réseau conceptuel qui sous-tend les termes généraux qu'elle contient. Diderot, au contraire, semble avoir eu une *pratique* plus libre: nous avons vu, dans l'analyse de l'article INST(R)UMENT, que sa définition initiale donnait voix au discours dominant et réducteur sur l'instrumental et que la suite de son texte le mettait en question – mais *implicitement*, au contraire de Rousseau qui thématise fortement l'opération – en suggérant d'autres approches; l'article encyclopédique apparaissait alors comme l'exploration d'un espace problématique de pensée.

³³ L'ultime paragraphe de l'article que Rousseau ne tire pas de sa source anglaise, et qu'il ajoute comme une sorte de complément au long examen comparatif des musiques ancienne et moderne (§ 56; 902ab), prolonge et élargit encore la remise en question du savoir musical, assuré, de ses contemporains. Ce paragraphe se réfère à un certain nombre d'exemples musicaux reproduits dans les «*Planches de Musique*»: d'abord «*quelques fragments*» de musique des Anciens, à quoi il adjoint ensuite des «*airs*» de traditions extra-

Dès lors que la version moderne d'un savoir n'offre pas le cadre le plus adéquat pour réfléchir à l'objet qu'il vise, l'encyclopédiste ne peut plus être seulement le *géographe* du territoire qui lui est imparti – puisque se trouvent dévalués les repères mêmes que ce savoir a élaborés. Rousseau, du moins dans l'article de tête de sa contribution, apparaît plutôt comme un *historiographe* du champ épistémique de la musique. Ce n'est pas que l'*Encyclopédie* exclue généralement la perspective historique; «former un tableau général des efforts de l'esprit humain dans tous les genres et dans tous les siècles», c'est même là l'un des points du programme encyclopédique tel que Diderot l'exposait au début de son *Prospectus*³⁴ (un point qui, au demeurant, n'a pas été repris dans la version du «Discours préliminaire» – peut-être parce que le texte introductif de D'Alembert paraissait l'avoir rempli à l'avance et, pour ainsi dire, une fois pour toute...). Diderot, parlant ici d'un «tableau», semble toutefois évoquer une perspective raisonnée sur les faits rapportés par l'histoire, un peu dans l'esprit de la pensée tabulaire que nous avons vue à l'œuvre chez Cahusac³⁵; ce qui peut se ramener encore à une sorte de topographie dans laquelle les repères du savoir moderne restent déterminants.

Chez Rousseau, la prise en compte d'états historiquement différents de l'objet qu'il envisage, loin de permettre un enrichissement dans le cadre d'une sorte d'heuristique contemporaine, l'entraîne au contraire à vider la modernité de sa consistance, à dépayser le savoir, à faire surgir un ailleurs de la pensée. La référence à l'histoire, dans l'article MUSIQUE, fait éclater l'objet de connaissance: «rien de semblable» entre musiques ancienne et moderne. La tâche du topographe se dédouble et, plus encore, se dramatise: deux lieux épistémiques sont en conflit, dans une sorte de vertige temporel où un savoir passé, difficile à reconstituer, est donné comme plus proche d'une vérité de l'objet que l'est le savoir présent, pourtant assuré de son statut de science.

Mais il convient aussi de préciser que, pas plus que dans le programme diderotien, il n'est question chez Rousseau, ici, d'un projet proprement historique. L'histoire de la musique ne sera concevable qu'à partir du moment où pourra être constitué un objet musique *un* (comme fait anthropologique général) dont l'*historicité* deviendra dès lors pensable (parce que formant l'une de ses dimensions constitutives). En revanche, chez les encyclopédistes comme chez Rousseau, *c'est bien l'unicité de l'objet musique qui fait problème*. Le recul que nous donne la référence à la naissance de la future musicologie comme l'une des sciences humaines permet de comprendre que même si

européennes (chinois, persan, amérindien) – dont il précise chaque fois les sources (Kircher et Burette pour les deux morceaux grecs; Du Halde, Chardin et Mersenne pour les trois autres). Il ajoute ce commentaire très significatif: «On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de modulation avec notre musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l'universalité de nos règles, et peut-être rendre suspectes à d'autres la fidélité ou l'intelligence de ceux qui ont transmis ces airs». C'est bien une nouvelle fois, et de l'intérieur d'une entreprise qui l'incarne directement, le rationalisme conquérant du savoir moderne que Rousseau parvient ici à viser – qui plus est en atteignant subrepticement l'un des dispositifs fondateurs du projet encyclopédique, puisqu'il instille un doute quand à la transparence des systèmes de représentation qui redoublent le discours encyclopédique dans les planches!

³⁴ DPV, V, 87; Lew. II, 282.

³⁵ V. chap. 14, p. 478, n. 9, et p. 485.

Rousseau tend à se dissocier de l'encyclopédisme de ses collègues, il appartient au même monde de pensée, il partage avec eux le même espace épistémique. C'est l'analyse qu'il en procure qui diffère, ainsi que les stratégies de réflexion qu'il envisage à partir de sa critique.

Nous reviendrons sur cette question dans les conclusions générales de notre travail (v. p. 626-627). Mais il convient encore de mesurer le rapport de l'article MUSIQUE avec le reste de la contribution de Rousseau.

Cet article semble en représenter la partie la plus avancée, la pointe extrême. D'autres chapitres d'analyse ont fait voir que ses articles musicaux dessinaient – comme ceux de ses collègues, d'ailleurs – une configuration éclatée: caractérisée en particulier par le divorce entre deux perspectives, par la rupture entre un savoir théorique (qu'il cherche par endroit à refonder: HARMONIE, mais aussi CONSONNANCE) et les réquisits d'une esthétique (où la question de l'expression domine). Or, cette rupture – qu'il paraît subir parfois comme D'Alembert – est précisément ce qu'il a cherché à penser dans l'article MUSIQUE. Il construit dans ce texte un type de recul qui lui a permis d'appréhender les disparités dont témoignent les différents secteurs de sa contribution. En quelques mois, Rousseau s'est lancé à corps perdu dans une rédaction tous azimuts, débuisquant de multiples problèmes, approfondissant ponctuellement les questions soulevées, ébauchant des solutions ou indiquant des directions de réflexion; il n'a pas cherché – ou du moins n'en a pas eu le temps – à agencer un ensemble cohérent, entièrement coordonné. Quel que soit le moment où est intervenue la rédaction de l'article de tête dans le cours de ce travail (elle peut d'ailleurs l'avoir accompagné tout au long), il est évident que la référence aux anciens y fonctionne comme un *ailleurs* éclairant (je parlerais moins d'une *utopie* que d'une sorte d'*hétéro-topie*) d'où ce qui apparaît disjoint ou alors hétérogène et en constante interférence dans les autres articles devient soudain interprétable selon la logique d'un processus de corruption: l'articulation introuvable entre la théorie et la poétique n'est plus problématique puisque la seconde doit se nourrir aux origines de l'art et que la première rend compte en revanche d'une pratique qui a perdu ses liens avec cette source originaire; le discours polémique se déclenche comme un effet de cet écart; il n'y a pas jusqu'au triangle théorique projeté par Serre qui ne se trouve reconfiguré, les pôles de l'expression et de la mélodie tendant à se rejoindre pour s'opposer à l'harmonie (du moins à la tentation hégémonique qu'elle peut supporter). On conçoit en outre que, dans une telle opération, la refondation de l'harmonie comme une syntaxe de la perception musicale, que Rousseau a tentée dans son article HARMONIE, tende à perdre de son acuité (on en verra un indice note 36). L'*hétéro-topie* ancienne crée donc un lieu hors des débats modernes qui ouvre la possibilité de les reconsidérer de fond en comble.

Notons au demeurant que la découverte de ce lieu s'opère dans l'article MUSIQUE comme une mise en place aussi hésitante qu'elle s'affiche conquérante. La reconfiguration que nous avons évoquée ne s'y fait pas sans brusques solutions de continuité, zones floues, etc... C'est la raison pour laquelle je suggérerais encore que l'article MUSIQUE construit moins une perspective sur l'ensemble de la contribution qu'il coiffe mais dépasse – qu'il ne jette les premières passerelles qui orienteront le devenir de la pensée musicale de Rousseau dans les années 1750. De cette pensée, les articles encyclopédiques ont représenté un premier effort de formulation par lequel le Genevois

a pu mesurer dans toute son ampleur le champ épistémique où penser la musique; effort exploratoire, éclaté, certes, mais qui lui a permis de se confronter à toutes les difficultés de ce champ. En ouvrant un espace de réflexion décollé de la pratique et de la théorie modernes de la musique, distancé surtout de l'image qu'elles en produisent, la partie centrale de l'article MUSIQUE sonne comme l'invitation à une quête de ce qu'est véritablement la musique; il témoigne qu'à partir de son travail encyclopédique, Rousseau s'est trouvé engagé dans un processus de réflexion personnelle qui pouvait le mener loin.

De ce point de vue, il est intéressant de relever que dans le *Dictionnaire de musique*, où il refond sa contribution encyclopédique, le passage en question (les §§ 36-55 de l'*Encyclopédie*) disparaît mais laisse en quelque sorte une trace de sa valeur dans l'allusion que Rousseau fait alors à l'un de ses écrits. La "couture" a lieu dans la reprise du paragraphe 35³⁶:

«La plupart de ces sentiments [sur les effets surprenant de la musique des anciens] sont fondés sur la persuasion où nous sommes de l'excellence de notre musique, et sur le mépris que nous avons pour celle des Anciens. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, et qui, vu l'obscurité de la matière, et l'insuffisance des juges, aurait grand besoin de l'être mieux. De tous ceux qui se sont mêlés jusqu'ici de cet examen, Vossius, dans son *Traité de viribus cantus et rhythmici*, paraît être celui qui a le mieux discuté la question et le plus approché de la vérité. J'ai jeté là-dessus quelques idées dans un autre écrit non public encore, où mes idées seront mieux placées que dans cet ouvrage, qui n'est pas fait pour arrêter le lecteur à discuter mes opinions.»

(Dict. 313-314; OC V, 923)

C'est à n'en pas douter à son *Essai sur l'origine des langues* où il est parlé de la *mélodie* et de l'*imitation musicale* que Rousseau fait ici allusion – dont le titre seul indique le lien avec ce dont étaient gros les paragraphes personnels de l'article MUSIQUE de l'*Encyclopédie*; un texte dont on a vu, dans quelques notes, comment il représente bien une élaboration beaucoup plus approfondie de ce qui se mettait en place en 1749. Ce lien, attesté par le *Dictionnaire*, avec le grand *Essai* musico-linguistique du Genevois est un indice très significatif que le développement central de l'article MUSIQUE représente bien le noyau d'où se développera la partie la plus exploratoire de sa pensée sur la musique³⁷.

³⁶ Cf. ici pp. 588-589. En italique, dans notre citation, les passages nouveaux ou réécrits du *Dictionnaire*.

³⁷ Il serait sans doute intéressant de suivre les étapes de ce développement, depuis la *Lettre sur la musique française* de 1753 et la reprise des articles encyclopédiques pour le *Dictionnaire de musique* (travail auquel il s'attelle, probablement, à partir de cette même année), en passant par le fameux fragment du *Discours sur l'inégalité* écarté lors de la mise au point de ce texte (1754) et point de départ de l'*Essai sur l'origine des langues*, et le brouillon «Du principe de la Mélodie...» de fin 1755, d'où Rousseau tirera des fragments pour l'*Examen de deux principes avancés par M. Rameau* (réd. 1755/56; publ. posih.) mais aussi pour l'*Essai* (se référer pour tout cela aux Introductions circonstanciées des OC, T. V). Un seul pointage, ici, suggérera l'intérêt de cette perspective et aussi l'importance, pour une telle reconstitution, de la prise en compte de cette première étape-clé d'élaboration qu'ont été les articles musicaux de l'*Encyclopédie* (grands oubliés du

Plus qu'un autre, Rousseau n'a été encyclopédiste qu'en passant: sa contribution témoigne d'un moment, bref autant qu'intense, de sa pensée musicale où on le surprend en dialogue avec lui-même, et comme à la croisée des chemins. L'article MUSIQUE – habité d'une tension entre le discours moderne ambiant et généralement accepté sur la musique, dont il cherche à se départir, et un discours à inventer sur l'art musical, qu'il ne cessera plus de poursuivre – en offre véritablement l'image la plus saisissante.

volume V mentionné...): dans la *Lettre sur la musique française*, on lit ce passage: «*Passons maintenant à la mesure, dans le sentiment de laquelle consiste en grande partie la beauté et l'expression du chant. La mesure est à peu près à la mélodie ce que la Syntaxe est au discours: c'est elle qui fait l'enchaînement des mots, qui distingue les phrases et qui donne un sens, une liaison au tout*» (OC V, 293-94); Rousseau le réélabore dans le manuscrit sur l'origine de la mélodie: «*Revenons un instant à la mesure. Qu'est-ce qu'une suite de notes indéterminées quant à la durée? des sons isolés et dépourvus de tout effet commun, qu'on entend séparément les uns des autres, et qui, bien qu'engendrés par une succession harmonique n'offrent aucun ensemble à l'oreille et attendent pour former une phrase et dire quelque chose, la liaison que la mesure leur donne*» (ibid. 337; repris dans l'*Examen...*, ibid. 357). On aura reconnu l'analyse des phrases musicales développée dans l'article HARMONIE autour du principe de «*liaison*», mais transportée hors de son contexte primitif pour valoriser cette fois la dimension rythmique de la musique! On mesure par là combien la configuration nouvelle et polarisée qui se profilait dans l'article MUSIQUE a entraîné une profonde redistribution de ce que le travail de 1749 avait permis à Rousseau de formuler sur les problématiques relatives à l'art musical.

TROISIÈME PARTIE

ÉLÉMENTS DE SYNTHÈSE ET OUVERTURES

«Nous avons fait assez de chemin ensemble, et je sens qu'il est temps de se séparer. Si je vous arrête encore un moment à la sortie du labyrinthe où je vous ai promené, c'est pour vous en rappeler en peu de mots les détours.»

DIDEROT, Lettre sur les sourds et muets

Dans la première partie de ce travail, j'ai cherché à construire une problématique aussi précisément que possible: elle combine un questionnement sur le texte de l'*Encyclopédie* et une interrogation sur les conditions de possibilité d'une pensée de la musique au milieu du XVIII^e siècle.

Les questions directrices ainsi formulées ont été mises à l'épreuve dans la deuxième partie. Mais la plongée dans le texte foisonnant de l'*Encyclopédie* n'a permis de les poursuivre que de façon régionale et, par conséquent, dispersée: au ras des quelques articles analysés, elles ont été aperçues, diffractées, dans une sorte d'éparpillement. Cette démarche d'investigation peut même avoir donné l'impression que la problématique d'ensemble était, parfois, perdue de vue...

L'enjeu de la troisième et dernière partie de cette étude est de renouer avec le questionnement initial et de prendre la distance nécessaire pour évaluer en quoi notre long parcours d'analyses a pu l'enrichir et quels éléments de réponse il apporte. À tout le moins, ce parcours tend à montrer qu'on ne peut pas réunir en une doctrine cohérente l'ensemble de ce que l'*Encyclopédie* a accueilli – et, parfois, agencé – concernant la musique. Une synthèse n'est donc pas envisageable dans une telle direction. C'est la double référence à une approche topographique et à une attention accordée à la textualité de l'*Encyclopédie* qui orientera le bilan ici proposé.

Notre réflexion s'élaborera donc sur les deux niveaux profilés en ouverture (chap. 1 et 2). Mais elle les parcourra selon un ordre inverse, en passant du plus particulier au plus général. Il s'agira d'abord d'envisager la cartographie de la pensée musicale encyclopédique (chap. 18); il s'agira ensuite de revenir sur l'épistémographie du texte encyclopédique (chap. 19). Un essai terminal ouvrira des perspectives diachroniques, en amont et en aval, qui profileront une relecture possible d'un travail resserré autour de la seule *Encyclopédie*.

CHAPITRE 18

DE LA VIBRATION À L'EXPRESSION

UNE CARTOGRAPHIE DES LUMIÈRES

Le chapitre 2, de repérage, a mis en valeur à partir des textes liminaires de l'œuvre deux pôles autour de quoi semblait chercher à s'organiser une pensée de la musique dans l'*Encyclopédie*: le pôle physico-mathématique de l'acoustique; le pôle philosophique d'une poétique de l'œuvre d'art; le même chapitre laissait aussi présager une solution de continuité entre eux. Les nombreuses analyses d'articles ont non seulement permis d'explorer ce qui gravite autour de ces deux pôles, les deux espaces de pensée qu'ils focalisent; elles ont encore permis de parcourir tout l'intervalle conceptuel qui les sépare: un espace intermédiaire où se sont concentrés les enjeux principaux des réflexions encyclopédiques sur la musique.

Il s'agit ici de regrouper autant que possible l'ensemble des relevés régionaux effectués en cours d'analyse afin de dresser une cartographie de ce champ épistémique. Une cartographie qui n'a pas la prétention de donner le dernier mot de la question mais qui, au contraire, se présente comme une esquisse ouverte: elle devrait au moins contribuer à offrir une vision globale de la question; puisse-t-elle aussi suggérer quelques orientations pour des recherches à venir...

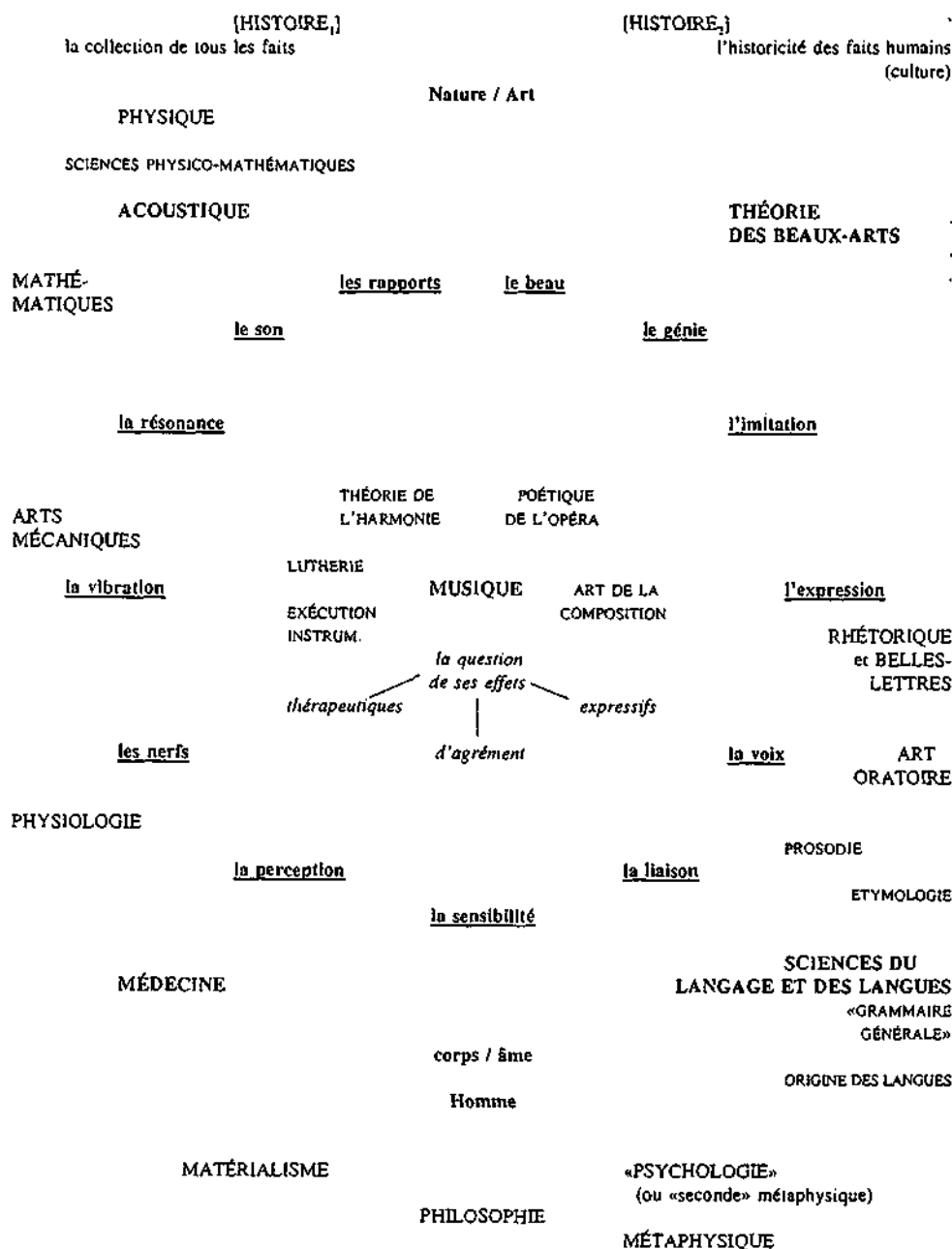
1. Configuration

On peut proposer d'emblée une représentation schématique du domaine exploré. Le tableau qui suit dispose deux ordres de données:

– D'abord, des disciplines (imprimées en majuscules dans le tableau). Au centre, la musique (entourée des principaux savoirs particuliers qu'elle recouvre – théorie de l'harmonie, lutherie, poétique de l'opéra, etc. – et des principaux types de phénomènes qu'elle donne à considérer). Autour d'elle, l'ensemble des connaissances avec lesquelles elle est apparue entretenir des relations (de nature, au demeurant, très diverses – nous allons y revenir): la physique et ce que nous appellerons la théorie des beaux-arts, qui constituent les deux pôles d'abord repérés et dont l'articulation avec la musique a été au centre de nombreux chapitres; mais aussi la médecine (v. chap. 4 et 5) et la physiologie (chap. 5 et 10), la grammaire (chap. 12) et la prosodie élargie rêvée par Beauzée (chap. 13), et encore la «psychologie» condillacienne (chap. 16), la rhétorique (chap. 12 et 13), l'histoire (chap. 4 et 17), etc.

– Ensuite, des objets particuliers ou des notions cardinales (soulignés dans le tableau) autour desquels se sont focalisées les réflexions des encyclopédistes à propos de l'articulation de la musique avec ces connaissances connexes. Là encore, deux pôles apparaissent, qui répondent d'ailleurs aux deux savoirs de référence mentionnés: la *vibration* du côté de la matière sonore; l'*expression* du côté des langages artistiques. Mais entre les deux, toute une chaîne se laisse reconstituer: elle retient les principaux nœuds sensibles qui ont provoqué une réflexion proprement encyclopédique sur la musique.

Tel serait à peu près le territoire que nous avons parcouru: ce lieu où s'est joué, pour Diderot et ses collaborateurs, leurs tentatives de *penser la musique*.



Le schéma pourrait être complexifié de diverses manières. D'abord toutes les notions-carrefours n'y figurent pas (*plaisir, ton, consonance, accent*, etc.). De plus, aucun des liens n'est indiqué qui tissent entre eux les secteurs délimités (par exemple, ceux que nous avons reconnus au chap. 10 qui rapprochent la réflexion sur la physiologie de la voix et l'acoustique instrumentale). La façon dont la pensée de chaque encyclopédiste investit ce domaine et y circule – fraye ses propres trajets, jette des ponts ou au contraire creuse les écarts – pourrait également compliquer la carte de toute une série de réseaux individuels. Sans parler enfin de la dimension discursive qui, selon une thèse que nous défendons, médiatise tout champ épistémique: elle redouble la géographie ici esquissée d'un ensemble de déterminations énonciatives qui interagissent dans les relations de voisinage, de conflit, de recoupement, entre les domaines de connaissance mentionnés. Chacun des plans que je viens d'énumérer sera envisagé dans la suite de ce chapitre et dans le suivant. Mais il est évident que leur surimposition dans le schéma initial le rendrait parfaitement illisible.

Cette carte générale, encore une fois, n'est rien de plus qu'un instrument de réflexion, qu'une schématisation qui offre un moyen pour comprendre ce qui caractérise le champ épistémique musical tel qu'il se présente dans l'*Encyclopédie*. Par référence aux deux pôles déjà évoqués, nous l'avons organisée selon une configuration bipartite: deux volets se font face. Cette structure suggère de multiples mises en rapport qui induisent plusieurs considérations d'ensemble.

a) *Étagement*

Elle permet d'abord de distinguer différents modes de relation entre la musique et les savoirs qui lui sont connexes.

– Ainsi peut-on rapprocher et opposer à la fois les arts mécaniques et la rhétorique. Ils forment comme les repères extérieurs de ce qu'on pourrait appeler l'*axe technique* de cette configuration: les techniques de la matière, d'un côté – dont relèvent, dans le champ musical, aussi bien la lutherie que l'art instrumental; les techniques du langage de l'autre – dont l'art de la composition tel que Rousseau le donne à penser dans l'article HARMONIE peut être rapproché¹. Ce premier face à face fait saillir une dissemblance de statut: la lutherie s'inscrit si bien dans le champ des arts mécaniques qu'elle tend à s'y dissoudre (on a vu que la fabrication des instruments musicaux relève parfois de la *Chaudronnerie*, de l'art du *Cordier* ou de celui du *Boisselier*); à l'opposé, la théorisation de l'art compositionnel échoue à relier technique d'écriture et effets expressifs.

– Selon la même logique du vis-à-vis, mais à un tout autre niveau, on peut rapprocher les réflexions physiologiques ou médicales sur l'homme et les réflexions sur les langues comme deux champs de connaissance où la musique a chaque fois pu servir d'opérateur de réflexion. Nos analyses ont documenté ce fonctionnement à plusieurs

¹ Rappelons sa comparaison: «Un dictionnaire de mots élégants n'est pas une harangue, ni un recueil d'accords harmonieux une pièce de musique» (VIII:50b) – qui suggère une analogie possible entre l'œuvre musicale et un discours rhétorique.

reprises et en ont montré la diversité. Le savoir de référence peut être convoqué comme modèle heuristique (la corde vibrante pour le nerf; la lutherie pour la physiologie de la voix; toutes les dimensions de l'art musical pour une prosodie élargie); il peut simplement fournir un ensemble de figures dont l'analogie, plus ou moins bien établie, avec l'objet visé permet de stimuler la pensée, voire d'ébaucher des théories (la dissonance comme douleur, chez Fontenelle; l'instrument – corde ou tuyau – pour esquisser une phonétique puis théoriser les interjections, chez De Brosses; le chant, l'art de l'exécution et la diversité des musiques nationales pour sérier les multiples aspects de la notion d'accent, chez De Brosses et Beauzée); enfin, de telles images, exploitées habilement, peuvent devenir vecteurs d'une interprétation philosophiquement engagée des questions débattues (cf. la métaphore traditionnelle de l'homme-lyre pour penser l'art oratoire avec la portée matérialiste que prend l'image de l'homme-clavecin dans les années 1740).

– On peut revenir enfin sur les deux pôles que représentent l'acoustique et la théorie des beaux-arts. Leur statut par rapport à la musique est similaire et concurrent: l'une et l'autre prétendent à contrôler et à orienter une connaissance de la musique. Il s'agit d'un côté de *fonder un savoir théorique* sur des principes physiques; il s'agit de l'autre de *diriger un savoir poétique* selon des repères «philosophiques»². On remarquera encore que cette polarisation, d'un seul côté cependant, est assez forte pour étendre son attraction sur d'autres domaines liés à la musique: on a vu en particulier comment l'*Encyclopédie* atteste de tentatives pour organiser une réflexion d'ensemble sur l'organologie en fonction des connaissances de l'acoustique (chap. 10).

L'étagement que nous venons de décrire indique en outre trois déterminations différentes de la définition même du savoir musical dans l'*Encyclopédie*. Sur le plan des techniques, c'est le savoir artisanal qui est en question, une pratique de production plus ou moins réglée; ses produits sont les instruments, les œuvres et les exécutions. Ce savoir-là détermine le *champ empirique* de la musique: l'ensemble des phénomènes musicaux sur lesquels se greffent les réflexions des encyclopédistes. Celles-ci prennent deux directions possibles: soit le champ musical empirique fonctionne comme un réservoir de faits pouvant servir de données de référence importables dans d'autres domaines de savoir; soit l'ensemble pratique devient l'objet propre d'une réflexion visant l'élaboration d'un savoir raisonné. Par cette seconde opération, le champ empirique se transforme en un «champ épistémologique»³.

On le voit, les relations entre la musique et les connaissances qui lui sont encyclopédiquement connexes obéissent en fait à des types de rapports très variables: d'appartenance (de la lutherie aux arts mécaniques); de référence analogique (la rhétorique pour

² Référence à cette «*partie philosophique des Beaux-arts*» que D'Alembert évoque dans son «Discours préliminaire» (v. chap. 2, pp. 69ss.).

³ Selon la dénomination de Sylvain Auroux (v. chap. 2, n. 17). Précisons que la notion de champ épistémologique que nous avons proposée recouvre une extension plus large par rapport à ce «champ épistémologique», puisqu'elle englobe aussi bien les savoirs artisanaux, objets d'une élaboration raisonnée, que les usages latéraux des références musicales dans d'autres domaines de savoir.

l'art de la composition); de modèle programmatique (la musique pour la prosodie); de patron épistémologique (la physique pour la théorie harmonique); etc.

1.

b) *Pli*

3.

Il n'empêche – et nous abordons maintenant un nouvel aspect de la configuration – que cette variété ne fait que moduler sur des portées différentes une opposition profonde qui paraît sous-tendre la totalité du champ épistémique musical. Nous avons insisté, en particulier dans la seconde partie des analyses, sur les difficultés que rencontrent les encyclopédistes lorsqu'ils passent du point de vue d'une théorie à fondement physique à celui d'une poétique de l'art musical. Cette problématique renvoie au second axe du schéma, à sa nervure verticale. Mais avant de se concentrer sur l'enjeu proprement musico-logique⁴ que détermine cet axe central, il convient d'envisager plus globalement son importance structurante pour l'ensemble de la configuration. C'est qu'autour de lui, les rapports entre connaissances ne posent plus seulement des questions d'ordre épistémologique mais s'investissent d'incidences qui renvoient à ce qui charpente en général la pensée des Lumières: on pourrait parler par conséquent d'un *axe tectonique*.

Une première série d'enjeux qui se concentrent autour de cet axe sont d'ordre *idéologique*. Il dessine en effet une zone frontière où les questions de relation entre les savoirs se sont révélées exposer les encyclopédistes dans leurs positions philosophiques fondamentales. C'est aussi autour de lui qu'un certain nombre de notions-carrefours que nous avons rencontrées se sont trouvées investies d'une sorte de force questionnante. Un peu comme il est possible de surimposer à la carte du globe terrestre celle qui rend compte du géo-magnétisme, cette perspective idéologique suggère un nouveau réseau de relations. On peut considérer en particulier que le champ épistémique de la musique se trouve placé sous l'influence concurrente de deux pôles notionnels, qui commandent des champs (magnétiques, si l'on veut) qui ne se confondent pas avec les domaines de savoir mais qui les traversent et les orientent: d'un côté, on trouve *la matière vibrante* (dont le son n'est qu'un aspect); de l'autre, *la vocalité expressive* (dont la musique vocale n'est également qu'un aspect). Les analyses précises de certains articles l'ont montré, ces deux champs-là chargent d'incidences proprement idéologiques les débats autour d'objets particuliers. Le *vibratoire* paraît attirer la réflexion vers un matérialisme; la *vocalité* semble au contraire avoir partie liée avec le spiritualisme. Mais nous avons vu aussi que de tels effets s'exerçaient soit dans une sorte d'inconscient épistémique soit par une contrebande philosophique qui en dissimulait les conséquences.

Il est d'autres mises en rapport qui permettent de mesurer les implications idéologiques que détermine cet axe tectonique. On peut, par exemple, rapprocher fonctionnellement *l'analyse de la consonance* et *l'analyse de l'interjection* (v. chap. 7 et 12). L'une et l'autre, dans des domaines de connaissance bien distincts, portent sur un phénomène élémentaire – élément vocal expressif minimal ici; là, élément sonore agréable minimal – sur la base duquel paraît pouvoir s'élaborer tout un savoir

⁴ Sur l'usage de cette graphie, v. la note 1 du Préambule II aux analyses, p. 153.

spécifique à l'intérieur de ces domaines. Ces analyses construisent une relation particulière entre les champs épistémiques concernés et l'un des champs d'influence notionnelle que nous venons d'évoquer. En effet, l'explication physicienne du plaisir des consonances par la rencontre régulière de vibrations tend à orienter la théorie musicale du côté d'une mécanique de l'audition; de façon similaire, l'explication anatomo-phonétique de l'expressivité vocale tend à orienter la réflexion linguistique du côté d'une «mécanique» des langues. Mais ce qui paraît surtout symptomatique, c'est la résistance manifestée par Rousseau d'une part, par Beauzée de l'autre, contre ce type d'orientation: l'un et l'autre – de façon tout à fait indépendante et dans leur champ de savoir respectif, *mais selon un geste parfaitement identique* – ont clairement réaffirmé et accentué le partage entre le physique et le moral, la matière et l'esprit ou l'âme. Ces deux gestes disent bien l'enjeu idéologique qui était impliqué dans lesdites analyses.

C'est encore selon cette même perspective que l'on peut situer le rôle particulier que certaines de nos analyses ont reconnu à la notion de *sensibilité*: placée pour ainsi dire sur la ligne de démarcation que dessine l'axe central, elle est susceptible d'induire, on l'a vu, des effets de brouillages sur l'opposition de l'âme et du corps.

Mais l'organisation de notre carte en deux volets renvoie aussi à un second ordre de déterminations liées à l'architectonique générale de la pensée des Lumières. Elle rend lisible l'importance "configurante" qu'y exerce ce que Sylvain Auroux a nommé *la sémiotique des encyclopédistes*. On rappellera une nouvelle fois que le signe est pensé à l'époque des Lumières comme une connexion d'hétérogènes (*son* d'une part, *idée* de l'autre, renvoyant à un *objet*), passible chacun, par conséquent, d'une analyse indépendante (acoustique d'une part, logique ou psychologie de l'autre); autrement dit, le signe ne définit pas un ordre de phénomènes à part entière mais il relie deux ordres de réalité disjoints. Par conséquent, les sémiotiques du XVIII^e siècle ne sont pas tant des théories du signe que des *théories des procès de la signification* (procès qui opèrent cette connexion d'être hétérogènes dans des contextes chaque fois particuliers); de sorte que le concept même de signe reste flottant: son sens, purement opératoire, dépend de l'analyse spécifique faite de ce procès⁵.

À la nervure même de l'opposition entre le physique et le moral, cette sémiotique induit les encyclopédistes à penser les relations entre les deux volets. C'est exactement la fonction que remplit, par exemple, la théorie de l'abstraction que nous avons présentée dans notre Préambule II aux analyses et qui, nous l'avons vu, est étroitement solidaire d'une théorie du signe. Or, dans la perspective sensualiste qui forme un horizon commun aux encyclopédistes, la notion d'*idée* recouvre une acception large qui ne se limite pas aux seules idées intellectuelles mais englobe sensations, sentiments, toutes opérations de l'âme. On peut par conséquent défendre l'hypothèse que *la pensée musicale des encyclopédistes se trouvait commandée par une sémiotique sous-jacente*. Cette référence permet en tout cas de comprendre pourquoi la musique – dont le champ épistémique se trouve partagé entre deux domaines qui, on l'a vérifié, sont constitués de façon autonome (physique du son; poétique des effets) – a paru exiger, pour être pensée, une réflexion capable de tisser des liens entre ces deux domaines; elle permet

⁵ V. AUROUX (1979), notamment pp. 66-67.

aussi de comprendre pourquoi la psychologie condillacienne représentait un savoir de référence privilégié pour projeter une telle unification.

Nous aurons bientôt à tirer toutes les conséquences d'une telle lecture qui situe le lieu d'une pensée de la musique dans les repères mêmes de la sémiotique des encyclopédistes, en particulier pour interpréter le fait que l'articulation entre théorie harmonique et poétique de l'expression, au moment où les musicographes de l'*Encyclopédie* s'y confrontaient, s'est révélée nettement problématique. Mais avant, il convient au moins d'esquisser une vérification de l'interprétation générale qui sous-tend notre lecture de la carte d'ensemble: l'idée que cette configuration, reconstituée à partir de la seule analyse de textes relatifs à la musique, renvoie cependant à une architectonique qui concerne toute la pensée des Lumières. Pour étayer cette lecture, peut-être suffira-t-il de juxtaposer quelques sondages très ponctuels: une sélection d'extraits qui n'ont pas de rapports, du moins directs, avec la musique ni toujours avec l'*Encyclopédie*, mais où l'on retrouvera toujours l'une ou l'autre des notions-carrefours qui interviennent dans la configuration, et où les enjeux, chaque fois, apparaîtront précisément situables en fonction de la cartographie décrite jusqu'ici. Ce petit parcours, pour ainsi dire ludique, devrait également permettre de mesurer comment le point de vue topographique que nous défendons peut constituer un instrument d'analyse opératoire pour lire les Lumières.

2. Jeu de cartes

a) **Imitation et matière (Malouin).** – Paul-Joseph Malouin (1701-1778), auteur de près de 80 articles relatifs à la chimie dans les trois premiers volumes de l'*Encyclopédie*, énonce les remarques suivantes dans ALCHIMISTE et ALCHIMIE:

«Les *Alchimistes vrais* sont ceux qui, après avoir travaillé à la Chimie ordinaire en Physiciens, poussent plus loin leurs recherches, en travaillant par principes et méthodiquement à des combinaisons curieuses et utiles, par lesquelles on imite les ouvrages de la nature, ou qui les rendent plus propres à l'usage des hommes, soit en leur donnant une perfection particulière, soit en y ajoutant des agréments qui, quoiqu'artificiels, sont dans certains cas plus beaux que ceux qui viennent de la simple nature dénuée de tout art, pourvu que ces agréments artificiels soient fondés sur la nature même, et l'imitent dans son beau.»

(I:249b)

«Les opérations de l'*alchimie* ont quelque chose d'admirable et de mystérieux; il faut remarquer que lorsque ces opérations sont devenues plus connues, elles perdent leur merveilleux, et elles sont mises au nombre des opérations de la chimie ordinaire.»

(I:248b)

Ces lignes, par lesquelles Malouin envisage les relations d'un *art* (au sens d'une technique) avec la *nature* d'une part, avec une *science* de l'autre (un savoir de «*Physiciens*»), sont caractéristiques de l'épistémologie optimiste des encyclopédistes: si l'art va «*plus loin*» que la nature, ce mouvement ne se conçoit pas pour autant comme une sortie hors de la juridiction naturelle. D'abord parce que le «*vrai*» alchimiste doit rester un *imitateur* de la nature pour réussir dans ses artifices; ensuite parce que les progrès de la connaissance tendent à dissiper les prestiges des

«opérations de l'alchimie» qui finissent par être pensables comme des «opérations de la chimie ordinaire». Ces deux aspects, imitatif et opératoire, par lesquels l'art s'articule à la nature ne sont d'ailleurs pas indépendants l'un de l'autre. Car la nature qu'imité l'alchimiste est une nature productive: «ALCHIMIE, est la chimie la plus subtile par laquelle on fait des opérations de chimie extraordinaires, qui exécutent plus promptement les mêmes choses que la nature est longtemps à produire» (I:248b). Le devenir science d'un art vaut comme une démystification qui découvre une opérativité naturelle, rendue exploitable. La relation entre nature et art (qui est un aspect de la nervure centrale de notre schématisation) n'est plus pensée comme opposition.

Ce qui est surtout frappant dans ces propos épistémologiques de Malouin, c'est qu'une théorie de l'imitation – parfaitement superposable à celle qui a lieu dans les beaux-arts (n'évoque-t-il pas des «agrémens» et un «beau» naturel!) – apparaît étroitement solidaire d'une réflexion théorique sur le savoir⁶.

b) Imitation et animalité (Buffon et Condillac). – Buffon et Condillac ont polémique, on le sait, à propos de l'*animal* et de la façon dont il s'agit de le concevoir. Or, la notion d'*imitation* se trouve à nouveau directement impliquée dans ce différend. Dans son *Traité sur la nature des animaux*, le premier affirme que l'aptitude à l'imitation est le «résultat» le plus «admirable de la machine animale»⁷; s'il paraît ainsi matérialiser, ou mécaniser l'imitation, c'est en fait pour mieux l'opposer – dans un mouvement de réduction – à l'intelligence humaine: les lumières de la raison transcendent l'aveugle imitation comme l'âme se distingue du corps, comme l'homme se détache de l'animal. Condillac, selon un tour de pensée qui lui est habituel, substitue à la logique oppositive du bi-substantialisme une logique qui permet de penser les différences dans une sorte de mixte entre continuité et transformation: loin d'opposer réflexion humaine et imitation animale, il affirme au contraire, dans son *Traité des animaux*, que «les hommes ne sont si différents les uns des autres que parce que ce sont de tous les animaux ceux qui sont le plus portés à l'imitation»⁸; la différence entre l'homme et l'animal n'est que de degré, et il parvient, dans une analyse qui prend en compte des facteurs liés à ce qu'implique une société organisée, à relier le processus archaïque de l'imitation aux opérations de l'intelligence et de la volonté.

Dans les deux cas, les philosophes ont cherché un fondement naturel au concept d'imitation. Et si Buffon et Condillac se sont opposés dans leur solution, on voit cependant combien l'une et l'autre se définissaient à partir de la même topographie; ce sont les tenants et aboutissants idéologiques qui commandent ici le différend.

Nos deux premiers exemples montrent en outre que le concept d'imitation dans lequel notre découpage moderne des savoirs pourrait ne nous faire apercevoir qu'une dimension esthétique se trouvait pris, dans la configuration propre à la pensée des Lumières, dans un réseau beaucoup plus large d'implications, aussi bien épistémologiques qu'idéologiques. Une réflexion sur les écrits musicaux des encyclopédistes qui envisagerait leur référence à ce concept dans le cadre restreint

⁶ Nous avons détaillé ce qu'impliquait cette superposition par référence à la théorie musicale de Rameau au début de notre communication «De la matière sonore à la musique dans l'*Encyclopédie* de Paris et dans celle d'Yverdon», dans *La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie* (Actes du colloque de Joinville, juin 1995 / éd. S. Albertan-Coppola et A.-M. Chouillet / Paris, 1998, pp. 147-148).

⁷ BUFFON, *Œuvres philosophiques*, Paris, 1954, p. 343a (cité par M. COULAUD, 1981: 297, n. 41). La première édition du «Discours sur la nature des animaux» figure dans le Tome IV de l'*Histoire naturelle* (1753).

⁸ C'est une partie du titre du chapitre III de la 2^{de} partie (CONDILLAC, *Traité des sensations* [suivi de] *Traité des animaux*, Fayard, 1984, p. 365).

des théories sur les beaux-arts risquerait par conséquent de mécomprendre certains enjeux qui sous-tendent cette référence.

c) De l'objet du plaisir (Buffon et D'Alembert). – Dans son article *COURTISANE* (*Morale*), D'Alembert se prend à travailler la notion de *plaisir* à partir de considérations qu'il tire de Buffon:

«Un célèbre philosophe de nos jours examine dans son histoire naturelle, pourquoi l'amour fait le bonheur de tous les êtres, et le malheur de l'homme. Il répond que c'est qu'il n'y a dans cette passion que le physique de bon; et que le moral, c'est-à-dire le sentiment qui l'accompagne, n'en vaut rien. Ce philosophe n'a pas prétendu que ce moral n'ajoute pas au plaisir physique, l'expérience serait contre lui; ni que le moral de l'amour ne soit qu'une illusion, ce qui est vrai, mais ne détruit pas la vivacité du plaisir (et combien peu de plaisirs ont un objet réel!). Il a voulu dire sans doute que ce moral est ce qui cause tous les maux de l'amour [...]

(IV:400b-401a)

Voilà la notion de plaisir à son tour amenée là où, nous semble-t-il, la pensée des Lumières ne cesse de revenir, vers ce lieu d'oscillation qui la fascine, vers cette césure où s'opposent – mais, dans le même temps, se trouvent aussi en contact – le physique et le moral: l'«*objet*» du plaisir, immatériel, fictif («*une illusion*»), n'empêche pas sa «*vivacité*»; il «*ajoute*» même un supplément à sa part physique. N'y a-t-il pas dans cette analyse, qui avance par incises et parenthèses exploratoires, la suggestion d'une étrange combinaison où le physique donne lieu au moral et où le moral renforce le physique – bref, où la césure dont nous parlions ressemble bien plutôt à un lieu d'échange...

d) *Habitudes de corps et principes moraux* (Saint-Lambert). – Jean-François de Saint-Lambert (1716-1803), qui participa occasionnellement à l'*Encyclopédie*, a assumé de façon plus déclarée et plus ambitieuse le mouvement de pensée que nous venons de repérer chez D'Alembert. Il le met en œuvre dans un article, il est vrai non signé⁹, dont l'enjeu est philosophique et politique: *MANIÈRE* (*Gramm. Pol. Moral.*). L'encyclopédiste, envisageant l'influence des manières sur les mœurs, soutient l'idée non seulement que «*l'habitude machinale nous fait[te] faire des actions dont nous n'av[on]s plus en nous le principe moral*», et qu'ainsi elle «*conserv[e] en nous [c]e principe*», mais encore que cette habitude «*fait plus, [qu']elle l'augmente ou le fait naître*» (§ 6; X:35a). C'est bien le même processus d'échange entre le physique et le moral qui se trouve mis en jeu. Or, Saint-Lambert va recourir à la musique comme «*preuve sensible*» du fait que de simples mouvements physiques (musculaires, nerveux) sont capables de susciter des effets moraux (passions) dont ils sont normalement les conséquences:

«Les effets de la musique sur nous sont une preuve sensible de cette vérité: l'impression du corps sonore sur nos nerfs y excite différents mouvements, dont plusieurs sont du genre des mouvements qu'y exciterait une certaine passion; et bientôt si ces mouvements se succèdent, si le musicien continue de donner la même sorte d'ébranlement au genre nerveux;

⁹ Pas plus que les quinze autres qu'il donne à l'œuvre entre les volumes VI et X (plus un au volume XVII, dans la section finale des «Articles omis»). Leur attribution est due à John LOUGH, «The problem of the unsigned articles in the *Encyclopédie*», *St.V. XXXII*, 1965, p. 347, par référence aux *Œuvres philosophiques* de SAINT-LAMBERT (vol. VI) qui reproduisent ces articles.

il fait passer dans l'âme telle ou telle passion, la joie, la tristesse, l'inquiétude, etc. Il s'ensuit de cette observation, dont tout homme doué de quelque délicatesse d'organe, peut constater en soi la vérité, que si certaines passions donnent au corps certains mouvements, ces mouvements ramènent l'âme à ces passions; or les *manières* consistant pour la plupart en gestes, habitudes de corps, démarches, actions, qui sont les signes, l'expression, les effets de certains sentiments, doivent donc non seulement manifester, conserver ces sentiments, mais quelquefois les faire naître.»

(§ 8; X:35a)

La fin de ce paragraphe montre bien comment ce mode de réflexion s'appuie sur une sémiotique particulière qu'autorise la définition du signe que nous avons rappelée. Les signes sont d'abord pensés comme des effets de ce qu'ils expriment («*manifester*»); par là même, ils en deviennent aussi des sortes de gardiens possibles, par une espèce de captation («*conserver*»). Il y a donc entre les deux termes à la fois dépendance (puisque effets) et autonomie (puisque les signes peuvent être émis indépendamment de leur source). Le tour propre à la pensée matérialiste des Lumières est de pousser la logique implicite de cette sémiotique jusqu'à inverser le rapport causal: il peut arriver – et la musique en témoigne – que le contenu moral du signe, ce qu'il signifie, en soit non plus la cause mais l'effet! De là à considérer que ce que l'on nomme généralement moral, et que l'on pense comme un plan de réalité autonome, ne soit qu'un effet de la matière...

e) Les moutons et l'opéra (Montesquieu). – Nous terminerons par un texte de nouveau tout à fait extérieur à l'*Encyclopédie*. Son intérêt vient d'abord de ce qu'il a partie liée avec une tension dont nous avons vu, dans certaines de nos analyses, qu'elle conditionnait directement l'élaboration d'une pensée théorique de la musique¹⁰: la tension induite par le fait que l'évidence empirique des particularismes humains s'oppose à l'exigence rationnelle d'un espace homogène de pensée. La théorie des climats est précisément l'un des instruments conceptuels auxquels les penseurs des Lumières recourent pour résoudre la tension¹¹. Or, la façon dont Montesquieu introduit cette théorie dans *De l'Esprit des lois* – et c'est là la seconde justification de l'exemple – indique ici encore une sorte de complicité de la musique avec la question.

On sait l'importance de cette œuvre dans l'extension qu'a connue la théorie des climats au milieu du siècle. On sait aussi que Montesquieu a cherché à la fonder scientifiquement, au début du Livre XIV (ch. II), sur une expérience fameuse: l'observation des houppes sensibles d'une langue de mouton qui se rétractent au froid («*j'ai vu avec un microscope...*») – expérience dont il déduit le principe d'une «*sensibilité pour les plaisirs*» variant selon «*les degrés de latitude*». Mais il est aussi très intéressant de remarquer que le premier exemple qu'il apporte dès après pour corroborer ce principe – exemple qui consiste à nouveau en une observation, non plus physique cette fois mais «*sociologique*» – est précisément un exemple où la musique lui sert de révélateur: «*J'ai vu les opéras d'Angleterre et d'Italie; ce sont les mêmes pièces et les mêmes acteurs: mais la même musique produit des effets si différents sur les deux nations, l'une est si calme, et l'autre si transportée, que cela paraît inconcevable*»¹². Le parallélisme des «*j'ai vu*» fait de cette observation personnelle l'exact pendant du dispositif expérimental antécédent¹³. Au même titre

¹⁰ Cf. en particulier le début des *Principes généraux d'acoustique* de Diderot tel que nous l'avons commenté, chap. 8, pp. 276-282.

¹¹ V. G. BENREKASSA, *La Politique et sa mémoire*, Paris, 1983, pp. 205ss.

¹² MONTESQUIEU, *Œuvres complètes* II, éd. R. Caillols, La Pléiade, 1951, p. 476.

¹³ Montesquieu a véritablement construit cet effet d'encadrement. On peut s'en persuader en voyant comment,

que le microscope dans l'ordre de l'anatomie, la musique dans celui d'une psychologie collective fonctionne comme un instrument d'investigation! Mais plus encore, par la place qu'elle tient à la jonction du corps et de l'âme, elle sert ici d'opérateur privilégié pour créer le premier pont entre une observation physiologique et le vaste champ des faits humains. On retrouve là une fonction de la référence musicale que nous lui avons reconnue dans le chapitre consacré au tarentisme. On déchiffre de plus le même circuit notionnel que nous avons alors parcouru – qui mène d'une physiologie du nerf aux effets de la musique via la *sensibilité* – un circuit que Montesquieu énonce d'ailleurs dès le début de son chapitre II: il y expose d'abord généralement l'action des variations de chaleur sur *«les fibres»* puis applique ces effets aux nerfs, véhicules des sensations, et il remarque enfin que *«c'est d'un nombre infini de petites sensations que dépendent l'imagination, le goût, la sensibilité, la vivacité»* (p. 476).

Nos quelques sondages permettent de revenir à une interprétation d'ensemble de la topographie du champ musical. Elle passe d'abord par une relecture de ses principaux constituants.

Ses quatre points cardinaux peuvent être envisagés, par généralisation, comme désignant quatre plans de réalité toujours plus complexes: la physique renvoie à la matière inanimée; la physiologie et la médecine à la matière animée; la psychologie et les sciences du langage aux opérations de l'entendement humain; les beaux-arts forment enfin l'un des types de réalisation qui définissent ce niveau supérieur qui serait celui de l'ensemble des productions humaines, de tout ce qui témoigne de la spécificité de l'homme – ce que nous nommerions aujourd'hui culture (parmi quoi figurent les organisations sociales, politiques, tout ce que les Lumières analysent sous le titre des *mœurs*, mais aussi les savoirs eux-mêmes, les *«sciences et les arts»*).

On peut dès lors proposer une définition topographique de la pensée des Lumières en remarquant qu'elle tend à considérer ces quatre lieux dans un espace rationnel unifié; plus précisément: qu'elle cherche non seulement à envisager la matière, l'animal, l'entendement et les productions de l'homme comme formant une espèce de chaîne continue, mais encore que ses efforts visent à rapprocher les deux bouts de la chaîne, à la disposer par conséquent à la manière d'un cercle – ce qui est une façon de dire que, pour les Lumières, l'accès à une intelligibilité des phénomènes humains complexes implique une articulation à un substrat naturel. Cette configuration particulière du connaissable induit (ou suppose) un cinquième lieu (figurativement: le centre du cercle): un lieu où viennent se loger des savoirs particuliers qui ont précisément pour fonction de resserrer le cercle; un lieu où se forment des espèces de savoirs-carrefours qui ont vocation à créer des passerelles, à tisser des liens entre les quatre autres termes. La théorie du climat que nous venons d'évoquer joue visiblement ce rôle, en particulier pour une pensée politique. Mais c'est aussi exactement la place de l'analyse des idées condillacienne; c'est encore le lieu même où interviennent les différentes théories génétiques par lesquelles les Lumières ont cherché à remonter aux *«origines»* de ce qu'elles se donnaient à penser.

Or, toute notre recherche tend à montrer que la musique, *comme champ épistémique*, se situerait elle aussi à cette place nodale – même si elle se présente moins, pour les encyclopédistes, comme un savoir constitué que comme un savoir à constituer ou, au mieux, en formation. Un seul rappel. Lorsque D'Alembert, dans son «Discours préliminaire», envisage les beaux-arts en général et réfléchit à ce que recouvre le concept d'imitation, on l'a vu d'abord distinguer deux pôles: *peindre* et *créer* – dans lesquels il n'est pas difficile de reconnaître d'un côté la référence obligée à la nature, de l'autre la mise en valeur de la spécificité d'un faire humain; il analyse ensuite la musique précisément comme joignant ces deux aspects-là (v. chap. 2, pp. 76ss). L'attrait qu'une pensée de la musique a exercé auprès de tant d'encyclopédistes trouve sans doute ici l'une de ses explications principales, de même que les liens qu'elle tisse avec tant de grandes questions débattues par les Lumières.

Cependant, ce qui fait le particulier intérêt de la musicographie des encyclopédistes n'est pas seulement qu'elle trouve son lieu au cœur de la pensée des Lumières, c'est aussi que les difficultés qu'ils ont rencontrées lorsqu'ils cherchaient à élaborer un savoir musical révèlent toute la complexité qui caractérise cette pensée. Par conséquent, après avoir reconnu la configuration générale où prend place un tel savoir, il s'agit d'envisager maintenant de quelles diverses stratégies réflexives elle a été le théâtre.

3. La scène encyclopédique

Notre carte présente quelque chose de trompeur, au même titre d'ailleurs que le «Système figuré des connaissances humaines» des encyclopédistes, dans la mesure où elle peut laisser croire que les noms de connaissance qu'elle dispose désignent des domaines bien définis, que les savoirs dont elle schématise les proximités sont des disciplines bien constituées. Toutes nos analyses nous ont permis d'appréhender au contraire à quel point les champs épistémiques que nous avons explorés présentent une grande diversité de "consistance". On trouve évidemment des connaissances théoriquement construites, comme la psychologie condillacienne ou l'harmonie ramiste. Mais on a vu déjà que la cohérence de cette dernière était contestée par certains encyclopédistes. On a repéré par ailleurs des champs épistémiques en émergence (la lutherie) ou simplement projetés (l'instrumentation; la prosodie). Même un savoir comme l'acoustique est apparu moins solide que sa délimitation assez étroite pouvait le laisser augurer: Rousseau signale des types de phénomènes sonores comme le timbre, Diderot souligne des variables matérielles comme l'élasticité, qui dans les deux cas accusent les limites d'une acoustique vibratoire.

a) Scénographie (de l'objet empirique à l'objet théorique)

L'exemple de l'acoustique illustre bien que cette question de "consistance" d'un domaine de savoir est liée aux opérations épistémiques qui commandent le passage du champ empirique visé (ici l'ensemble des phénomènes sonores) à une théorisation possible des phénomènes (qui suppose avant tout l'instauration d'un *objet théorique*; ici le *son* comme vibration). Le détour par les articles de Beauzée auquel notre parcours nous a conduit a permis d'analyser avec précision la complexité des opérations que peut

recouvrir une telle instauration: on a vu que la *langue* ne devient objet théorique de la grammaire générale qu'à travers une série de filtres qui trient, dans le champ empirique des faits de langage, les seuls phénomènes pertinents à la connaissance visée (un tel processus montre par conséquent l'importance que joue la définition, implicite ou non, des visées mêmes du savoir constituant, partant l'élaboration des concepts propres à ce savoir).

La perspective cartographique que nous défendons n'a donc rien de simple ni de statique. Rien de simple, d'abord, parce qu'elle prend en compte aussi bien le vaste champ des objets empiriques divers qui sont, de près ou de loin, liés à la musique que l'ensemble des savoirs qui concernent ces objets-là. Rien de statique, par conséquent, puisque les domaines qu'elle reconnaît sont le lieu de multiples opérations épistémiques: sélection d'objets, formation de concepts, définition de visées particulières, etc.

L'encyclopédiste considéré comme un cartographe de la pensée accomplit deux types de tâches. *Topographe*, d'abord, il mesure le donné: non seulement les champs d'objets empiriques, mais aussi les "équipements" existants, hérités ou en cours d'élaboration, qui transforment les données de l'expérience en objets théoriques et définissent par là des champs épistémiques (v. p. ex. la théorie de Rameau, les travaux de Dodart, les références traditionnelles à la rhétorique cicéronienne, etc...). *Ingénieur*, il évalue ce qui tient et ce qui ne tient pas dans ces "équipements", envisage des réfections, projette l'aménagement de nouveaux espaces de pensée et d'éventuelles connexions entre eux. Certains articles encyclopédiques ne cartographient l'espace de la pensée que d'un point de vue de topographe: ils permettent de reconnaître le "paysage" et ses accidents. Ces articles, souvent de seconde main, ont apporté tout au long de notre travail de précieux repérages sans lesquels nous n'aurions pas pu reconstituer une cartographie d'ensemble. D'autres articles valent bien plus comme des cartes d'ingénieur planifiant des interventions. C'est sur ceux-ci, où se déchiffrent les stratégies de pensée propres à chacun des encyclopédistes musicographes, que nous allons maintenant concentrer notre attention.

Il faut partir de cette opération clé qu'est l'instauration d'un objet théorique. Ce qui va nous conduire à réenvisager d'abord le système de Rameau.

L'analyse menée sur l'article *LANGUE* peut servir de terme de référence¹⁴. Par contraste, surtout. Car il est évident que si la grammaire générale construit son objet théorique autour d'un prototype universel (l'analyse des idées) et par exclusion des hétérotopies matérielles qui tendent à brouiller le fonctionnement logique ainsi isolé (v. chap. 12, pp. 429-430), la définition de la *musique* comme objet théorique ne peut suivre qu'un chemin inverse. Pour deux raisons – qui ne sont, à vrai dire, que les deux faces d'une même appréhension du fait musical propre aux encyclopédistes: parce que

¹⁴ Cette mise en regard des difficultés que présente la définition d'un champ épistémologique musical dans l'*Encyclopédie* avec le cas de la science du langage se justifie par la dépendance des deux domaines envers la sémiotique que nous avons rappelée. C'est l'hétérogénéité des constituants du signe qui explique en outre le lien qui a pu apparaître, du côté matériel, entre une étude du *son* comme matière de la signification linguistique et une étude du *son* comme matière d'une élaboration musicale (v. ch. 13, p. 461, le rapprochement qui se profilait entre la mécanique des langues d'un De Brosses et la théorie harmonique de Rameau).

d'un côté la dépendance de l'art musical envers la matière sonore leur apparaît comme une donnée constitutive et parce que de l'autre aucune logique de l'abstraction, même mathématique, ne peut tenir lieu de prototype rationnel.

Rien, dans l'*Encyclopédie* – il convient de le souligner ici – ne reprend l'antique configuration épistémique qui a longtemps défini, précisément par abstraction, l'espace théorique où la musique était pensable comme une harmonie des nombres – dont la musique des hommes (*musica instrumentalis*) n'était qu'un reflet mondain. Même si, chez Rameau, cette conceptualisation a trouvé un écho évident, le théoricien n'y a eu recours que comme à un instrument au service d'une pensée de la musique entièrement orientée par l'évidence sensible¹⁵; ce qu'il cherchait à décrire et à comprendre, c'est ce que son oreille musicienne lui révélait: les différentes propriétés des sons qui font qu'ils obéissent à diverses micro-attractions, qu'ils forment des conglomerats déterminés et variables, etc. Chez Rameau, l'harmonie relève de lois naturelles. C'est bien pourquoi, lorsqu'il prit connaissance de la théorie acoustique de la résonance, il put voir dans cette référence physique le principe même de ces lois dont il avait déjà reconstitué le fonctionnement: dans son système d'harmonie, la référence à la résonance devint l'équivalent fonctionnel de l'analyse des idées qui permettait à Beauzée d'instituer une science de toutes les langues possibles. L'équivalence est bien purement fonctionnelle¹⁶: car les opérations de la résonance ne définissent pas, comme prototype rationnel, une logique de l'abstraction mais promeuvent ce qu'on pourrait nommer une physique de la représentation.

L'épistémologie sous-jacente qui commande cette instauration de la musique comme objet théorique est en fait exactement superposable à celle que nous venons d'apercevoir chez Malouin: la musique pratique est une manière d'alchimie des sons; la musique théorique, en décelant les opérations naturelles que la pratique met en œuvre, ramène cette alchimie à une technique de la matière résonante. De même que, chez Malouin, le concept d'imitation organise les rapports entre art, science et nature, de même nous avons pu reconnaître la fonction épistémologique centrale du concept de représentation chez Rameau. Le syncrétisme qui résulte de cette constitution du savoir musical a pour effet d'inverser les rapports entre domaine empirique et théorie: dans la pratique théorique de Rameau, on l'a noté à plusieurs reprises, c'est son oreille, son sens musical, qui a manifestement orienté l'élaboration du savoir; mais dans l'auto-représentation que sa théorie achevée donne d'elle-même, le sensible n'est plus pour ainsi dire que le reflet de l'objet théorique qu'est l'harmonie dite naturelle.

Il convenait de rappeler cet "aménagement" ramiste du territoire musico-logique puisque c'est essentiellement par rapport à lui, même s'ils en ont contesté les principes, que les encyclopédistes ont à leur tour entrepris de penser la musique.

¹⁵ C'est pour cela, croyons-nous, que les encyclopédistes ont reconnu dans cette théorie un savoir de référence pertinent à partir duquel ils ont exploré à leur manière ce qui faisait le propre de la musique.

¹⁶ On a pu, au chap. 15 (p. 538), rapprocher l'analyse de la modulation menée par Rameau de l'analyse des idées chez Beauzée, mais il est évident que ce rapprochement-là ne repose pas sur une parenté référentielle du type de celle qui commande le rapprochement rappelé note 14.

Il s'agit maintenant de reconsidérer synthétiquement non seulement à partir de quelle position et selon quels modes de réflexions ils ont mené leur critique du ramisme, mais encore, plus généralement, quelles autres références les principaux musicographes de l'*Encyclopédie* ont prises en compte pour viser une pensée d'ensemble de la musique; quelles difficultés, aussi, ils ont rencontrées dans cette tâche. Bref, après la cartographie générale, il s'agit de considérer celle des parcours de pensée individuels.

b) Dramaturgies

Pour reprendre l'une des images de D'Alembert, toute l'activité cartographique qui ferait le propre du travail des encyclopédistes dépend d'une question de *projection* (v. chap. 1, p. 27): de façon générale, on conçoit bien, en effet, que chaque collaborateur de l'*Encyclopédie* a dû construire son propre point de vue à partir duquel il pouvait envisager le champ de connaissance qui lui était imparti. De fait, concernant la pensée de la musique, il apparaît que les principaux encyclopédistes dont nous avons analysé les textes ont adopté des repères de base différents, qui ont déterminé des perspectives spécifiques sur le problème et des stratégies d'intervention qui variaient entre eux. C'est ce que notre carte générale permet de figurer de façon assez éloquente dans la mesure où l'on peut – très schématiquement, évidemment – situer l'ancrage de Rousseau, de D'Alembert, de Diderot et de Cahusac à chacun de ses points cardinaux:

- D'Alembert, en scientifique qu'il est d'abord, maintient la physique comme sa référence fondatrice.

- Diderot, le philosophe déjà condamné pour la *Lettre sur les aveugles*, établit son point d'ancrage dans une vision matérialiste de l'homme.

- Rousseau, qui cherche encore sa voie, oriente tout un pan de sa contribution à partir d'une référence à la psychologie condillacienne, qui lui permet de refonder la théorie harmonique autour du principe de la liaison.

- Cahusac enfin, le librettiste et homme de théâtre, parle en poéticien et ignore la théorie ramiste.

Mais ce qui constitue ainsi le site de référence d'où chacun d'eux a entrepris une réflexion personnelle sur le musical ne suffit pas, et de loin, à caractériser les divers mouvements de leurs pensées respectives.

Même pour Cahusac, dont nous avons vu que la cohérence n'était pourtant pas à chercher à un niveau théorique. On a pu dire que c'est l'interventionnisme de ses articles qui définissait leur plan de cohérence – une cohérence qui, par conséquent, n'était pas liée à une articulation non contradictoire des énoncés mais à une congruence de leurs références implicites et de leurs cibles. Toutefois, et même si Cahusac ne parvient pas à relier les deux aspects, il n'empêche que la *poétique de l'opéra français moderne* qu'il développe, qui suppose la défense et illustration de l'idée d'une musique expressive indépendamment des paroles, l'entraîne à élaborer une *réflexion généalogique* sur les origines de l'expression. C'est ainsi, par exemple, que l'on trouve chez lui les éléments d'une anthropologie du chant comme auto-affection (v. chap. 14, p. 474).

Le lieu réflexif qu'il indique n'est d'ailleurs pas isolé, ou périphérique, dans l'*Encyclopédie*: on a vu que Rousseau, au moment où il semble avoir éprouvé les limites d'une refondation psychologique de l'harmonie, a précisément esquissé une échappée du côté d'une poétique de l'expression – dont il entreprend d'ailleurs également une refondation, puisqu'il la *projette* à partir d'une reconstruction des origines grecques de la musique.

L'extrême intérêt de la contribution de Rousseau, dans notre perspective cartographique, vient d'ailleurs surtout de là: la souplesse et la vivacité de sa pensée encore ouverte à tous les vents lui ont fait balayer un large spectre du territoire musico-logique. On peut revenir d'abord à la méthode réflexive qui lui a permis de réaliser tous ses articles en quelques mois. Il s'agit d'une analytique critique qui obéit à une stratégie que nous avons nommée de "dénivellation": Rousseau a découpé son objet (empirique) selon des plans de complexité croissante: le son; les rapports verticaux; les enchaînements; l'unité d'ensemble. Et il témoigne d'une grande capacité à adapter sa réflexion en fonction des niveaux d'analyse ainsi distingués. C'est ainsi qu'il parvient, dans l'article SON, à donner une vision de l'art compositionnel – y compris le maniement de formes telles que le chœur ou le récit – dans la seule perspective d'un agencement d'effets sonores (chap. 6, p. 238)! Le caractère disparate de sa contribution trouve sans doute son explication principale dans cette méthode de dissociation et d'exploration par niveaux séparés. Une méthode qui, du moins, produit une multiplication d'objets (théoriques). Ce qu'il appelle lui-même *«l'objet de la musique»* est tantôt le *«son modifié»*, qui donne à penser la musique comme une combinatoire; tantôt la création de *«liaisons»* sonores, qui fait de la musique une espèce de syntaxe du sensible; mais Rousseau défend par ailleurs, dans MUSIQUE en particulier, l'idée que l'objet vrai de cet art est le chant expressif, et il fait alors apparaître la musique comme une poésie – oubliée – de l'âme.

Tout se passe en fait comme si Rousseau – qui, on l'a vu, pense le musical comme un langage – en avait exploré tous les niveaux constitutifs (depuis le lexique élémentaire des sons jusqu'à la sémantique, en passant par la syntaxe) sans parvenir à les relier. La dispersion à laquelle il paraît ainsi se heurter est en partie imputable à la configuration sémiotique déjà rappelée. Il n'est pas étonnant, en effet, que sa rigueur analytique l'ait conduit à accentuer la disjonction entre le physique et le psychologique: on a constaté que c'est bien une référence précise à l'acoustique (aux dimensions du son comme onde) qui organisait sa réflexion sur le *«son modifié»*; mais que c'est aussi un examen précis des capacités explicatives de l'acoustique qui l'avait conduit à invalider ce modèle pour aborder les phénomènes d'enchaînements sonores. D'autre part, et dès l'article SON, on a vu qu'il analysait clairement la façon dont des codes, des systèmes (même fondés en nature), médiatisent la relation entre données naturelles et matériau de l'art; cette conscience éclaire le rôle qu'a joué la référence à une histoire de la musique dans la seconde disjonction. Cependant, ses présupposés idéologiques sont aussi pour quelque chose dans l'éclatement de sa contribution: en réaction à toute orientation matérialiste, il tend à distinguer clairement les lieux que met en contact la configuration épistémique musicale dont il dépend: il en accentue les oppositions, il en radicalise les écarts; on peut dire que la pensée de Rousseau, dès l'article MUSIQUE, se

met à fonctionner comme une dramatisation de la topographie des Lumières: il en distend les termes, les agence selon des structures conflictuelles dont il tire des effets de retournement, de paradoxe et de vertige (v. en particulier l'inversion de l'idéologie du progrès, soudain mise en scène comme un discours menteur qui dissimule un processus de dégénérescence). On retrouve bien, au travail dans les orientations prises par la pensée musicale de Rousseau dans l'*Encyclopédie*, les deux déterminations profondes, sémiotique et idéologique, qu'organise l'axe tectonique de la configuration.

Par recouplement avec les contributions des autres encyclopédistes, son travail de 1749 témoigne surtout – même si, chez lui, il est resté sans suite – de l'importance d'un projet qui a focalisé leurs efforts communs: celui de repenser toute la musique en fonction d'une psychologie sensualiste. Un projet qui passait, on l'a noté à plusieurs reprises dans nos analyses, par une redéfinition des relations entre art et théorie. En réaction au syncrétisme du système de Rameau, Rousseau, dans les articles concernés, a recentré l'investigation musico-logique sur les données sensibles; plutôt que d'orienter a priori une théorie musicale à partir d'une épistémologie de la représentation, il a poursuivi un temps une analytique qui explorait le sens de la musique au niveau même de son évidence perceptive. Il faudra s'interroger sur les raisons qui ont fait de cette exploration un chantier inachevé.

Ce d'autant que la contribution de D'Alembert révèle le même espoir, la même procédure et le même échec. On a rappelé le programme ambitieux ébauché par l'éditeur dans son «Discours préliminaire», qui faisait de la musique un véritable équivalent artistique de la psychologie: une analyse pratique des fonctionnements de l'âme (v. chap. 2, p. 77). Ce qui frappe, c'est que cette sémiotique musicale qu'il profilait alors n'a trouvé aucune suite dans ses articles personnels. Plus encore, nous avons vu que le nœud central autour de quoi FONDAMENTAL gravitait était précisément la question du statut de la psychologie, plus exactement: de la place à donner à la sensation dans une élaboration théorique qui entendait garder un lien avec la physique de la résonance¹⁷. Lui aussi s'est heurté et a reconnu le hiatus qui semble problématiser toute la pensée musicale des encyclopédistes. Il s'en est sorti par un recul épistémologique qui lui a fait reconsidérer le statut de la théorie par rapport à ce qu'elle est censée expliquer; dans la mesure où elle doit rendre compte du sentiment de l'harmonie qui se manifeste dans les choix de l'oreille, la théorisation procède d'une logique expérimentale: elle est seconde, provisoire et probabiliste; elle ne peut prétendre, par conséquent, à aucune prescription (v. chap. 9, pp. 331 et 340-341)¹⁸. Mais, plus profondément, l'encyclopédiste est encore apparu écartelé entre cette épistémologie et une esthétique moderne. Si l'on peut affirmer qu'il a poursuivi le projet d'articuler la question de l'expression au savoir musical déjà acquis (la théorie de l'harmonie), on a vu aussi qu'il n'est pas parvenu à construire cette articulation malgré le déplacement accompli d'une physique des sons à une psychologie de l'audition:

¹⁷ Sur la prégnance de ce réquisit théorique, v. en particulier ce que nous notions chap. 9, pp. 359-360.

¹⁸ On a vu au demeurant (nous y reviendrons encore dans le chapitre suivant) que cette épistémologie critique que D'Alembert encyclopédiste développe le plaçait en marge de ses propres travaux de théoricien de la musique!

lorsqu'il réfléchit dans un contexte où domine le discours critique (GENRE), la prépondérance du modèle de la vocalité expressive réduit l'écriture musicale à une technique formelle dénuée de toute valeur expressive intrinsèque; lorsqu'il réfléchit dans un contexte où domine la réflexion théorique (FONDAMENTAL), la question de l'expression, bien que présente en sous-main, est exclue du niveau de la conduite logique de la pensée. Tout se passe comme si D'Alembert avait voulu que la musique soit un langage (n'est-ce pas la revendication implicite de son article CONTRE-SENS?), mais avait échoué à réunir les conditions intellectuelles qui eussent permis de la penser comme telle. L'image dissociée qu'il donnera en 1759 d'une acoustique décomposée en deux volets sans relations – analyse physico-mathématique des vibrations d'un côté, étude tâtonnante des lois de l'audition de l'autre – figure à la fois l'extension rêvée d'une science du son qui inclurait le savoir musical, et l'échec de cette tentative.

La prise en compte du parcours particulier de Diderot apporte aussi quelques données intéressantes à ce propos. Sa réflexion musico-logique dans les premières années de l'*Encyclopédie* s'est toutefois essentiellement formulée dans deux œuvres autonomes: les *Principes généraux d'acoustique* de 1748, partiellement étudiés ici, et la *Lettre sur les sourds et muets* de 1751, que les limites de notre recherche nous ont contraint de laisser de côté. Les quelques notations ici proposées ne sont donc qu'indicatives.

Nous avons insisté au début de ce paragraphe sur le point d'ancrage matérialiste de la réflexion musicale de Diderot (par référence à la façon dont les effets thérapeutiques de la musique lui permettaient, dans le premier volume de l'*Encyclopédie*, de brouiller l'opposition entre corps et âme au profit d'une vision de l'homme fonctionnelle unifiée; v. chap. 4, p. 175-176). Cette volonté de traiter sur un seul plan fonctionnements psychologiques et fonctionnements physiologiques est aussi lisible dans l'esthétique des rapports qu'il projette dans son *Mémoire d'acoustique*, une esthétique qui, nous l'avons vu, tend à annuler la distinction entre le sensible et l'intelligible. Si le pari dont cette esthétique est porteuse répond bien à une quête attestée chez les autres encyclopédistes – la recherche d'un plan homogène où pouvoir penser toute la musique – le plan que les *Principes généraux d'acoustique* définissent n'est ni celui de l'acoustique ni celui d'une théorie de la musique, mais une sorte de niveau intermédiaire qui lui permet aussi de projeter plus généralement une esthétique comparée (v. chap. 8, pp. 286 et 300). Sa doctrine de la «*perception des rapports*», néanmoins, paraît bien situer ce plan au niveau d'une psychologie. Toutefois, l'élaboration qu'il en donne alors, qui présuppose une définition quasi mathématique du musical, opère une rationalisation de la sensation qui montre très vite ses limites. On a vu comment ce geste instaurateur, en 1748, lui faisait reconnaître des problématiques qui concernaient aussi bien la physiologie de l'audition, le statut épistémologique d'une représentation de la musique par des rapports numériques que les fonctionnements mêmes de l'écoute musicale (Diderot devait alors évoquer une énigmatique «*trigonométrie naturelle et secrète*» de l'âme).

Il me paraît tout à fait symptomatique qu'en 1751, lorsqu'en marge de l'*Encyclopédie* il poursuit une réflexion comparative sur les beaux-arts, Diderot ait quasi totalement abandonné le niveau d'une rationalisation de la sensation au profit d'une interrogation véritablement sémiotique: en effet, son enquête explore alors ce qu'il appelle les

«hiéroglyphes» propres aux beaux-arts, par quoi il désigne le mode de signification qui leur est spécifique, où «les choses sont dites et représentées tout à la fois»¹⁹.

Le passage d'un texte à l'autre donne à reconnaître le même hiatus rencontré chez ses collègues. Dans le mémoire rationaliste de 1748, le lien avec la physique (et en particulier l'acoustique) est possible mais les effets de la musique ne sont pensables qu'en termes de plaisir et jamais en termes de sens. Inversement, dans la *Lettre* de 1751, la visée sémiotique fait que le lien avec la physique du son est perdu.

c) *Penser la musique...*

Tout le projet musicographique des encyclopédistes, en dernière analyse, semble être commandé par une évidence empirique qui définissait une exigence épistémique. L'évidence que la musique peut être expressive – ils reconnaissaient que tel accord a un caractère qui le rend propre à un effet déterminé, que tel enchaînement harmonique est susceptible de peindre l'agitation de l'âme, que les chants créés par le génie portent «des expressions qui vont au cœur», qu'une note de cors bien placée causera «l'émotion la plus violente»... – a induit pour eux une problématique proprement sémiotique: si la musique est le lieu d'un processus de signification; si, en elle, s'opère une connexion particulière entre des sons combinés et des effets de sens, des «idées» (perceptions/sentiments), alors *penser la musique implique l'élaboration d'une réflexion susceptible d'analyser cette sémiotique spécifique*. Étant donnée la configuration dans laquelle ils intervenaient, on peut avancer que c'est cette exigence qui a, en particulier, commandé leur effort de trouver un lien entre deux discours de savoir existants: la théorie harmonique de Rameau, qui permettait de comprendre les lois propres à la combinatoire des sons; la poétique de l'opéra, qui comportait en outre diverses réflexions sur les effets expressifs possibles de la musique dramatique.

Rameau lui-même, rappelons-le, avait indiqué à la fin de sa *Génération harmonique*, au moment d'évoquer l'extension de sa théorie à des question d'expression: «j'entrevois l'objet de trop loin, je n'y puis atteindre sans le secours d'un habile philosophe qui me mettrait au fait de la juste différence entre les rapports de sentiments»²⁰. Diderot, Rousseau, D'Alembert, au tournant des années 1750, ont visiblement travaillé dans cette direction-là d'une psychologie musicale. Mais quelque chose semble avoir fait défaut, puisque leurs efforts, loin de parvenir à l'instauration d'un savoir central dans la configuration musico-logique, se sont plutôt marqués par des mouvements de circulation extérieure. Lus en fonction de notre carte schématique, les parcours suivants révèlent en effet une analogie digne d'être relevée: D'Alembert a proposé d'étendre l'acoustique physique à une étude de l'audition; Diderot est passé d'une doctrine de la perception à une analyse des signes; Rousseau a laissé en plan l'approche psychologique des phénomènes de liaisons harmoniques (qu'il ne relie pas aux questions d'expression), pour privilégier une poétique renouvelée de la voix expressive. Tout se passe comme si un référent central avait manqué et que chacun des encyclopédistes, à partir de son

¹⁹ DIDEROT, DPV, IV, 169.

²⁰ Gén. [227] (v. chap. 8, p. 299).

point d'ancrage initial, avait cherché à échapper aux difficultés qu'il rencontrait en déplaçant sa pensée sur le plan de réalité immédiatement supérieur.

On peut émettre l'hypothèse que l'absence centrale qui a motivé cette étrange circulation n'est pas étrangère à la problématique de l'imagination telle qu'elle se présentait dans la configuration épistémique des encyclopédistes. Dans notre topographie, il n'y a pas que les lieux marqués qui comptent, mais les vides aussi! Or, il est frappant de constater que rien, dans l'*Encyclopédie*, n'a relayé le geste conquérant du «Système figuré», qui inscrivait la musique dans le champ de cette troisième faculté de l'entendement humain, dominant l'ensemble des beaux-arts. Très symptomatiquement, Voltaire, auteur de l'article IMAGINATION, IMAGINER, (*Logique, Métaphys. Litterat. & Beaux-Arts*) dans lequel il consacre une partie très importante à «l'imagination active» ou «d'invention» — celle qui, précisément, commande à la création dans les arts —, n'y analyse cette imagination-là que pour la poésie et la peinture et ne fait aucune allusion à la musique!

Les "images" de la musique auraient-elles eu un statut tel qu'elles ne permettaient pas une analyse psychologique de leur fonctionnement? C'est en tout cas ce que suggérerait une lecture attentive de la *Lettre sur les sourds et muets*, plus particulièrement de sa seconde Addition qu'est la «Lettre à Mademoiselle ...» dans laquelle Diderot en vient à formuler, à propos de l'expression musicale, une question paradoxale: «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?» La sémiotique musicale est énigmatique. Il est d'ailleurs très significatif que Diderot ne réponde à sa question que par une alternative laissée ouverte: «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?» L'alternative est celle entre une psychologie de l'imagination et une physiologie des sensations²¹. Le retour du physiologique sous cette forme d'une alternative montre bien la prépondérance de la part matérielle dans le signe musical et l'impossibilité de penser à la fois cette prépondérance et un fonctionnement sémiotique.

On voit aussi que l'imagination telle que Diderot l'introduit ici est pensée comme se substituant à une imitation déficiente. Or, toute l'analyse voltairienne de l'imagination dans les arts tendait au contraire à montrer que cette faculté de l'entendement n'est qu'une combinatoire: «L'imagination active est celle qui joint la réflexion, la combinaison à la mémoire; elle rapproche plusieurs objets distants, elle sépare ceux qui se mêlent, les compose et les change; elle semble créer quand elle ne fait qu'arranger, car il n'est pas donné à l'homme de se faire des idées, il ne peut que les modifier» (VIII:561b); le cadre est bien celui d'une psychologie sensualiste, entièrement organisée selon une logique de la représentation. La musique, elle, place les encyclopédistes devant un fonctionnement de l'imagination dont ils voient bien la matière (sonore) qu'elle travaille mais dont ils peinent à saisir les «idées» que cette matière est

²¹ Tout le passage de l'Addition qui précède tisse en effet constamment les deux points de vue, de l'imitation et du plaisir purement sensuel (DPV, IV, 206-207).

censée représenter – et qui seraient ce que «*modifie*», ce que modèle l'imagination. Diderot encore: «*[L'] hiéroglyphe [de la musique] 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 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*»²²...

On peut recouper cette hypothèse concernant la question de l'imagination créatrice en musique avec le fait que l'acte compositionnel est apparu, dans certaines de nos analyses, comme un objet de fascination et, tout en même temps, un point de résistance pour les encyclopédistes: ils y reconnaissaient une synthèse pratique réussie d'une technique et d'une sémiotique, mais ils ne sont pas parvenus à la penser autrement que dans l'opposition entre un artisanat des sons et un art génial de l'expression. Malgré la "chimie" ramiste, l'alchimie musicale reste un art irréductible face auquel la pensée des encyclopédistes semble atteindre ses limites.

Mais ce qu'on pourrait être tenté de considérer comme l'échec de leur pensée musicale doit sans doute plus exactement être lu comme l'envers d'une *thématisation ambitieuse de l'objet musical* et d'une *rigueur analytique* dépendant l'une et l'autre de cette configuration épistémique particulière qui formait, à l'époque des Lumières, à la fois le sol et l'horizon de toute aventure intellectuelle.

²² DPV, IV, 207.

CHAPITRE 19

POLYPHONIES ENCYCLOPÉDIQUES

ESSAI D'ÉPISTÉMOGRAPHIE

L'un des enjeux du présent travail était de s'interroger sur la *lisibilité* de l'*Encyclopédie*. Les nombreuses analyses d'articles proposées ont illustré un mode d'approche, une méthode de lecture. Elles ont aussi mis en valeur de multiples aspects du texte encyclopédique, de quels arts de la compilation, de la composition ou de l'écriture ils pouvaient procéder, de quelles stratégies discursives ils pouvaient être le lieu.

Dans ce second chapitre conclusif, j'aimerais réunir les données partielles récoltées qui concernent ces questions-là, dans le but de nourrir une réflexion plus générale portant sur la textualité particulière de cette œuvre et sur le sens dont elle est porteuse dans la pensée des Lumières.

1. Entre dialogisme et disparates

Quelques considérations d'ensemble concernant la méthode d'analyse appliquée tout au long de ce travail vont nous conduire à formuler un modèle de représentation du texte encyclopédique: une théorisation qui ne prétend pas en exhiber la vérité mais qui offre simplement une perspective de lecture possible parmi d'autres, dont il s'agira d'explicitier ce qu'elle peut apporter de spécifique à la connaissance de l'*Encyclopédie*.

Face à ce que j'ai appelé un *corpus sectoriel extensif* extrêmement divers et aux contours mouvants, la procédure initiale a consisté à former des dossiers restreints d'analyses qui permettaient d'en explorer attentivement tel ou tel secteur. Le mode de composition de ces dossiers a été variable: tantôt organisés autour d'un article central (comme CONSONNANCE); tantôt réunissant de petits ensembles – liés par voisinage (les deux articles SON), par un réseau de renvois (ceux visant TARENTULE; ceux tissant entre eux certains articles de lutherie), par référence au traitement personnel d'un sujet (Beauzée et la vocalité expressive en langue, Cahusac et le chant); tantôt, enfin, selon une sorte de balayage plus large en fonction d'une problématique donnée (tout notre second volet forme ainsi une sorte de macro-dossier sur les rapports entre expression et musique).

Ce type d'approche a joué sur le premier axe de lecture que nous avons distingué dès le chapitre 1, celui de la systématique du texte encyclopédique qui met les articles en relation les uns avec les autres. Mais nos analyses, dans chacun des dossiers, ont également suivi la démarche érudite dont nous avons souligné l'importance dans le même chapitre initial: l'attention accordée au mode de fabrication des articles nous a conduits à reconnaître aussi souvent que possible les substrats discursifs à partir desquels ils avaient été rédigés.

Ces deux axes de lecture, combinés, forment un instrument d'interprétation qui nous paraît adapté aux caractéristiques singulières du texte encyclopédique et, partant, apte à rendre compte des enjeux de l'œuvre:

– D'une part, j'espère avoir apporté la démonstration de la prépondérance des pratiques de "seconde main" dans la composition même des articles encyclopédiques, aussi divers soient-ils: à chaque fois, on a pu mesurer le poids de discours de référence, qu'il s'agisse de sources compilées formant tout ou partie du texte, d'ouvrages cités et discutés, ou encore de références implicites ou de débats contemporains par rapport auxquels les encyclopédistes prennent position. Il n'est guère d'articles que nous ayons analysés qui ne se déterminent pas, d'une façon ou d'une autre, par rapport à des textes extérieurs. Ce n'est d'ailleurs pas surprenant, étant donnée la nature de l'œuvre qui en faisait une sorte de machine ayant à traiter l'ensemble des discours de savoir.

– D'autre part, j'espère être parvenu à montrer qu'il était aussi intéressant et pertinent d'analyser les dysfonctionnements dans la systématique de l'œuvre (divergences ou contradictions entre articles voisins ou même à l'intérieur d'un seul article; renvois qui s'égarent; etc.) que d'analyser les effets de sens subtils que cette systématique permet lorsqu'un collaborateur ou l'un des éditeurs a pu en contrôler le jeu.

Selon qu'on l'envisage en fonction de l'un ou l'autre de ces deux axes de lecture, ce sont deux dimensions caractéristiques du texte de l'*Encyclopédie* qui apparaissent: sa dimension polyphonique et sa dimension diagénétique.

– Rappelons que la notion de *diagenèse* renvoie à ce point important qu'au-delà du fait que le texte encyclopédique s'est peu à peu constitué par l'accumulation de couches rédactionnelles multiples (dans la reconstitution desquelles rien n'empêche d'intégrer, d'ailleurs, des rédactions savantes antérieures à son existence même: Chambers, le Fontenelle de l'Histoire de l'Académie...), il est surtout le résultat de l'ensemble des modifications réciproques que l'accumulation de ces couches a provoquées. C'est dire que, moins qu'à la genèse progressive de l'œuvre, la reconstruction érudite doit permettre d'être attentif à l'amalgame textuel particulier que, de fait, elle donne seul à lire. Une couche reconnue, il s'agit encore de décrire ce qu'elle est devenue dans cet ensemble composite: telle strate est dominante, telle autre se voit réduite, resserée ou déformée par celles qui s'y sont ajoutées: elle peut être devenue pour ainsi dire poreuse ou opaque, n'être plus qu'un résidu inactif ou au contraire rester encore chargée de sens comme par en-dessous... Ce sont ces phénomènes-là que l'analyse érudite a conduit à interpréter (rôle de la référence cachée à Chambers dans la critique d'une explication physique des consonances chez Rousseau; prégnance des travaux de Dodart malgré leur critique récente par Ferrein; etc.).

– La notion de *polyphonie* désigne un ordre de phénomènes parents mais sur le plan "horizontal" de l'organisation du texte encyclopédique: le fait qu'au-delà du principe mis en œuvre d'une spécialisation des tâches, la distribution du travail à des collaborateurs aux compétences ciblées a suscité, au moment de la réunion de leurs articles respectifs, tout un ensemble de rencontres, de redoublements, de divergences, de contradictions – que le mode même de composition du texte, et l'esprit qui y a présidé, rendent visibles. Il vaut la peine de citer ici ces quelques paragraphes auto-référentiels de l'article 'EDITEUR:

«Il y a tel ouvrage dont l'édition suppose plus de connaissances qu'il n'est donné à un seul homme d'en posséder. L'*Encyclopédie* est singulièrement de ce nombre. Il semble qu'il

faudrait pour sa perfection, que chacun fût *éditeur* de ses articles; mais ce moyen entraînerait trop de dépenses et de lenteur.

Comme les *éditeurs* de l'*Encyclopédie* ne s'arrogent aucune sorte d'autorité sur les productions de leurs collègues, il serait aussi mal de les blâmer de ce qu'on y pourra remarquer de faible, que de les louer de ce qu'on y trouvera d'excellent.

Nous ne dissimulerons point qu'il ne nous arrive quelquefois d'apercevoir dans les articles de nos collègues, des choses que nous ne pouvons nous empêcher de désapprouver intérieurement, de même qu'il arrive, selon toute apparence, à nos collègues d'en apercevoir dans les nôtres, dont ils ne peuvent s'empêcher d'être mécontents.

Mais chacun a une manière de penser et de dire qui lui est propre, et dont on ne peut exiger le sacrifice dans une association où l'on n'est entré que sur la convention tacite qu'on y conserverait toute sa liberté.»

(§§ 5-8; V:396ab)

La polyphonie et la diagenèse de l'œuvre définissent un espace de jeu *interdiscursif* qui fait de l'*Encyclopédie* un texte d'une nature singulière: une œuvre qui n'est pas close sur elle-même. C'est que chaque unité qui la compose s'y trouve doublement ouverte: sur un ensemble de substrats discursifs par son mode de fabrication; sur une pluralité d'autres entrées par son inscription dans la forme dictionnaire et dans la systématique encyclopédique (dont les ratages, d'ailleurs, tendent à accentuer cette seconde ouverture). Chaque article vaut par conséquent comme le terme de multiples rapports. Dès lors, l'*Encyclopédie* comme "œuvre" n'est telle qu'à un titre très particulier: comme *lieu d'échange*, comme un gigantesque espace multipolaire qui donne à suivre d'incessants processus où des textes répondent à d'autres textes, se font écho, se contredisent, se corrigent, se contestent, se complètent, etc.

Les effets de sens qu'elle vise ou qu'elle produit se déploient par conséquent entre deux pôles: 1. *le dialogisme*, qui suppose un maniement contrôlé, organisé, du matériau discursif (que le "metteur en scène" soit un collaborateur composant son article ou l'un des éditeurs composant un ensemble d'articles); 2. à l'autre extrême, *la disparate*, qui résulte des inévitables et innombrables aléas d'une fabrication artisanale, progressive et qui découvrirait ses difficultés au fur et à mesure.

Il reste à savoir comment interpréter l'ensemble de ces effets de sens, répartis entre deux pôles qui tendent à en orienter la lecture selon des directions radicalement opposées. C'est à ce point qu'intervient notre perspective topographique. Dès lors que le commentaire ne se met pas en quête de doctrine(s) à reconstituer, dès lors que l'hétérogénéité des articles est acceptée comme une donnée définitoire, l'analyse consiste pour ainsi dire à explorer *la surface* des textes: à épouser les sinuosités discursives, à reconnaître les failles, à repérer aussi bien les investissements préférentiels que ce qu'ils dissimulent, etc.

Cette approche descriptive conduit à une double interprétation:

– Du point de vue de la *forme du contenu*, elle permet de reconnaître ce qu'on a appelé une cartographie (le composé discursif multicolore et contrasté de l'*Encyclopédie* témoigne alors de la façon dont les encyclopédistes, chacun à sa manière, ont appréhendé tel ou tel champ du savoir, tel ou tel objet à l'intérieur de ce champ, telle ou telle relation de ce domaine avec d'autres domaines de connaissance; il témoigne

plus généralement de la configuration des savoirs dans laquelle ils se mouvaient); c'est ce qui a fait l'objet de la synthèse du chapitre précédent.

– Mais l'analyse descriptive conduit encore – de façon d'ailleurs interreliée à la précédente – à une interprétation de la *forme de l'expression*¹. C'est cette dimension discursive de ce que nous avons appelé l'épistémographie encyclopédique qu'il s'agit maintenant de mettre en valeur.

Pour ce faire, il faut renouer avec une réflexion sur les rapports que l'*Encyclopédie* entretient avec le langage même.

2. L'écriture encyclopédique

Rappelons d'abord l'analyse menée dans notre chapitre initial à partir de l'article ENCYCLOPÉDIE de Diderot et autour de la notion de *double empreinte*. Le projet de l'*Encyclopédie* s'appuie sur un idéal concernant le langage de savoir, conçu comme repliant le «monde intelligible» sur le «monde visible»: l'œuvre devrait donner à lire cette coïncidence comme celle de deux «*empreintes*». Mais l'*Encyclopédie* réalisée – «*première tentative*» – a bien plutôt trouvé son lieu dans l'écart entre l'une et l'autre; et même si Diderot paraissait continuer de penser cet écart comme provisoire, la situation intermédiaire qu'il détermine a cependant été acceptée, et même revendiquée par l'éditeur comme le site propre de sa création, la condition effective qui en définissait le sens *actuel*. De fait, les encyclopédistes, tout au long de leur collaboration, n'ont pas cessé de mesurer – qu'ils les subissent ou qu'ils parviennent à les analyser – les innombrables disjonctions qui faisaient des savoirs formulés de leur époque des approches plus ou moins accomplies, plus ou moins adéquates, de ce qu'ils visaient, bref, des empreintes non concordantes à celles de leurs objets. L'encyclopédisme des Lumières peut donc se concevoir comme une pratique critique qui a trouvé sa place dans les interstices qui disjoignent le rapport entre le monde physique et le monde intelligible. Ce site disjoint – il convient de le souligner – n'a pas pour autant orienté les encyclopédistes à opposer l'objet de la connaissance et le sujet connaissant (selon le geste que Kant accomplira bientôt et qui signalera la profonde mutation qui affecte la configuration du connaissable à la fin du XVIII^e siècle). Ce site, en revanche, explique que le projet encyclopédique ait été conçu comme visant à l'établissement de liaisons entre les connaissances, dans la mesure où cette ambition a précisément été comprise et poursuivie comme un moyen de rapprocher toujours plus les deux mondes disjoints (v. ce que nous avons dit de l'équivalence entre *créer* et *découvrir* des liaisons, dans l'épistémologie implicite des encyclopédistes: chap. 1, p. 28).

Un recouplement avec la cartographie reconstituée dans le chapitre précédent s'impose: l'encyclopédisme apparaît comme un type de projet qui s'inscrit exactement au centre de la configuration que nous avons décrite: à cette jonction problématique et nodale où le physique et l'intelligible étaient envisagés comme deux mondes tout à la fois en contact et en rupture. L'*Encyclopédie* représenterait ainsi l'un de ces chantiers

¹ Non pas considérée ici au niveau de la *forme éditoriale* des articles, qui est une constante dans l'*Encyclopédie*, mais au niveau de la *forme des discours de savoir*.

intellectuels spécifiques à la pensée des Lumières, l'une de ces formations discursives autour de quoi cette pensée a gravité et n'a cessé de ressourcer sa dynamique.

Beaucoup plus généralement, d'ailleurs, on constate que l'ambition des « philosophes » a visé des savoirs qui ne dissociaient pas les deux volets de ladite configuration, l'univers physique et l'univers moral ou l'univers du sens²; mais que leurs travaux les ont confrontés à des résistances qui – même si, parfois, ils ont fini par les résoudre idéologiquement – leur ont fait apercevoir l'écart qu'il pouvait y avoir entre leur outillage mental et les objets qu'ils se donnaient à penser³. On peut sans doute avancer en particulier que c'est dans cette *condition intermédiaire de la pensée* – et nous avons suggéré que la force et la grandeur de la philosophie des Lumières tenaient au fait qu'elle y avait reconnu son site – qu'a commencé à se profiler une science de l'homme qui cherchait à se déprendre du partage radical entre l'âme et le corps.

C'est aussi, je crois, dans cette *condition intermédiaire* que s'est développée une nouvelle forme d'attention aux langages dans laquelle la pensée des Lumières, toute dépendante qu'elle restait de l'épistémè classique, a trouvé ses inflexions propres. On rappellera ce que nous avons noté dans le chapitre précédent concernant l'ambivalence de son rapport aux signes: l'adéquation du signe à ce qu'il représente fonctionne encore comme un présupposé actif pendant que se forme une conscience aiguë du fait que les mécanismes de la signification sont loin de permettre par eux-mêmes cette adéquation. La transparence du langage demeure un postulat en même temps que son être propre commence à faire question.

L'*Encyclopédie* telle que nous l'avons analysée, de par le site central qu'elle occupe, témoigne à l'envi de ce statut ambigu du langage; – mais aussi du mode de liberté qu'il offrait à ses ouvriers.

On a pu mesurer combien la réflexion sur les savoirs dont elle est porteuse passe consubstantiellement par une réflexion sur les discours de savoir. La relation est parfois explicite, parfois implicite.

Repartons de l'usage massif de la compilation. Si l'*Encyclopédie* peut, dans de grands secteurs, n'être qu'un vaste recopiage de ses sources, n'est-ce pas précisément que le langage du savoir continue d'être pensé comme transparent à ce qu'il transmet? (D'où cette conception de l'*Encyclopédie* comme *abrégé*, dont on a vu qu'elle supportait la plus grande partie du travail de Jaucourt et de son atelier.) Mais d'autre part, si tant d'encyclopédistes commentent, discutent, critiquent les discours des autres, n'est-ce pas aussi que cette transparence ne va pas de soi. Enfin, nous avons pu mesurer, chez quelques encyclopédistes, combien la compilation pouvait servir de tremplin à une pensée personnelle: Beauzée use des citations tantôt comme d'un

² N'est-ce pas par exemple ce qu'indiquent à elles seules les expressions mêmes par lesquelles certains d'entre eux ont formulé quelques-uns de leurs projets, comme la fameuse «*morale sensitive*» un temps caressée par Rousseau, ou, à l'autre bout, ce que Diderot nomme l'«*interprétation*» de la nature et qu'il a mis en œuvre parallèlement à l'*Encyclopédie*? On épinglera encore cette formule de D'Alembert désignant la psychologie lockienne comme une «*physique expérimentale de l'âme*» (I:xxvii; DP 100).

³ V. à ce propos de très éclairantes remarques dans l'article de Jacques PROUST, «Diderot et les problèmes du langage», repris dans *L'objet et le texte*, Genève, 1980, pp. 15-37; notamment p. 33 sur la non adéquation des signes aux idées.

frayage (v. son recours à l'abbé d'Olivet), tantôt comme d'une sorte de "réactif" à l'intérieur d'un contexte qu'il a déjà balisé (v. son usage de l'abbé Girard)⁴...; les références, chez Rousseau, fonctionnent souvent comme des antagonistes implicites par réaction auxquels sa pensée s'élabore (Rameau, certes, mais aussi Chambers); etc. Ainsi, toute la diversité des pratiques compilatoires, citationnelles et référentielles que présente l'*Encyclopédie* est à inscrire dans la tension centrale que nous commentons.

Les renvois révèlent la même ambivalence. Dans une certaine mesure, ils sont conçus par les encyclopédistes comme compensant l'éclatement alphabétique et substituant au lieu éclaté du dictionnaire un espace virtuel et continu où les connaissances communiquent entre elles. Mais dans le même temps, il est visible que les renvois ne mettent en relation que des fragments de savoir découpés selon les mots (ils n'ont rien à voir avec les renvois de paragraphe à paragraphe qui pouvaient tisser à la même époque certains traités de philosophie⁵). S'il est vrai que les renvois de l'*Encyclopédie* sont ainsi essentiellement – et non accidentellement – lexicaux, plus encore, ils focalisent constamment l'attention sur la dimension discursive des savoirs: combien de fois, transposé d'un article à l'autre à la faveur de l'un d'eux, le lecteur mesure que l'attente construite par le renvoi n'est pas relayée par l'article qui lui répond, que d'un discours à l'autre les repères et les accents ont changé.

Ainsi le langage dans l'*Encyclopédie* apparaît-il à la fois *moyen de déplacement* dans l'ensemble des connaissances et *facteur de décalages* à l'intérieur des connaissances. C'est la tension entre ces deux déterminations qui fait l'intérêt épistémographique du texte encyclopédique⁶.

Si cette tension paraît souvent subie, on a vu aussi, dans notre corpus, que les encyclopédistes, lorsqu'ils en prennent conscience, en ont déduit l'un des axes directeurs de leur travail.

On rappellera d'abord les réflexions épistémologiques générales que D'Alembert développe dans *ÉLÉMENTS DES SCIENCES*, véritable théorisation de cet aspect (v. début

⁴ Pour ces deux exemples, v. chap. 13, en particulier la note 42, p. 467, et chap. 12, pp. 442-443.

⁵ Et qui ont provoqué ce jugement péremptoire de l'auteur anonyme de l'article *RENOI* (*Gram.*): «*Je hais la méthode de Wolf, elle fatigue par la multitude des renvois, et elle en devient d'une obscurité profonde et d'une sécheresse dégoûtante, par une affectation barbare et gothique de démonstration rigoureuse et de brièveté*» (XIV:123b). Le style du savoir est véritablement un objet critique dans l'épistémographie des encyclopédistes.

⁶ Le débat moderne, déjà évoqué en ouverture de ce travail (v. chap. 1, p. 29), sur la question de savoir si l'*Encyclopédie* adopte la forme du dictionnaire par défaut (voire par dépit!) ou si la fragmentation lexicale du savoir constitue son horizon spécifique, m'apparaît, en dernière analyse, comme un débat biaisé. Encore une fois, ce qui fait le propre du rapport de l'*Encyclopédie* au langage, me semble-t-il, c'est qu'elle est divisée entre ces deux positions: son idéal est encore celui d'un langage de savoir homogène et continu, transparent à un savoir totalisant du monde et le représentant exactement; mais, *dans le même temps*, la pratique encyclopédique repose visiblement sur une conscience que les innombrables lacunes, opacités ou contradictions qui habitent les discours du savoir, et leur éclatement, – cette *actualité* de la connaissance qui forme l'objet proprement dit de l'œuvre – sont liés au fonctionnement même du langage et de la signification; que cette situation soit pensée par les encyclopédistes comme provisoire n'empêche pas qu'ils l'aient acceptée comme la condition réelle de leur travail, par conséquent comme une dimension spécifique qu'ils avaient à penser – et à exploiter.

du chap. 9). Mais, plus spécifiquement, l'attention scrupuleuse qu'il a accordée aux emplois du mot *fondamental* dans le discours théorique de Rameau montre à quelles conditions, pour l'encyclopédiste, le langage est porteur de pensée (ancrage naturel), et inversement quel risque d'égarement de la pensée il comporte; les présupposés de cette attitude, qui semble à première vue très proche d'une critique épistémologique moderne, apparaissent bien lorsqu'on la rapproche de l'usage non rigoureux que le même D'Alembert, dans le même article, fait de mots tels que *chant* ou *accord* (d'acception pratique mais introduits, de façon parfois forcée, dans le discours théorique qu'il développe à son tour): on a vu, en effet, que cette sorte de confusion (à but didactique) reposait sur une épistémologie où musique théorique et musique pratique renvoient à un même objet naturel.

Toute une part du travail de Rousseau encyclopédiste – qui, d'ailleurs, mériterait à soi seule une étude exhaustive – repose sur un effort de lexicographe exigeant (v., p. ex., les distinctions qu'il introduit entre «bruit», «son» et «son modifié», chap. 6). Nous avons noté aussi à quel point le choix de certaines entrées musicales, telles que *PHRASE* ou *DESSEIN*, signalait de sa part une grande attention aux discours des musiciens de son temps et à la saisie spécifique des œuvres qu'ils permettaient. À nouveau, le souci paraît tout à fait moderne: il s'agit de construire un rapport contrôlé entre un discours descriptif ou théorique et son objet. Mais, d'un autre côté, on a vu Rousseau rejeter dans un même geste pratiques musicales modernes (françaises, surtout) et langage théorique (ramiste, surtout); cette façon qu'il a de conjointre condamnation d'un discours savant et condamnation des réalités que ce discours donne à penser; le fait aussi qu'inversement la mise en valeur d'une nouvelle perspective sur la musique implique chez lui la (ré)invention d'une nouvelle musique – ce double lien signale ici aussi combien l'encyclopédiste reste dépendant d'une épistémologie qui fait du discours de savoir l'expression même de son objet.

Un autre aspect du jeu que permet le statut ambigu du langage dans l'*Encyclopédie* (à la fois véhicule et facteur de décalage) se reconnaît dans l'usage heuristique de la métaphore chez Beauzée (chap. 13, pp. 463-467): on a vu que l'encyclopédiste grammairien parvenait à faire d'une catachrèse un opérateur de pensée dans la mesure où il avait pu l'interpréter comme renvoyant à une proximité entre champs épistémiques. Ce qui récupère, mais comme à un niveau second, le rapport classique qui fait du langage la représentation de ce dont il parle!

Diderot, dans INST[R]UMENT, offre sans doute l'exemple le plus virtuose de ce que l'écriture encyclopédique pouvait tirer de la reconnaissance, dans le contexte épistémologique qui est le sien, des disjonctions qui morcellent les discours de savoir et problématisent par conséquent la pensée d'un objet donné. L'éditeur, dans cet article, a su faire de ces décalages – qu'il met en scène par simple juxtaposition – le vecteur même d'une pensée en éveil (chap. 10, pp. 395-401).

Nos deux derniers exemples suggèrent que l'*Encyclopédie*, par l'épistémographie singulière qui l'a supportée, a pu parfois représenter un véritable laboratoire d'écriture et de réflexion tout à la fois. Cette extraordinaire liberté qu'elle offrait ainsi à ses collaborateurs, nous avons pu aussi la mesurer en quelque sorte *a contrario* lorsque nous avons noté, à plusieurs reprises, combien le passage à des œuvres personnelles de type "traités" avait pour certains d'entre eux occasionné de restrictions par rapport à

l'ouverture des articles. Ainsi le D'Alembert des *Elémens de musique* a-t-il dû transiger par rapport à la position critique extrême où l'avaient conduit son recul critique et sa réflexion ambitieuse dans FONDAMENTAL (v. chap. 9, pp. 317, 339, 354-355); ainsi Beauzée s'est-il trouvé contraint par la systématique de sa *Grammaire générale* de négliger les développements prospectifs sur une étude du discours poétique qu'il avait rédigés dans PROSODIE (v. chap. 13, p. 470, n. 48); la diversité même de la contribution musicale de Rousseau – reflet, on l'a suggéré, de l'intensité d'une pensée qui, cherchant encore sa voie, s'est essayée dans de multiples directions – ne témoigne-t-elle pas à son tour de cette même liberté exploratoire?

Toutes ces remarques laissent augurer que l'*Encyclopédie* comme texte représente un objet qui serait digne d'intéresser la critique littéraire. Elle occupe, par rapport aux objets habituels de cette discipline, une position *excentrée*. Elle ne relève évidemment d'aucun des genres canoniques (roman, poésie, théâtre) ni des quelques définitions générales (par la fiction, par exemple) qui servent le plus souvent à circonscrire l'orbe du "littéraire". Il n'empêche qu'elle a été le lieu d'authentiques expériences d'écriture; plus généralement, elle a résulté d'une aventure intellectuelle de création qui s'est trouvée indissociablement liée à une réflexion en acte sur le langage. En parlant d'un objet littéraire excentré, il s'agit par conséquent d'affirmer d'abord que l'*Encyclopédie* n'est pas *extérieure* au champ d'investigation littéraire; mais il s'agit de suggérer encore qu'elle n'est pas non plus *périphérique* dans ce champ-là – du moins pour ce qui concerne la "littérature" du XVIII^e siècle. On peut avancer en effet qu'elle représente un lieu critique à partir duquel il serait sans doute possible d'élaborer une réflexion renouvelée sur l'écriture des Lumières en général, où me paraissent jouer un grand rôle les techniques de réemploi et de compilation, l'art de la polyphonie, celui qui consiste à déplacer implicitement des définitions ou des questions, la propension aussi à laisser une grande marge de liberté au lecteur, toutes choses qui interviennent de façon prépondérante dans l'écriture encyclopédique.

CHAPITRE 20

ARIANE ABANDONNÉE...

MUSIQUE ET ENCYCLOPÉDIE : MISES EN PERSPECTIVE

«... la Musique, estimée par la moins recusable troupe des sages
contenir en soy toute perfection de symmetrie, et retenue comme
pour image de toute l'Encyclopedie...»

PONTUS DE TYARD ¹

Dans cet ultime chapitre, il s'agit moins de conclure la recherche accomplie que de tenter de prendre un important recul afin de la réinscrire dans une perspective historique à la fois plus large et plus complexe.

Deux temps, pour cet essai; deux envols: en amont et en aval (le premier, essentiellement à partir de travaux de seconde main; le deuxième, à partir de pointages personnels.)

D'abord une remontée, très brusque, un peu selon le mouvement de dépaysement que Rousseau esquissait dans l'*Encyclopédie*: à l'origine de la pensée occidentale, aux sources de la culture grecque; là où musique et encyclopédie célèbrent des noces primitives. Sans nier l'importance de l'inscription de l'*Encyclopédie* dans la configuration particulière des Lumières, il s'agira de suggérer comment, par le jeu de la tradition, elle est encore la lointaine héritière de problématiques qui ont une longue ascendance. Le propos est aussi de faire apparaître des types de détermination que notre étude textuelle strictement analytique n'a permis d'apercevoir que de loin: l'importance d'une histoire culturelle, dont l'interaction avec les facteurs épistémologiques et discursifs ici analysés nécessiterait des modes d'enquêtes différents. Première ouverture.

L'encyclopédisme des Lumières a connu de nombreuses métamorphoses dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Ce mouvement indique la direction de la seconde ouverture, en aval. Sans sortir, cette fois, du mode d'approche particulier adopté pour notre étude de la musique dans l'*Encyclopédie*, il s'agira de baliser très rapidement ce que pourrait nous apprendre des analyses similaires dans l'*Encyclopédie* d'Yverdon (1770-1780), dans le *Supplément* (1776-1777), voire dans la *Méthodique* (1782-1832). Même si le projet diderotien se trouve plus ou moins dévoyé dans ces entreprises qui ont cherché à l'exploiter, il n'empêche que l'encyclopédisme qu'elles prolongent fait qu'elles permettent de mesurer que, dans ces années décisives, les configurations intellectuelles qui ont orienté la pensée des Lumières se sont mises à bouger. Elles constituent des témoins privilégiés pour comprendre les mutations qui affectent le paysage mental d'une époque et qui vont bientôt en redéfinir totalement la topographie. À l'histoire des liens entre musique et encyclopédie, se substitue alors une autre histoire, pointée vers notre époque moderne: celle de l'émergence d'un savoir musicologique parmi les sciences humaines.

¹ PONTUS DE TYARD, *Solitaire Second* (1555), éd. Cathy M. Yandell, Genève, 1980, p. 71.

1. *Mousikê - Paideia*

a) *Origines*

Indice initial: la *mousikê* grecque renvoie aux Muses (*Mousai*). Même si le système des neuf Muses patronnant des champs de connaissance bien individuels est relativement tardif², cette référence mythologique reste riche d'enseignements quant à la compréhension et à l'extension de la *mousikê* ainsi qu'à sa valeur culturelle primitive. Sur ce dernier point, l'étude du culte des Muses chez les philosophes grecs a montré les origines religieuses d'une foi en la puissance de la *mousikê* qui perdure du premier pythagorisme jusqu'aux pratiques funéraires de l'époque romaine (dont les sarcophages s'ornaient parfois d'une représentation des Muses)³. Quant à la question du domaine compris sous cette notion, quelles qu'aient été les variantes de détail, les savoirs que les Muses définissaient rappellent clairement la culture littéraire ancienne, pré-platonicienne, qui était étroitement liée à l'éducation chorale: apprentissage d'une maîtrise coordonnée des mouvements corporels (*rythmos*⁴), de la voix (*harmonia*) et du langage (*logos*). Danse, poésie et musique formaient alors un tout indissociable. Le sens premier d'*enkuklios paideia* (étymon d'«encyclopédie») renvoie d'ailleurs également à cette éducation chorale⁵. La culture lettrée grecque primitive recouvrait ainsi la poésie chantée accompagnée de lyre ou de cithare et généralement combinée

² ... et non uniforme! On rappellera que les noms des neuf Muses apparaissent chez Hésiode (*Théogonie* II, 915-18, 22-34 et 75-79), chez qui ils disent avant tout les aspects du verbe poétique, de la parole chantée (qui est le sens de *mousa*, d'ailleurs). V. sur ce point les pages que Marie-Christine LECLERC consacre à la «Ponction méthodologique de la nomination des Muses» dans *La parole chez Hésiode, à la recherche de l'harmonie perdue*, Paris, 1993, pp. 292-301; v. aussi Marcel DÉTIENNE, «La Mémoire du poète», dans *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, 1967, pp. 9-27.

³ V. Pierre BOYANCÉ, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs, études d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, 1937. Relevons notamment cette affirmation: «Pour Platon, pour Aristote, on peut dire, pour toute la philosophie ancienne, le choix des Muses comme patronnes signifie que la culture, la formation des esprits et des cœurs, ce qu'on appelle d'un mot intraduisible – intraduisible comme tous ceux où survit l'âme d'un peuple – la *paideia*, quel qu'y soit le rôle du *lôgos*, de la raison exprimée dans les mots, plonge ses racines dans une expérience, que nul autre peuple n'a poussée aussi loin, de la vertu de la musique [...]» (p. 146). Du rôle magique des incantations dans les divers rites grecs primitifs jusqu'aux réflexions platoniciennes sur la valeur éducative de la *mousikê*, ce que Boyancé subsume ici sous le mot d'«expérience» renvoie, en la recouvrant d'un terme faussement familier, à une problématique culturelle complexe: l'expérience grecque dont il s'agit met en jeu, dans des corrélations qui ont varié, aussi bien des pratiques religieuses, éducatives et artistiques que des représentations de la culture dans des conceptions à dominante tantôt religieuse, tantôt morale, tantôt philosophique.

⁴ La notion de rythme s'est en effet appliquée aux mouvements dansés avant de valoir pour les sons musicaux.

⁵ V. l'article très détaillé de L. M. DE RIJK, «*Enkuklios paideia*, A study of its original meaning», *Vivarium* n° 3, 1965, pp. 24-93. Le sens premier d'*enkuklios* dans une acception non technique – «dans un cercle», «circulaire», «rond» – s'appliquait soit au chœur, soit aux mouvements des astres. De Rijk en rapproche la morphologie de celle d'autres composés où le préfixe *en-* se combine à des termes musicaux (comme *emmelês* «dans le ton», «harmonieux», d'où «mesuré», «élégant») pour en déduire le sens de «se tenant à l'intérieur du chœur» (autrement dit «respectant le ton, le rythme et la mesure»), d'où l'acception de «bien éduqué» (p. 41).

avec la danse. Mais elle comprenait encore des explications de texte allégoriques et, en général, grammaticales. Tel était le vaste domaine de la *mousikê*⁶.

Mais la culture littéraire ne formait qu'un volet du savoir antique; en face d'elle s'était mise en place une culture disons scientifique: les *mathemata* (sens premier de "ce qui est enseigné, appris"), d'où la musique – mais en un autre sens – n'était pas non plus absente. Les *mathemata* comprenaient l'arithmétique, la géométrie, la musique (ou l'harmonie, l'astronomie enfin, – toutes disciplines qui avaient pris leur source dans l'étude du cosmos (du rapport ciel/terre). Par conséquent, la musique dont il s'agissait ici ne concernait en rien les pratiques musicales humaines (vocales et instrumentales) mais renvoyait à une harmonie cosmique.

L'ancien pythagorisme, qui s'épanouit dès le VI^e siècle avant J.-C., joue un rôle capital dans la formation d'une *paideia* (culture) grecque où s'articulent culture lettrée et culture mathématique. Or, cette articulation se forme au sein même d'une mutation capitale pour la pensée occidentale, qui a fait passer d'une pensée mythique à une pensée rationnelle. Le pythagorisme est à la fois religion – dans les pratiques de laquelle se laissent encore lire un chamanisme archaïque, certaines formes de prophétisme oriental, etc. –, et philosophie – le mouvement est une école qui prétendait former l'âme des jeunes gens. C'est au sein de cette école que s'est créé un langage nouveau, précisément celui de la pensée rationnelle des Grecs⁷. Dans cette visée éducative, la musique jouait un rôle clé de purificatrice de l'âme (v. ce que nous avons déjà mentionné de l'importance de l'incantation); or, on a pu affirmer que ce qui a fait le propre du pythagorisme est qu'il a élaboré une doctrine prétendant rendre intelligibles les vertus thérapeutiques de la musique en découvrant que celle-ci obéissait à la loi du nombre (*arithmos*), autrement dit, en «raccord[ant] entre elles, par le lien d'un vrai système, deux idées qui n'étaient d'abord que deux superstitions, celle de la valeur magique de la musique et celle de la valeur magique du nombre»⁸. D'un côté, il faut insister sur le fait que les mots, la poésie (d'un Homère ou d'un Hésiode), n'étaient en rien disjoints de cette cathartique musicale: la *paideia* pythagoricienne s'inscrit en plein dans cette culture littéraire une que nous avons déjà évoquée. De l'autre côté, le lien que les pythagoriciens construisent entre les intervalles musicaux et les proportions numériques représente un moment essentiel dans l'histoire qui nous occupe: il conduit le traitement théorique de la musique du côté de bases mathématiques – une direction promise à un riche avenir!...

C'est encore au sein du pythagorisme que s'élabore une première théorie de la valeur morale des rythmes et des modes musicaux, avec Damon d'Oa, qui les relie aux

⁶ Il n'y aurait pas jusqu'à la notion de *mimêsis* qui, dans cette *paideia* pré-platonicienne, ne trouvait une acception liée à la musique. DE RIJK (*art. cit.*, p. 60) rapporte une étude de H. KOHLER (*Die Mimesis in der Antike*, 1954) selon laquelle *mimesis* ne signifiait pas primitivement "imitation", mais "expression musicale" au sens d'une expression des affections (*pathê*) de l'âme par les moyens complets de la danse (mouvement, inflexions et paroles). Ces auteurs soulignent à travers cette remarque que l'étroite corrélation entre l'*ethos* humain et l'expression musicale formait la base de l'ancienne théorie de l'éducation.

⁷ V. Marcel DÉTIENNE, *Homère, Hésiode et Pythagore. Poésie et philosophie dans le pythagorisme ancien*, Bruxelles, 1962, pp. 18-19; v. aussi les pp. 28ss. sur le rôle de la musique dans la *paideia* pythagoricienne.

⁸ BOYANCÉ, *op. cit.*, p. 116.

mouvements mêmes de l'âme – doctrine de l'*ethos* musical qui va faire de la musique l'un des objets des écrits *politiques* des philosophes athéniens⁹.

b) Partages

Au cours du V^e siècle, les arts choraux tendent à se dissocier¹⁰: l'antique *paideia* se dissout au profit de multiples *technai* qui trouvent alors leur autonomie; la grammaire, la gymnastique, la musique, la poétique, l'art pantomimique, etc. se développent indépendamment, donnent lieu à des enseignements spécialisés. La musique perd ainsi son rôle de ferment culturel centralisateur¹¹; c'est bientôt la rhétorique qui formera la base de l'éducation hellénistique. Du point de vue des seules pratiques musicales, ce même siècle est aussi celui qui voit la musique instrumentale acquérir à son tour une certaine indépendance par rapport au chant. La *mousikê*: lieu originaire d'une civilisation, puis corps morcelé.

Mais le devenir, dans l'histoire antique, de l'ensemble des données primitives que nous venons de décrire laisse apercevoir en fait un double mouvement contradictoire: en parallèle à cette dissociation des disciplines par laquelle les techniques musicales perdent leur statut central, apparaissent diverses tentatives pour penser une unité de la connaissance, au sein desquelles les références musicales restent déterminantes. On passe d'une antique unité culturelle à des recompositions autour de valeurs nouvelles du savoir (connaître, légiférer, créer) – recompositions qui passent par le recul que permet la réflexion philosophique. De cette histoire, et de la place qu'y prennent les références musicales, nous ne retiendrons que deux moments, déterminants pour tout le devenir de la pensée occidentale: Platon d'abord; Aristote, et son élève Aristoxène, ensuite.

Platon: une partition philosophique. – Dans un passage célèbre du *Phédon* (60e-61a) Socrate, rapportant un rêve qui l'a fréquemment visité et qui lui enjoignait de «faire de la musique» (*mousikên poieîn*)¹², dit avoir longtemps compris que ce songe l'encourageait à continuer exactement ce qu'il était en train de faire dans la mesure où il considérait personnellement que «la philosophie était la *mousikê* la plus haute (*megistês*)». Les commentateurs s'accordent à voir, ici comme dans d'autres passages de Platon, une exploitation des théories pythagoriciennes de l'éducation, qui rapprochaient musique et philosophie, une référence qui lui permettait d'inscrire ses propres vues philosophiques dans un contexte traditionnel prestigieux.

⁹ On peut rappeler ici la thèse de Jean-Pierre VERNANT selon laquelle la spécificité de la raison grecque est à chercher du côté de la cité (*polis*): la raison grecque ne se serait pas formée dans une confrontation à la nature, dans une exploration mathématisée des phénomènes naturels, comme la raison moderne, mais dans une réflexion sur la *polis*, dans la volonté de soumettre le monde social à l'ordre du nombre et de la mesure (V. *Les origines de la pensée grecque*, Paris, 1962).

¹⁰ DE RIJK, *art. cit.*, pp. 63-67.

¹¹ On notera cependant que les branches de la culture littéraire, même lorsque danse et musique s'en sont isolées, conservèrent le prédicat de *mousikos* (DE RIJK, *art. cit.* p. 51 n. 1).

¹² Les traducteurs rendent par «pratiquer l'art des Muses» (Paul Vicaire, éd. Belles-Lettres, Paris, 1983, p. 6) ou «faire une œuvre d'art» (Monique Dixsaut, éd. GF-Flammarion, 1991, p. 206 – sur laquelle nous nous appuyons pour le reste du passage).

Quelles que soient les réinterprétations qui se jouent derrière une telle référence, la *mousikê* garde ainsi une place cruciale chez Platon.

La façon dont, dans la *République* (*Politeia*), le philosophe définit la vraie valeur de la *mousikê* proprement dite éclaire bien la fonction qu'il lui reconnaît – et partant l'interprétation que Socrate pouvait donner à son rêve: cet art (*technê*) – par ses vertus éducatives liées au fait qu'il pénètre l'âme si aisément, qu'il sait la toucher fortement et qu'il parvient à la modeler¹³ – vaut surtout par l'entraînement qu'il donne à reconnaître l'origine du bien et du mal où qu'ils se trouvent; la *mousikê* mène à l'amour du beau¹⁴. Ainsi conçue, elle est chemin vers la philosophie, ce vrai savoir qui consiste à conduire pensée et parole selon le juste chemin que trace la dialectique.

On notera que cette haute fonction reconnue à la *mousikê* chez Platon va de pair avec un divorce: la position du philosophe, appuyée sur l'ancienne *paideia* pythagoricienne, le conduit à déplorer le devenir même des arts choraux, cette dissociation dont nous avons parlé¹⁵. La *mousikê* comme pièce maîtresse d'une éducation qui conduit vers le bien et le beau identifiés l'un à l'autre, la *mousikê* qui peut servir d'image privilégiée de la philosophie, cette *mousikê* platonicienne se dissocie elle-même de l'art musical et de son histoire propre.

La *République* toujours, au livre VII, introduit une distinction fondamentale à propos de la musique – mais cette fois de la musique comme science (*mathemata*) – qui peut cependant, à mon sens, être comprise dans la même perspective de ce décollement que l'élaboration philosophique platonicienne produit non seulement par rapport aux pratiques musicales de son temps mais sans doute par rapport à toute pratique musicale. Le livre VII, on le sait, débute par le célèbre mythe de la caverne qui permet de définir l'éducation comme une conversion de l'âme: il s'agit d'orienter l'âme vers les régions lumineuses de l'intelligible où règne, plus haut que toutes, l'idée de bien. Platon envisage dès lors un second cycle d'éducation; après avoir préparé à l'amour de la vertu en modelant les habitudes naturelles de l'enfant (livre III: *mousikê* et gymnastique), l'enjeu est maintenant d'opérer ladite conversion. C'est parmi les sciences que Platon cherche ses moyens, au premier rang desquelles il place l'arithmétique, si propre à obliger l'âme à s'abstraire du visible pour atteindre à la pure intelligence des nombres; il envisage ensuite, tour à tour, géométrie (plane et dans l'espace), astronomie et, enfin, harmonie (*harmonia*), dont l'objet serait le plus complexe¹⁶. Pour l'astronomie comme pour l'harmonie – ces sciences (*epistêmata*) qui

¹³ La *mousikê* est alors mise en parallèle et en opposition avec la gymnastique, qui opère un travail similaire sur le corps.

¹⁴ III, 401d-403c. Voir aussi *Lois* II, 653d-654b.

¹⁵ V. p. ex. ce passage des *Lois*: «La *mausikê* est entre tous [les arts d'imitation (*eikonas*)] celle qui demande le plus de circonspection. En effet, l'erreur y serait particulièrement funeste, du fait qu'on entretiendrait de mauvaises dispositions, et elle est la plus difficile à percevoir, car nos compositeurs (*poiêtas*) sont loin de valoir les compositeurs que seraient les Muses elles-mêmes [...]». Platon énumère alors une série de fautes que les *poiêtai* commettent, qui culmine sur cette remarque: «et, pour comble, les compositeurs séparent de la mélodie le rythme et les attitudes (*skhêmata*: postures corporelles de la danse et de la gymnastique), en mettant en vers des paroles sans accompagnement; ils produisent des mélodies rythmées sans paroles, pour le seul jeu de la cithare et de la flûte; et en tout cela il est fort difficile de discerner ce qu'expriment un rythme et une harmonie qui ne répondent à aucun texte et quel modèle ils imitent parmi les modèles dignes de ce nom (*axiologôn mimêmatôn*)» (II, 669b-e; trad. E. des Places, Paris, éd. Belles-lettres (1951), 1976, pp. 62-63).

¹⁶ Il y a en effet une gradation de complexité dans cette énumération, et donc ordre de dépendance inverse: unidimensionnalité de l'arithmétique (l'unité était représentée par une ligne); deuxième et troisième dimensions avec la géométrie; introduction du mouvement avec l'astronomie conçue comme recherche de combinaisons cinématiques simples; passage aux mouvements complexes ou composés, enfin, avec l'harmonie (v. les notes de Robert BACOU dans la trad. de la *République*, éd. GF-Flammarion, 1966, pp. 445-460).

sont sœurs, selon la leçon des Pythagoriciens que Platon rappelle alors (530d) – le philosophe s'applique à faire le départ entre l'observation sensible, l'étude immergée dans le monde visible ou audible, et la seule attitude scientifique qui vaille à son sens, qui vise l'intelligible, les formes parfaites, la pureté des rapports. C'est ainsi qu'il s'amuse de ceux qui, dans les recherches d'harmonie, travaillent sur les cordes sonores, cherchent à mesurer les intervalles perçus, bref, «font passer l'oreille avant l'esprit»; la vraie science harmonique porte sur la seule nature idéale des «nombres harmoniques» (*xumphōnoi arithmoî*). On mesure bien, du point de vue d'une histoire de la pensée musicale, combien ce grand partage entre l'idéalité et l'empirie, qui délimite le champ propre du "vrai" savoir, ici les *mathemata*, par détachement hors de la diversité et des difficultés de l'expérience sensible, de l'*aisthêtikos*, combien cette césure profonde – et lourde d'avenir – entre l'être et le devenir va être déterminante dans tout effort pour atteindre à une intelligibilité du musical...

Au total, dans les débuts de cette histoire, Platon nous paraît tenir une place aussi cardinale qu'ambiguë: sa manière bien à lui d'élaborer sa philosophie à partir de doctrines antérieures qu'il réinterprète fait qu'en elle se maintient un idéal culturel où la *mousikê* peut encore servir de référence centrale; mais, comme en même temps l'unité culturelle d'une *paideia* musicale archaïque s'est décomposée, les grands partages conceptuels que Platon opère tendent à fixer les éléments disjoints de cette culture sur des niveaux autonomes. Les oppositions entre le corps et l'âme, le sensible et l'intelligible, le devenir et l'être, mais aussi la distinction entre les techniques, les arts de création et le savoir proprement dit, la doctrine de l'imitation, etc., – l'ensemble de l'architectonique philosophique platonicienne définit des plans de réalité, partant des plans de réflexion distincts. Autant de portées différentes qui dessinent une *partition* sur laquelle se jouera longtemps toute pensée de la musique...

Aristote et Aristoxène: un ordre des savoirs. – La place d'Aristote dans cette histoire n'est pas moins intéressante. En un sens, elle illustre ce que nous venons de dire au sujet de la prégnance de la partition platonicienne; mais le Stagirite introduit à son tour d'autres partages tout aussi déterminants.

On trouve d'importants développements dans le dernier livre de sa *Politique* à propos de l'influence possible de la musique sur les dispositions morales de l'homme, influence qu'il articule au caractère imitatif de cet art. Il est d'abord remarquable que sa réflexion porte sur la musique proprement dite (c'est-à-dire indépendamment d'un texte): Aristote ne s'appuie pas, comme Platon, sur le souvenir de la *mousikê* ancienne. Il reconnaît un privilège à la musique parmi tout ce qui relève du sensible: le toucher et le goût ne donnent lieu à aucune imitation des sentiments moraux (des *êthous*); dans l'ordre des sensations visuelles, il s'en esquisse une mais les arts concernés ne peuvent produire que les signes extérieurs, ou corporels, des sentiments moraux; la musique, elle, est présentée comme capable de reproduire ces sentiments: plus que des signes (*sêmeia*), elle produit des équivalents (*homoiômata*); sa représentation est dans un rapport de similitude avec ce qu'elle imite, de sorte qu'elle est capable de nous affecter comme nous affectent les sentiments qu'elle musicalise¹⁷. Ce pouvoir-là de la musique la recommande comme moyen éducatif, sous condition, cependant, d'une sélection des instruments, des harmonies et des rythmes propres aux effets moralisants (Aristote se situe ici dans la droite ligne de la tradition damonienne, reprise par Platon, de l'*ethas* musical). Mais le Stagirite théorise encore d'autres effets possibles de la musique, parmi lesquels celui de purgation (*katharsis*); il renvoie alors explicitement à sa *Poétique*¹⁸. Ce rapprochement est riche d'enseignement: la musique, on le sait,

¹⁷ *Polit.* VIII, 5, 18-22 (v. éd. Belles-lettres, 1989, par Jean Aubonnet, pp. 40-41 et note 15 pp. 142-143).

¹⁸ *Polit.* VIII, 7, 3 (éd. citée p. 47).

est considérée dans cet ouvrage comme un assaisonnement; on comprend dès lors que, si elle participe à la *katharsis* tragique, c'est à un niveau adventice¹⁹. Chez Aristote, le langage poétique est conçu comme un mixte: le langage, dénotatif, en forme le matériau de base – à quoi s'adjoignent comme des ornements les rythmes (mètres) et la mélodie: suppléments à fonction esthétique. On est loin de l'unité que comportait l'idée primitive de *mousikê* (mot absent de la *Poétique*).

Ainsi, du point de vue historique, on voit que si Aristote continue à reconnaître un rôle important à la culture littéraire en général, la valeur centrale et globalisante dont était chargée la *paideia* chorale archaïque n'a plus cours dans le contexte à la fois philosophique et culturel où il s'inscrit; d'ailleurs chez lui *«paideia»* a pris son sens restreint de formation élémentaire.

C'est aussi qu'avec lui la philosophie n'est plus recherche du Bien mais recherche de la connaissance vraie du monde. Son œuvre, on le sait, marque une tentative de totalisation du savoir. C'est pourquoi, d'ailleurs, Aristote joue un rôle essentiel du point de vue d'une histoire de la classification des connaissances. Pour le domaine qui nous concerne, on voit qu'il a cherché à préciser le lieu exact d'un savoir harmonique²⁰. S'il ne s'est jamais attaqué à la doctrine musicale des pythagoriciens, fondée sur le lien entre intervalles musicaux et rapports numériques, Aristote a en revanche contesté l'extension qu'ils lui donnaient à travers leur théorie des nombres comme causes de toutes choses²¹. Chez lui, l'évidence des choses sensibles et de l'observable est à la base de l'élaboration du savoir; c'est pourquoi il reconnaît également la pertinence des recherches de ceux qu'on appelait les Harmoniciens, qui mesuraient les rapports sonores sur un monocorde (le fameux canon harmonique), et dont Platon se moquait parce qu'ils restaient plongés dans la matière. Dès lors, la science harmonique tient chez Aristote une place intermédiaire. Avec l'optique et l'astronomie, il considère qu'elle fait partie des «branches les plus physiques des mathématiques»²²; il distingue d'ailleurs une harmonique acoustique, fondée sur l'audition, et une harmonique mathématique (comme il distingue une astronomie nautique d'une astronomie mathématique): la première est observation et prise de connaissance des faits; la seconde remonte au *pourquoi*. Cette dépendance à un substrat physique en fait une science subordonnée à l'arithmétique (comme l'astronomie est subordonnée à la géométrie).

C'est à un de ses disciples, Aristoxène de Tarente (seconde moitié du IV^e siècle av. J.-C.), qu'il reviendra de tirer du point de vue d'un savoir harmonique toutes les leçons méthodologiques comprises dans les conceptions de la science développées par Aristote²³. Son *Traité d'harmonique*, Annie Bélis l'a bien montré, représente un événement sans précédent dans l'histoire qui nous occupe: il fait de l'harmonique une science autonome et démonstrative, fondée sur des principes qui lui sont propres. Le *Traité* d'Aristoxène repose sur une double rupture. Alors qu'Aristote était

¹⁹ V. sur ce point l'interprétation très convaincante de Roselyne DUPONT-ROC et Jean LALLOT dans leur édition de la *Poétique*, Paris, 1980, pp. 191-193.

²⁰ Nous nous appuyons ici, comme pour le paragraphe suivant, sur l'ouvrage d'Annie BÉLIS, *Aristoxène de Tarente et Aristote: Le Traité d'harmonique*, Paris, 1986.

²¹ Il réfute en particulier leur astronomie parce que, loin de se régler sur les faits observés, ils étaient contraints par leur théorie des nombres de la faire entrer dans un système préétabli: la perfection du nombre 10 les avait en effet incités à inventer un dixième corps céleste à côté des neufs que l'astronomie grecque avait reconnus.

²² *Phys.* II, 2, 194a.

²³ L'intelligibilité est immanente au sensible; à chaque science particulière ses principes particuliers; méthodologiquement, toute démarche scientifique part d'une saisie immédiate et globale des phénomènes et procède par une série de démonstrations rigoureuses; cette étape démonstrative permet la mise à jour des lois qui gouvernent l'ordre de phénomènes étudié.

resté très soumis à la doctrine musicale des pythagoriciens, son élève, reprenant les critiques mêmes que le maître avait formulées contre leur théorie des nombres, réfuta l'affinité prétendue entre consonances et proportions mathématiques: chez lui, l'intervalle musical n'est plus nombre mais relation entre deux sons; pour penser ces relations, il met en place un langage nouveau qui joue sur des notions de voisinage dans un espace propre, directement empruntées à la physique aristotélicienne²⁴. Les thèses jusqu'alors hégémoniques des pythagoriciens sont ainsi, pour la première fois, remises en cause. L'autre rupture est avec la tradition damonienne: Aristoxène, même s'il reconnaît que la musique affecte l'âme, refuse d'admettre qu'elle puisse inciter à la vertu. De fait, il a tracé précisément les limites de la science harmonique: ni mathématiques ou géométrie; ni morale; ni même physique²⁵. D'autre part, il a aussi projeté, sans avoir eu le temps de la réalisation, ce que pouvait être l'organisation d'un savoir musical complet, étagement de trois types de sciences: 1. théoriques (harmonique et rythmique); 2. poétique (ou science de la composition); 3. pratique (science «organique» ou art des instruments et de leur facture)²⁶.

L'entreprise théorique du *Traité d'harmonique*, si elle marque l'émergence d'un savoir musical autonome, introduit par là-même une nouvelle problématique dans cette histoire culturelle dont nous ne faisons qu'esquisser les multiples strates sur lesquelles elle se joue. Les historiens modernes de la musique grecque ont en effet été amenés à se demander jusqu'à quel point l'esprit logique et systématique d'Aristoxène l'avait conduit à simplifier, voire à falsifier les pratiques musicales réelles de son temps. Parce que la théorie est conçue comme science de la nature, elle est loin de promouvoir une intelligibilité de la musique effectivement créée et jouée. En d'autres termes, penser la musique ne revenait pas à rendre compte de cet être historique qu'est un art musical vivant. Cette indépendance de droit (mais non pas de fait: l'art musical grec est la seule référence d'Aristoxène!) entre théorie et pratique explique en grande partie la fortune durable de l'harmonique aristoxénienne.

c) Figure

Cette reconstitution des origines et des premiers pas d'une histoire de la pensée musicale articulée à une histoire de la pensée occidentale en général nous semble, par rapport à notre étude sur l'*Encyclopédie*, devoir être déchiffrée avant tout comme une *figure*; double figure, même, dont la première lecture (métaphorique, si l'on veut) se fera par transposition analogique; et la seconde (métonymique, si l'on pouvait parler de métonymie temporelle...) selon une dérivation à partir d'une espèce d'archétype. En effet, le procès qu'elle donne à lire – une unité culturelle primitive de l'encyclopédie au cœur de laquelle se trouve la musique; puis, une dissociation et une autonomisation des savoirs, une sorte de *devenir labyrinthe* du connaissable, qui fait naître des efforts pour ainsi dire compensatoires rêvant une réunification ou cherchant une organisation unitaire, dans lesquels la musique a parfois joué un rôle central – ce procès suggère

²⁴ A. BÉLIS (1986) en fait la démonstration au chapitre V de son ouvrage.

²⁵ Aristoxène distingue en effet clairement les ordres de réflexion: la science harmonique commençant avec l'oreille, avec la sensation sonore, il ne lui appartient pas de traiter de la question de l'origine du son (choc, mouvement, vitesse...?), qui est laissée aux débats des physiciens (v. BÉLIS, 1986, p. 91).

²⁶ V. A. BÉLIS, *op. cit.* p. 236.

deux registres de réflexion susceptibles de recontextualiser ce que notre recherche très ciblée a dégagé; partant, d'en mieux circonscrire les limites.

1. Les quelques pages précédentes laissent voir que la question des relations entre musique et encyclopédie représente une problématique *culturelle*. On a pu s'apercevoir en effet combien elle impliquait de niveaux différents proprement constitutifs d'une culture – pratiques culturelles, pratiques pédagogiques, pratiques artistiques; institutionnalisations et théorisations de ces pratiques selon des modes d'intervention divers (scolaire, philosophique, dogmatique, politique...). Même si le contexte est tout autre, on peut penser que la façon propre dont les encyclopédistes ont élaboré une réflexion sur la musique – au-delà des déterminations épistémologiques et discursives, essentielles, bien sûr, dont nous avons travaillé à cerner le rôle – serait à inscrire de même dans toute la complexe épaisseur d'une problématique culturelle. Nous avons d'ailleurs aperçu, par moment, les incidences de tels facteurs au cours de nos analyses: notamment lorsque nous avons évoqué cette sorte de croisade du groupe des encyclopédistes qui, en s'engageant dans les querelles musicales du temps, cherchaient à s'afficher comme des arbitres du goût²⁷; ou encore, chaque fois que s'est profilée sous la plume d'un encyclopédiste une représentation, implicite ou revendiquée, du rôle de la «philosophie». Telle serait la première limite de notre recherche, en synchronie: là où elle s'ouvre sur une anthropologie culturelle dont les enquêtes – de type différent des nôtres – trouveraient sans doute à en réinterpréter les résultats.

2. L'autre ouverture que suggère la *figure* antique est diachronique. Comment ne pas penser – surtout si l'on évoque comme une sorte de relais certaines tentatives de la Renaissance rappelées à dessein à travers l'épigraphe du présent chapitre – que la multivalence de la musique dans l'*Encyclopédie* témoigne d'un long lignage: n'est-elle pas pensable comme une descendance, certes extrêmement dérivée, du couple originaire formé par *mousikê* et *enkuklios paideia* ?

Une telle lecture ne reviendrait d'ailleurs pas à nier l'*actualité* de l'œuvre, le fait – qui définit toute son importance – qu'elle a saisi les connaissances *de son temps*, dans leur état d'avancement provisoire, plus ou moins élaboré, dans leurs échanges et dans leurs conflits; le fait qu'elle a su être en prise directe avec l'historicité même du savoir et de ses configurations. Mais il est évident que le jeu de la tradition reste toujours actif au cœur du XVIII^e siècle, et qu'il a exercé un rôle certain dans la "dramaturgie" musicographique des Lumières dont nous avons parlé au chapitre 18. Il s'agirait par conséquent de préciser l'hypothèse d'une filiation en déployant toute l'histoire qui mène des moments initiaux que nous avons esquissés jusqu'à l'époque des Lumières. On retrouverait d'ailleurs la complexité culturelle que nous venons d'évoquer, mais comme mise en mouvement dans une succession de configurations²⁸ recomposant et transformant des données antérieures, en intégrant de nouvelles. Il faudrait en outre reconstituer la façon dont la musique comme savoir s'est trouvée impliquée dans les différents

²⁷ V. notamment chap. 14, p. 495.

²⁸ En un sens plus large, précisément *culturel*, que le type de configurations qui a fait l'objet du présent travail, et l'englobant.

moments de l'histoire de la classification des connaissances²⁹; il s'agirait de noter en outre combien la dissociation entre la musique théorique et les pratiques musicales, dont nous avons aperçu l'origine grecque, a pu occasionner d'effets divers, tant au niveau de la pensée (transferts³⁰, mésinterprétations³¹...) qu'à un niveau socio-institutionnel³²; il faudrait, bien sûr, étudier de près comment la naissance de l'opéra, du *stile rappresentativo*, à la fin du XVI^e siècle, s'est réclamée d'un ressourcement à l'antique poésie chantée et a installé durablement le paradigme d'une musique-langage, en concurrence avec le paradigme de la musique-nombre que perpétuait en outre l'université, etc.

Ce fil d'Ariane que la musique a représenté pour notre parcours dans le dédale encyclopédique, il s'agirait donc de déterminer à travers quels relais et quelles redéfinitions il fait encore de l'*Encyclopédie* des Lumières l'héritière d'une longue et complexe tradition. Telle serait la seconde limite de notre recherche: là où elle pourrait s'articuler à une histoire intellectuelle et culturelle à grande ouverture de compas.

Un autre type d'extension peut être envisagé, en aval de l'*Encyclopédie*, qui n'implique pas, cette fois, une sortie hors de ce qui définit le mode d'approche spécifique de notre travail.

2. Les métamorphoses de l'*Encyclopédie*

De même que l'*Encyclopédie* avait profondément transformé le projet de Chambers, l'œuvre de Diderot, durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, servit de base à plusieurs entreprises qui, à leur tour, en modifièrent le contenu, la portée, la conception, voire, tout cela à la fois. L'histoire de l'encyclopédisme des Lumières se présente comme une chaîne de continuelles métamorphoses³³. Dans cette histoire-là, les hypothèses de base de notre recherche trouveraient une vérification intéressante; les résultats qu'elle a permis d'atteindre, un élargissement évident. Nous ne voulons ici qu'indiquer l'une et l'autre, à partir de travaux personnels menés en marge de la présente étude³⁴.

²⁹ V. ce que nous avons esquissé sur cette question, chap. 2, pp. 60-65.

³⁰ Ainsi, au IV^e siècle de notre ère, la théorie hellénique de la musique, qui conférait à cet art une haute mission morale, a-t-elle pu servir de défense lors du premier débat sur la musique d'église (la nécessité de distinguer l'office chrétien des cultes païens remettait alors en question l'usage liturgique de la musique). Dans la mesure où la musique chrétienne primitive ne dérivait pas de la musique grecque antique, on est là devant un cas très parlant de transplantation d'un système de représentation rendue possible par le fait que son élaboration à partir d'un objet particulier équivalait à un détachement de cet objet.

³¹ Les historiens ont souvent noté les malentendus provoqués au moyen âge par la référence constante à Boèce – l'autorité par excellence qui avait, en outre, codifié la grande tradition grecque de la théorie musicale – pour penser les modes du plain-chant.

³² V. en particulier l'opposition médiévale entre le *musicus* savant et le chantre.

³³ La pertinence et la fécondité de cette perspective sur les Encyclopédies du siècle ont été illustrées par une Table ronde au VIII^e Congrès des Lumières de Bristol en 1991 (v. la note 5 de notre Présentation générale).

³⁴ Se référer à la note 2 de la Présentation générale. Le travail sur le *Supplément* repose sur des sondages; celui sur l'*Encyclopédie* d'Yverdon a, en revanche, procédé à une enquête systématique du type de celle que

1. La musique est l'un des secteurs privilégiés par le *Supplément à l'Encyclopédie* (1776-1777), que dirigea pour Panckoucke Jean-Baptiste-René Robinet, à Bouillon: plus d'un millier d'entrées sur le sujet, soit plus d'une addition sur dix (c'est dix fois plus que dans l'*Encyclopédie*). Le responsable de ce domaine a été un jeune mathématicien berlinois, Frédéric de Castillon (1747-1814): son travail a consisté, pour partie, à exploiter la refonte des articles musicaux de l'*Encyclopédie* que constituait le *Dictionnaire de musique* de Rousseau: les entrées nouvelles ou les passages retravaillés qu'il y prélève forment près de la moitié des articles musicaux du *Supplément*, ponctués de la marque «(S)» (bien que le Genevois ne soit pour rien dans cette compilation). Castillon, dans de nombreux cas, commente et critique ce qu'il recopie; par ailleurs, il signe personnellement près de 600 entrées. Il y privilégie une perspective de lexicologue érudit, attentif à rendre compte des pratiques et des notations passées ou étrangères. D'autre part, ses contacts avec le milieu musical berlinois le conduisent à valoriser des références qu'ignorait le Rousseau du *Dictionnaire*, aussi bien d'un point de vue théorique (il s'appuie sur les travaux de Johann Philipp Kirnberger, qui s'opposait sur certains points à la théorie ramiste et pour qui J.-S. Bach représentait l'idéal musical) que d'un point de vue pratique (il se réfère surtout à Carl-Heinrich Graun, musicien officiel de Frédéric le Grand, compositeur d'opéras à l'italienne qui ne négligeait pas, pourtant, le contrepoint). Le *Supplément* compte par ailleurs une dizaine d'articles de Marmontel relatifs à l'opéra; enfin, parmi les nombreux articles traduits de l'*Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774) de Johann Georg Sulzer³⁵, six concernent la musique.

Ainsi, dans le corpus de ces additions relatives à la musique, se croisent et se confrontent des perspectives qui laissent apercevoir, mieux que dans les volumes parisiens, la diversité du monde musical européen. De sorte qu'au total et pour le domaine concerné, le *Supplément* – qui, le plus souvent, juxtapose ces apports divers en laissant son lecteur repérer ce qui se complète ou s'oppose – représente avant tout une métamorphose géo-culturelle de l'*Encyclopédie*.

2. L'*Encyclopédie* d'Yverdon (1770-1775, pour les volumes de texte)³⁶ est une refonte totale du corpus encyclopédique parisien qui, de façon générale, a beaucoup plus procédé d'une sorte d'éclectisme éclairé que d'une volonté idéologiquement orientée. Vingt ans après Diderot et dans une conception de l'encyclopédisme assez proche de son illustre prédécesseur, De Felice, l'éditeur de cette refonte, semble avoir cherché avant tout à rendre compte de l'avancement des connaissances. Au contraire du *Supplément* de Bouillon, la musique n'a pas été confiée à un responsable; de là vient sans doute que les articles d'Yverdon la concernant donnent à lire de nombreuses

nous avons menée ici-même.

³⁵ V. sur cet aspect L. KERSLAKE, «J.G. Sulzer and the *Supplément* to the *Encyclopédie*», *St.V.* 148, 1976, pp. 225-247 (il donne entre autres la liste des 76 articles tirés de cette source, pp. 235-241).

³⁶ La présentation d'ensemble la plus récente et la plus complète de cette édition est celle de Kathleen HARDESTY DOIG: «The Yverdon *Encyclopédie*», dans éd. F. KAFKER, *Notable encyclopedias of the late eighteenth century: eleven successors of the Encyclopédie*. [= *St.V.* 315], Oxford, 1994, pp. 85-116.

tendances et forment dans leur ensemble un bon témoin de ce que pouvait recouvrir les réflexions musicales dans les années 1770.

La compilation, accompagnée d'un effacement quasi systématique des sources, a joué dans ce domaine comme dans de nombreux autres un rôle essentiel: le *Dictionnaire de musique* de Rousseau se trouve une fois de plus exploité; mais d'autres ouvrages sont également mis à profit, comme l'*Histoire des mathématiques* (1758) de Montucla³⁷, les *Lettres à une princesse d'Allemagne* (1770) de Leonhard Euler³⁸, les volumes académiques de Berlin³⁹, le *Dictionnaire de littérature* (1770) de Sabatier de Castres⁴⁰, le *Nouveau Dictionnaire historique portatif* (1769)⁴¹, etc. etc. Mais des articles nouveaux ou refaits relatifs à la musique sont également dus aux collaborateurs de De Felice: le Grenoblois Paul-Joseph Vallet fournit en particulier des articles techniques qui rendent compte des recherches organologiques du temps (renforcement du son instrumental; mise au point d'instruments à clavier susceptibles de nuances dynamiques)⁴²; le mathématicien Mathieu-Bernard Goudin donne une addition développée à l'entrée COMMA⁴³; mais c'est surtout dans les franges du corpus que l'on relève le plus d'apports signés: en relation avec une théorie générale et wolffienne des beaux-arts (Mingard); avec la physique des sons (Jeanneret, De Felice, Jean-Albert Euler); avec la médecine (Portal, Haller, ?Spielmann)... Enfin, par l'intermédiaire de Jean-Henri-Samuel Formey, Secrétaire perpétuel de l'Académie de Berlin, l'édition d'Yverdon offre à son tour la traduction de nombreux articles du dictionnaire des beaux-arts de Sulzer (déjà mentionné à propos du *Supplément*), parmi lesquels une dizaine concernent la musique⁴⁴.

Par le jeu des liaisons entre les savoirs, l'analyse de ce corpus musical renouvelé a permis de reconnaître à la fois la même configuration repérée dans la présente étude (physique, médecine, psychologie et beaux-arts restent les savoirs cardinaux déterminant l'espace d'une pensée musico-logique), et un déplacement des accents et des zones de tension. Par exemple, le réseau musicographique qui entourait l'article TARENTULE disparaît totalement; les rapports entre acoustique et musique ne sont plus le lieu de débats. Mais d'autre part, l'apparition d'une esthétique et d'une anthropologie qui se revendiquent comme telles (avec Sulzer d'une part, Mingard de l'autre), la prépondérance nouvelle d'une perspective historique (avec l'introduction d'entrées biogra-

³⁷ Pour une addition de l'article MUSIQUE (29:726b-734b).

³⁸ Pour une autre addition du même article (29:753b).

³⁹ Deux Mémoires d'Euler parus en 1766, le premier explicitement signalé, nourrissent des additions à DISSONNANCE (14:203a et ss.) et encore une fois à MUSIQUE (29:734b-748b).

⁴⁰ Notamment pour CANTATE (7:309a-310b) et OPÉRA (31:217a-227a).

⁴¹ Pour les notices biographiques sur les compositeurs.

⁴² En particulier: article CRESCENDO (12:304b), addition à EPINETTE (16:450b-455a).

⁴³ 10:445b-447a.

⁴⁴ Notamment: INSTRUMENTALE, *Musique* (24:673b-675b) (que le *Supplément* de Bouillon, d'ailleurs, reprendra tel quel); et dans le *Supplément* d'Yverdon: MUSIQUE (S4:396a-411a), SYMPHONIE (S6:255b-258a) et VARIATIONS (S6:486a-487b).

phiques), marquent quelques-uns des nouveaux lieux de questionnement. Dans l'ensemble, la configuration plus floue que dessine cette refonte autour des questions musicales a pu être interprétée comme enregistrant les premiers mouvements qui vont bientôt faire disparaître certains des grands continents du savoir classique et faire naître une géographie de la pensée toute nouvelle. Les jonctions problématiques mais privilégiées de la musique avec la médecine, avec la physique; le rôle prédominant d'une théorie de l'imitation; toute une sémiotique ambiguë, aussi – bref, les traits majeurs de la configuration musico-logique de l'*Encyclopédie* de Diderot semblent vaciller. Dans le même temps, on mesure que c'est la position même de la musique à la confluence de nombreux réseaux de l'*Encyclopédie* qui commence à s'estomper.

3. Quelles que soient les motivations du projet de l'*Encyclopédie Méthodique* (v. notre note 57 du chap. 1)⁴⁵, ce dépeçage du corpus encyclopédique en dictionnaires autonomes marque clairement l'abandon d'un encyclopédisme conçu comme une exploration des liaisons entre les savoirs et témoigne sans doute de l'indépendance naissante de disciplines de plus en plus spécialisées et professionnalisées. Si ce sont encore des polygraphes qui ont d'abord pris en charge les volumes sur la musique⁴⁶, c'est un compositeur et théoricien, Jérôme-Joseph de Momigny, qui sera chargé de l'achever (le second volume ne paraît qu'en 1818). Avec cet ultime avatar de l'*Encyclopédie*, dans laquelle s'évanouit le sens même que les Lumières lui avaient donné, la musique n'est plus qu'une petite section isolée parmi d'autres dans un édifice cloisonné. Le labyrinthe encyclopédique est déserté au profit d'une architecture «méthodique» (qui n'est, d'ailleurs, qu'une simple compartimentation non dominée)...

Au total, l'ensemble des métamorphoses de l'*Encyclopédie* révèle une mutation des cadres mêmes dans lesquels s'étaient définis les enjeux d'une réflexion sur la musique: la refonte d'Yverdon donne à lire, dans une logique procédant encore d'un authentique encyclopédisme des Lumières, de premiers déplacements qui trahissent ce mouvement de fond; les apports du *Supplément* marquent une prise de conscience de la dimension culturelle du musical; la *Méthodique*, enfin, ne fait que témoigner – dans l'interminable accumulation de ses volumes – d'une sorte d'éclatement du domaine du connaissable dont elle ne permet pas d'entrevoir selon quelles configurations nouvelles il tend à s'organiser.

Dans ce processus, les liens privilégiés entre musique et encyclopédisme se sont définitivement dénoués. Le savoir musical ne motive plus des réflexions exploratoires qui osaient embrasser comme un seul monde tout le labyrinthe des connaissances et en parcourir le dédale pour en découvrir peu à peu les connexions signifiantes. Dans l'histoire nouvelle qui commence – celle en outre de l'émergence des sciences

⁴⁵ Sur cette gigantesque entreprise éditoriale, qui s'étalera de 1782 à 1832 et produira plus de deux cents volumes, v. K. HARDESTY DOIG et Christabel P. BRAUNROT, «The *Encyclopédie méthodique*: an introduction», dans le même vol. des *St.V.* mentionné ci-dessus note 36, pp. 1-152.

⁴⁶ Jean-Baptiste Antoine Suard, secondé de l'abbé François Arnaud puis de Nicolas-Etienne Framery, qui assumera bientôt la direction avec l'aide de Pierre-Louis Ginguené: le premier volume paraît en 1791.

humaines radicalement distinguées des sciences de la nature – la musique a cessé d'être le fil d'Ariane d'une pensée cosmopolite et voyageuse...⁴⁷

⁴⁷ La "préhistoire" de la musicologie ne peut donc pas, en ce sens, être *directement* articulée à l'encyclopédisme des Lumières et représente par conséquent un objet d'investigation qui échappe à la présente enquête. Dans la mesure où elle ne va toutefois pas, on le sait, sans montrer des liens indirects avec ce mouvement, nous pouvons esquisser ici, en guise de postlude, quelques pistes de réflexion à son propos. Deux champs d'enquête peuvent au moins être indiqués, le premier autour du *Dictionnaire de musique* de Rousseau, le second du côté de l'*Aufklärung*. L'un et l'autre laissent lire, selon des logiques diverses, une même tension entre la référence encyclopédique et des processus d'autonomisation des savoirs.

1. Le *Dictionnaire* résulte d'un travail dispersé sur une longue période (1754-1764), soumis aux nombreux accidents de la vie de Rousseau durant ces années-là, et surtout porté par des motivations hétérogènes où l'alimentaire a fini par le disputer à l'intérêt. S'il ne peut être par conséquent analysé comme une œuvre achevée, il marque néanmoins de la part de son auteur un effort pour repenser comme un tout un ensemble d'articles d'abord conçus à la faveur de l'entreprise collective et multipolaire qu'était l'*Encyclopédie*: réécritures et adjonctions s'inscrivent dans le cadre *projeté* d'un ouvrage spécialisé («c'est ici – annonce Rousseau dans sa "Préface" – moins un *Dictionnaire en forme*, qu'un *recueil de matériaux pour un Dictionnaire*, qui n'attendent qu'une meilleure main pour être employés», OC V, p. 605). La comparaison du corpus encyclopédique et du corpus refondu (dont les travaux malheureusement interrompus de W. Arlt, il y a près de vingt ans [v. Bibliogr.], indiquaient dans une autre perspective l'indéniable intérêt pour l'histoire de la pensée musicale...) ouvre le champ à toute une étude de type épistémographique qui aurait à mettre en lumière comment se dessinent alors la délimitation et l'organisation interne du savoir musical. N'est-il pas symptomatique, par exemple, que, reprenant l'article MUSIQUE, Rousseau ajoute aux diverses divisions de l'art celle entre musique *naturelle* (ou «bornée au seul physique des Sons») et musique *imitative* (expressive), et tire ainsi les conséquences typologiques – c'est-à-dire sur le plan de l'organisation du savoir musical en parties constitutives – des réflexions critiques auxquelles l'avait conduit, dans l'*Encyclopédie*, la confrontation entre anciens et modernes? (V. OC V, p. 918, deux paragraphes qui s'insèrent entre les paragraphes 15 et 16 de la version de 1749 repris sans grandes modifications). Une autre direction d'enquête, concernant le *Dictionnaire de musique*, viserait sa fortune. Nous avons mentionné sa redispersion dans les différentes métamorphoses de l'*Encyclopédie*; mais, du point de vue d'une histoire de la musicologie, c'est surtout son exploitation intensive dans de multiples dictionnaires spécialisés, non seulement français mais aussi allemands et anglais, dans les années 1770-1830, qu'il serait intéressant d'étudier de près. Remarquons toutefois que les précieuses indications réunies à ce propos par J.-J. Eigeldinger (OC V, pp. CCXCI-CCXCVII) semblent témoigner d'un même processus de compilation éclatée – de sorte qu'aucune entreprise lexicographique musicale n'a réalisé le vœu de Rousseau à partir de ses «matériaux». On pourrait dès lors aller jusqu'à se demander si l'inachèvement de son *Dictionnaire*, au-delà des facteurs contingents qu'il invoque dans sa "Préface" pour s'en excuser, n'est pas l'indice d'une difficulté plus profonde: celle qu'il y aurait eu à mener à bien ce projet d'un dictionnaire musical «en forme» dans la configuration épistémologique où ses éléments divers avaient été élaborés. Et de fait les prodromes de la constitution d'un savoir musical à la fois englobant et homogène sont apparus dans un contexte intellectuel partiellement différent, puisque les historiens les reconnaissent dans l'Allemagne des années 1770/1800.

II. À partir de notre étude, une seconde piste de réflexion se laisse entrevoir dans ce contexte-là. Parmi les précurseurs généralement relevés comme ayant contribué à constituer la musique en objet de pensée autonome et spécifique, les deux figures de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) et de Johann Gottfried Herder (1744-1803) peuvent retenir ici notre attention: l'un et l'autre présentent des parentés visibles avec certains des éléments les plus fondamentaux que notre enquête a mis à jour. Il n'est sans doute pas besoin d'insister sur ce qui relie Herder au Rousseau critique de l'universalisme des Lumières. Forkel, de son côté, apparaît comme un héritier de l'encyclopédisme; il suffira peut-être, à ce propos, de relever cette citation au cœur de son Introduction à l'*Allgemeine Geschichte der Musik* (vol. I, 1788), texte liminaire développé souvent présenté comme une étape déterminante dans la constitution d'un savoir musical systématiquement organisé: «Il n'est aucune branche de la culture de notre esprit qui ne progresse entièrement pour elle seule. La cohésion et la liaison de toutes les forces de l'esprit et du cœur humain est trop intime pour qu'un tel développement pour ainsi dire isolé soit possible. Aucune force ne peut être éveillée sans les autres. C'est précisément par cette cohésion de l'esprit et des forces de la sensibilité que s'éclaire le lien de communauté qui joint entre elles toutes les espèces de connaissances et d'arts. S'il existe déjà, entre des connaissances et des arts différents, et séparés les uns des autres, une liaison si étroite qu'aucun d'eux ne peut atteindre sans les autres sa plus haute perfection, combien davantage un tel lien ne doit-il pas se trouver entre les parties spécifiques de chacune de ces connaissances et de chacun de ces arts?» (§ 49, p. 28; notre traduction). L'importance d'un Herder et d'un Forkel, du point de vue d'une "archéologie" de la musicologie comme science humaine, tient essentiellement au fait qu'ils ont participé à une redéfinition de la musique en l'inscrivant, chacun à sa manière, dans le cadre d'une *histoire* des processus culturels. Comment des segments entiers de la "musico-logie" problématique des Lumières ont-ils été remis en jeu et se sont-ils trouvés reconfigurés dans ce contexte très mouvant de l'*Aufklärung* finissante, quel rôle ont-ils joué dans l'émergence d'une science de la musique (*Musikwissenschaft*), c'est sans doute dans une telle direction de recherche que notre étude trouverait, en aval, son prolongement le plus fécond...

ANNEXES

ANNEXES

Trois grands volets composent les Annexes: des informations et des réflexions générales concernant la forme éditoriale de l'*Encyclopédie*; des listes ou des tableaux numériques relatifs au corpus musical; enfin, quelques données documentant des aspects particuliers des liens entre la *Cyclopædia* de Chambers et l'*Encyclopédie*, à propos des articles musicaux.

Ces Annexes ne font pas que regrouper un certain nombre de données dont le détail aurait alourdi le corps de l'ouvrage. Elles offrent aussi des instruments de travail. La partie centrale vise en particulier à rendre accessible le corpus musical de l'*Encyclopédie* – souvent ignoré de la critique, précisément parce qu'il n'avait jamais été recensé exhaustivement; il a paru utile de le présenter sous diverses formes: selon les désignants, selon les auteurs, etc. Ces données de base, présentées indépendamment de la perspective particulière qui en a orienté l'exploitation dans le présent travail, illustrent enfin diverses procédures d'analyse quantitative portant sur un corpus encyclopédique sectoriel.

Sommaire

I. La forme éditoriale de l'*Encyclopédie* et ses difficultés

1. <i>Signatures et absence de signatures. Questions de l'attribution</i>	p. 661
2. <i>L'article: une unité textuelle de forme variable</i>	p. 665
3. <i>Les renvois: de quelques difficultés formelles</i>	p. 669

II. Aspects du corpus musical de l'*Encyclopédie*

4. <i>Liste complète du corpus musical (1132 entrées)</i>	p. 673
5. <i>Corpus musical: les planches</i>	p. 697
6. <i>Comptages généraux concernant le corpus complet</i>	p. 703
7. <i>Comptages généraux concernant les auteurs</i>	p. 705
8. <i>Listes des articles par auteurs</i>	p. 707
9. <i>Ventilation du corpus musical par désignants types</i>	p. 721
10. <i>Listes diverses (articles longs; à désignants combinés; hors corpus mais appelés depuis le noyau)</i>	p. 737

III. Chambers et le corpus musical de l'*Encyclopédie*

11. <i>La note «PHONICS, whence MUSIC» («Preface» de la Cyclopædia) et les articles correspondants de l'Encyclopédie</i>	p. 745
12. <i>L'article PHONIQUE de D'Alembert comparé à sa source avouée: Chambers</i>	p. 747
13. <i>L'article MUSIQUE de Rousseau comparé à sa source principale: Chambers</i>	p. 749

ANNEXE N° 1

Signatures et absence de signatures. Question de l'attribution

a) Des marques d'auteurs et de certaines de leurs difficultés¹

John Lough, dans une étude sur d'Holbach encyclopédiste², notait que même s'il est aisé de dresser la liste des articles signés par un auteur, cette liste n'est représentative qu'à condition de supposer: que l'imprimeur n'a jamais omis la signature, qui devait figurer dans le manuscrit; qu'il ne l'a pas ajoutée par erreur à d'autres articles; que l'on peut identifier avec certitude quelle part de l'article signé ou quel article dans une série signée à la fin ont réellement été rédigés par cet auteur (p. 112). C'est qu'en effet les articles signés ne vont pas sans soulever parfois quelques difficultés.

Il faut d'abord faire la part des inévitables erreurs. L'équipe rédactionnelle s'étant modifiée au cours de la parution des volumes, le système des lettres distinctives qui consistait au début en une répartition de vingt majuscules s'est peu à peu doublé d'une série de lettres minuscules. Par exemple, si «(B)» signale un article de Cahusac, «(b)» marque les entrées de Venel. Des confusions sont possibles³. C'est ainsi qu'entre les volumes VIII et XIV apparaissent des articles en relation avec la médecine portant la marque du librettiste décédé, dont la contribution qui concerne le théâtre lyrique s'interrompt en fait au volume VIII⁴. Il faut signaler en outre les quelques écarts, relevés dans l'*Inventory*, entre les trois états de la première édition des volumes I à III⁵. L'un d'eux crée dans notre corpus une hésitation entre Rousseau et Cahusac pour l'attribution d'un passage de l'article CHANSON (v. note de la Liste cumulative, Annexe n° 4). Enfin, dans les volumes VIII à XVII, qui ont paru en une fois en 1765, surviennent des signatures nouvelles dont la clé n'a jamais été donnée. L'article MUSIQUE, EFFETS DE LA, *Méd. Diète, Gymnast., Thérap.* (X:903a), par exemple, est signé «(m)», comme plus d'une cinquantaine d'autres entrées qui concernent toutes des

¹ Sur cette question, il convient de mentionner l'utile mise au point rédigée par Anne-Marie CHOUILLET: «Du bon usage des signatures dans l'*Encyclopédie*», dans *RDE* 3, oct. 1987, pp. 157-160.

² John LOUGH, «D'Holbach's Contribution», in *Essays on the Encyclopédie of Diderot and D'Alembert*, London, Oxford UP, 1968, pp. 111-229.

³ V. *Inv.* I, 49.

⁴ V. *Inv.* VI, 57.

⁵ Le succès de l'*Encyclopédie* a imposé à ses éditeurs de réimprimer les trois premiers volumes pour obtenir un nombre d'exemplaire identique au tirage adopté depuis le volume IV. De 1751 à 1754, la production passe ainsi d'un peu plus de 2000 exemplaires à un peu plus de 4000. Sur cette question, v. *Inv.* I, 78-84, et 85-92 pour les variantes. À compléter par certaines remarques dans R. DARTON, «Un imbroglio bibliographique: les éditions de l'*Encyclopédie*», in *Gens de lettres, gens du livre*, éd. fr. 1992, pp. 245-270, qui précise en outre qu'il faut moins parler d'éditions différentes dans ce cas que de trois états d'une seule édition (n. 33, p. 299), et qui note d'ailleurs que la notion même d'édition a quelque chose d'anachronique appliquée à la librairie du XVIII^e siècle (p. 269). V. encore Frankwalt MÖHREN, «Die materielle Bibliographie der *Encyclopédie*: Originale und Raubdrucke», dans éd. Dietrich HARTH et M. RAETHER, *Denis Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung*, Königshausen, 1987, pp. 63-89.

questions médicales. On doit à Jacques Roger le déchiffrement de cette marque comme celle de Menuret de Chambaud⁶.

De façon générale pour les articles signés, d'ailleurs, il n'est jamais possible de tout attribuer à l'auteur désigné, car des interventions éditoriales non signalées sont toujours possibles (pour les renvois notamment), mais aussi parce qu'il arrive, comme dans l'article TARENTULE étudié au chapitre 5, que la marque ne concerne que quelques paragraphes de l'ensemble.

b) De l'absence de marques d'auteur.

Tous les articles de l'*Encyclopédie* ne sont pas signés, loin s'en faut. Cette absence de marques d'auteur n'a pas toujours les mêmes raisons.

On peut rappeler d'abord un débat déjà ancien sur l'extension de la partie de Diderot dans l'œuvre, provoqué par des remarques éditoriales contradictoires sur les signatures: dans l'«Avertissement» du volume I (p. xlvj), avant la liste des auteurs et de leur marque, on lit que «*les articles qui n'ont point de lettres à la fin, ou qui ont une étoile au commencement, sont de M. Diderot: les premiers sont ceux qui lui appartiennent comme étant un des auteurs de l'Encyclopédie; les seconds sont ceux qu'il a suppléés comme éditeur*»⁷; mais dès le volume II (p. [872]), les indications éditoriales rendent impossibles l'attribution des articles sans marques à Diderot-auteur: on lit en effet que «*les articles dont l'auteur n'est ni nommé ni désigné [par une signature] sont de M. Diderot, ou de plusieurs auteurs qui en ont fourni les matériaux, ou de différentes personnes qui n'ont pas voulu être connues, ou qui sont nommées dans le Discours Préliminaire*»⁸. L'absence de signature provient donc aussi, parfois, d'une stratégie de défense réclamée par des auteurs soucieux de ne pas lier leur nom à une entreprise en butte à de fortes et puissantes oppositions.

Mais un article non signé est encore susceptible d'autres explications. Il peut d'abord résulter simplement d'un oubli typographique et appartenir en fait à l'une des contributions signées de l'ouvrage. Ainsi l'article anonyme LYDIEN, *en Musique* (IX:774b) fait sans doute partie de l'ensemble livré par Rousseau; un faisceau d'indices le laisse penser: sa catégorie *Musique*; le renvoi qu'il contient à l'article MODE, qui porte la marque de Rousseau; son parallélisme avec d'autres articles brefs de Rousseau renvoyant également à MODE, tels que HYPERDORIEN, HYPERASTIEN, HYPERLYDIEN, HYPODDRIEN... (vol. VIII); sa référence à Euclide, commune avec bon nombre de ceux-

⁶ Dans *Les Sciences de la vie...*, Paris, 1963, p. 631, n. 243. Voir *Inv.* VI, 216-217.

⁷ S'appuyant sur cette seule indication, les éditeurs Assézat et Tournèux attribuèrent à Diderot, dans leur édition complète (1875-77), bon nombre d'articles non signés dont on sait maintenant qu'ils sont dus à d'autres auteurs, tels que Saint-Lambert ou d'Holbach.

⁸ Ainsi très tôt semble-t-il, le système d'attribution des articles non signés à Diderot devient caduc (v. *Inv.* I, 34); l'usage de l'étoile s'estompe aussi de volume en volume pour disparaître complètement dès le neuvième (v. *ibid.*, le tableau de la page 45). Sur toutes ces questions, se reporter d'ailleurs à la section «The problem of Diderot's articles» (*ibid.*, pp. 36-45).

ci; la présence d'une entrée équivalente dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau, rédigée sur la base de l'article encyclopédique⁹.

L'«Avertissement» du premier volume mentionne encore en nota bene une autre raison possible de la présence d'articles sans signatures: «Lorsque plusieurs articles appartenant à la même matière, et par conséquent faits ou revus par la même personne, sont immédiatement consécutifs, on s'est contenté quelquefois de mettre la lettre distinctive à la fin du dernier de ces articles». Ce type d'entrées successives d'un même collaborateur se rencontre plus d'une fois pour les articles musicaux; un seul exemple en guise d'illustration: on trouve trois articles consécutifs B, FA, SI [...], non signé, B MOL ou BÉMOL, non signé, et B QUARRE ou BÉQUARRE, terminé par la marque «(S)»; la signature les engloberait les trois. L'attribution à Rousseau ne peut être assurée, cependant, que parce que d'autres indices viennent la corroborer: renvois qui font système avec ses articles; reprise dans le *Dictionnaire de musique*. (V. encore la note 3 de l'Annexe n° 8, p. 711.)

On le voit, toute tentative de reconstitution devrait faire appel à la combinaison de différents paramètres, parmi lesquels la catégorie et les renvois jouent un rôle évident. On signalera comme un modèle du genre le travail déjà mentionné accompli par J. Lough sur la participation de d'Holbach à l'*Encyclopédie*. S'il donne un poids important aux renvois, plus précisément à la façon dont ils agencent en petit système un ensemble d'articles, il complète aussi les critères formels d'une part par la prise en compte de la cohérence avec les articles signés, aux niveaux du contenu et des références (il s'appuie de plus, pour ce dernier point, sur le catalogue de la bibliothèque de d'Holbach), d'autre part par l'examen des reprises dans ou similitudes avec des ouvrages de l'auteur publiés à la même époque. Il avoue cependant que, malgré la convergence de ces facteurs, l'attribution reste encore dans certains cas douteuse¹⁰.

⁹ D'autres exemples de discussion concernant l'attribution d'articles non signés ou munis d'une signature peu plausible se trouvent aux chapitres 2, p. 81 et 3, pp. 119-120; v. encore l'Annexe 8a, sur les articles attribuables à Rousseau.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 125-126 et 228-229. V. aussi les remarques de Jacques PROUST à ce sujet dans son compte rendu de l'ouvrage, in RHLF, nov.-déc. 1969, p. 1034.

L'article: une unité textuelle de forme variable

Devant un article de l'*Encyclopédie*, il faut toujours garder à l'esprit les deux niveaux de constitution de l'œuvre: la ou les collaborations; la mise en forme éditoriale. Chaque collaborateur a traité sa partie sans vue d'ensemble de tout l'ouvrage ni même connaissance de ce que faisaient ses collègues dans des domaines proches du sien. Il est ainsi arrivé que plusieurs contributeurs fournissent chacun un article pour des termes communs à leurs disciplines. Selon que ces textes étaient plus ou moins redondants entre eux, l'éditeur semble en avoir disposé de manière variable.

C'est ce qu'indiquent les trois exemples suivants, empruntés à des articles techniques de notre corpus. Ils font apercevoir par conséquent que les articles de l'*Encyclopédie* ne constituent pas toujours des unités de même niveau.

Dans les trois cas concernés, un même mot désigne des outils ou des éléments mécaniques proches dans des métiers distincts. Diderot, éditeur responsable des «arts», s'est trouvé selon toute vraisemblance face à un matériel rédactionnel similaire: un ensemble d'articles spécialisés traitant plus ou moins du même objet. Les solutions qu'il a adoptées apparaissent néanmoins très différentes:

1. Confronté aux multiples entrées *LANGUETTE*¹, l'éditeur a adopté le procédé qui consiste à chapeauter l'ensemble d'un article général qui donne une définition en quelque sorte minimale du terme commun, avant de distribuer les différentes entrées. Cet article de tête figure d'ailleurs ici sous le désignant double *Gramm. et Art méchaniq.* et il énonce cette simple information lexicale: «se dit de tout ce qui est taillé en forme de petite langue»; viennent ensuite les articles fournis pour chaque domaine où le terme est utilisé (l'intitulé *LANGUETTE(S)* est répété chaque fois), successivement: *Hydr., Imprim., Luth., Maçonnerie, Menuiserie, Orfèvre, Orgues, Potier d'étain*. La seule organisation adoptée pour cette mise en série paraît avoir été l'ordre alphabétique des catégories de métiers. Cet ensemble est donc constitué de neuf entrées distinctes.

2. Mais Diderot a préféré parfois fondre en une seule entrée un groupe d'articles parents; ce qui nécessitait, là encore, une introduction à l'ensemble, sous la forme d'un paragraphe initial. L'article *BRUNISSOIR (Art. méchan. en métaux)* offre un bon exemple de cette solution². Dans son paragraphe de tête, l'éditeur ne s'est pas contenté de formuler une définition recouvrant les différentes réalisations de cet outil, il en induit encore deux principes généralisants³. Dans chacun des paragraphes qui suivent, on

¹ IX: 274a-b. Précisons qu'aucune marque formelle, ici, n'indique que Diderot est l'éditeur de cet ensemble.

² II: 450b-451b. Ici, l'entrée porte l'astérisque de Diderot.

³ «... outil à l'usage de presque tous les ouvriers qui emploient le fer, l'or, l'acier, l'argent, l'étain; ils s'en servent pour donner de l'éclat à leurs ouvrages après qu'ils sont achevés. Le brunissoir passé fortement sur les endroits de la surface de l'ouvrage qu'on veut rendre plus brillants que les autres, produit cet effet en achevant d'enlever les petites inégalités qui restent du travail précédent. D'où l'on voit que, de quelque matière que l'on fasse le brunissoir, cet outil n'emporte rien de la pièce, et doit être plus dur qu'elle.»

reconnaît facilement les différents articles fournis, car les métiers successivement concernés figurent chaque fois en italique dans le texte (équivalents fonctionnels des désignants)⁴. Successivement: *Argenteur, Coutelier, Doreurs, Graveurs, Horlogers, Orfèvres, Facteurs d'orgue, Potier d'étain*; là encore, l'ordre alphabétique a prévalu. Cet ensemble-là est donc peu différent du précédent: seul le mot vedette semble avoir été effacé. Mais du coup, il ne constitue plus qu'un seul article selon le critère des entrées distinctes.

Cependant, une signature à la fin du paragraphe consacré à l'horlogerie complique la question. Elle montre que les différents paramètres servant à définir un article peuvent interférer et induire des découpages divergents. L'astérisque éditorial est censé recouvrir l'entier de l'article. Le «(T)», marque de Le Roy, ne signale un paragraphe inséré que si l'on sait que ce collaborateur était responsable de l'horlogerie⁵; formellement, rien ne permet de savoir si elle n'est pas aussi valable pour un ou plusieurs paragraphes précédents. On peut aussi être surpris que les auteurs de l'*Inventory* proposent d'attribuer la suite de l'article, formellement anonyme, à Diderot. L'ensemble lui appartient comme éditeur, mais chacune des parties ressortit aux auteurs des disciplines traitées, bien qu'on ne puisse pas déterminer si Diderot y a supprimé des données qu'il aurait synthétisées dans son introduction. Ainsi le paragraphe lié à la facture d'orgue fait clairement système avec l'ensemble des articles traitant cette matière: la référence aux planches concernées et un renvoi à l'article de tête ORGUE, qui est signé «Thomas & Goussier», l'indiquent nettement.

3. On peut enfin imaginer un troisième cas où, devant une multiplicité d'articles relatifs à un même élément technique, Diderot s'est permis de choisir. Mais l'abandon d'un article ne se laisse normalement pas repérer, sauf éventuellement par un renvoi non honoré (encore qu'une telle lacune peut s'expliquer par beaucoup d'autres raisons...). Ce n'est que par reconstruction qu'on peut déceler un tel processus éditorial. C'est ainsi que l'article HAPPE (*Arts & Métiers*)⁶ résulte sans doute de la compression d'un bon nombre d'entrées particulières, dont certaines, par exemple pour la lutherie, ne laissent plus qu'une trace: «*c'est un nom commun à plusieurs parties de machines, ou des machines mêmes, dont l'usage est de fixer, assujettir, en embrassant et serrant. Le demi-cercle adapté au bout de l'essieu d'un carrosse, dont il prévient l'usure, s'appelle happe. Le morceau de fer ou la cheville qui dans la charrue est mise au timon pour arrêter par un anneau la chaîne qui attache la charrue aux roues s'appelle happe. [...] A la Monnaie, chez les Luthiers et ailleurs, ce sont des espèces de tenailles ou pinces. Celles de la Monnaie [...]*». Ici, aucun italique ne signale les différents métiers concernés. Plus de renvois aux planches. C'est pourtant par les planches de

⁴ Ainsi pour le paragraphe qui nous a fait repérer cet ensemble: «*Les brunissoirs dont les Facteurs d'orgues se servent...*»

⁵ «*L'horlogerie et la description des instruments astronomiques sont de M. J.-B. Le Roy*» (I:xlj; DP, 147).

⁶ VIII: 40b, avec l'astérisque.

Lutherie que nous avons repéré cet article, qui présentent deux figures différentes de l'outil en question⁷.

Le premier et le dernier de nos exemples montrent l'article tantôt unité textuelle selon le découpage des collaborateurs, tantôt unité fabriquée au niveau éditorial. Le deuxième indique que l'interaction de ces deux niveaux peut provoquer des solutions ambiguës, en quelque sorte intermédiaires entre les deux premières⁸.

⁷ *Recueil de Planches*, T. V, «Lutherie», pl. XIII, fig. 39 et 40.

⁸ On trouve dans nos analyses d'autres exemples d'articles qui illustrent la diversité de cette unité textuelle (v. p. ex. l'article HARMONIE, *Gramm.* comme chapeau éditorial, chap. 13, note 20; ou encore l'article ARSIS, *terme de Grammaire* [...] et *en Musique*, comme cas intermédiaire, chap. 3, note 44).

On a vu, dans le chapitre I (pp. 37-38), comment Diderot avait théorisé les renvois d'une *Encyclopédie*. L'écart est bien sûr très grand, comme nous l'avons abondamment constaté dans nos analyses, entre le fonctionnement idéal imaginé pour «une véritable *Encyclopédie*»¹ et la réalité du texte produit². Des difficultés innombrables que posent les renvois de l'œuvre, nous ne retiendrons ici que celles liées à des questions formelles.

On notera d'abord qu'entre la formulation du renvoi et l'intitulé réel de l'article visé divers écarts sont possibles, qui vont d'une simple modification orthographique à l'absence totale d'entrée correspondante.

L'article MUSIQUE (X:898a-902b) offre plusieurs exemples de ces écarts. Il renvoie entre autres à CHANTS, MODES (898b) ou PORTÉES (902b), articles qui, en fait, sont libellés au singulier³. Avec un renvoi à PYTHAGORICIENS (899b), il présente un cas de formulation imprécise: aucun article du volume XIII ne répond exactement à cet intitulé, et c'est sous PYTHAGORISME, ou PHILOSOPHIE DE PYTHAGORE, (*Hist. de la Philo.*) qu'on trouve un passage consacré à la «*Musique de Pythagore*» (XIII:616b).

Plus embarrassants, les cas où plusieurs articles peuvent répondre – ou ne pas répondre! – à un renvoi. C'est que les renvois omettent généralement de préciser un désignant. Ainsi le renvoi de MUSIQUE à CORDE désigne-t-il CORDE, *ouvrage de cordier*, de Diderot, ou CORDES (*Vibration des*), *Méch.* de D'Alembert? Seule la lecture de ces textes devrait permettre de choisir: mais l'article du second ne concerne pas même l'acoustique, et celui du premier, très développé, contient certes un chapitre intitulé «*Des cordes à boyau propres à la Lutherie*», mais il en détaille les procédés de fabrication et ne développe en rien la question de la découverte ou de l'histoire des instruments à cordes, qui paraît faire l'objet du renvoi⁴. L'ambiguïté n'est pas toujours

¹ Selon l'expression de Diderot, dans *ENCYCLOPÉDIE* (§ 102, 643d, cité chap. 1, p. 42; v. encore le § 99, 643c, cité au même endroit).

² Hans-Wolfgang SCHNEIDERS a noté avec pertinence que la critique a souvent projeté le premier sur la seconde, et il a relevé des exemples de dysfonctionnement montrant que la systématique esquissée par Diderot ne sous-tend guère les renvois de l'œuvre («Le prétendu système des renvois de l'*Encyclopédie*», in *L'Encyclopédie et Diderot* [Actes Coll.: Clermont-Ferrand et Cologne / 1984], éd. E. Mass et P.-E. Knabe, Köln, 1985, pp. 247-260). L'étude de logiques "régionales" dans les renvois est cependant possible. Bernard LUDWIG en a tenté l'expérience, qui suscite toutefois des réserves, dans «L'utilisation des renvois dans la lecture de l'*Encyclopédie*», *L'Encyclopédie et ses lectures* [Actes Coll.: Caen / 1985], Caen, 1987, pp. 35-54. En particulier, l'auteur opère quelquefois des mises à plat numériques négligeant le contexte précis des renvois – qui souvent leur donne un sens particulier et permet une certaine orientation du lecteur dans la dispersion possible des ouvertures. Les remarques qui suivent, ainsi que certaines études particulières à partir de notre corpus, indiquent les précautions nécessaires à l'exploitation des renvois dans l'*Encyclopédie*.

³ Le pluriel adopté par Rousseau dans le texte de l'article MUSIQUE paraît commandé par une cohérence grammaticale avec le passage où le renvoi intervient. Par exemple: «En 1024 Guy d'Arezzo, *bénédictin*, introduisit l'usage des portées (voyez PORTÉES), sur les lignes desquelles...».

⁴ «... les cordes sonores sont si communes, que les hommes ont dû observer de bonne heure leurs différents sons: ce qui a donné naissance aux instruments à cordes. Voyez CORDE» (X:899a).

au départ, dans la formulation du renvoi, mais peut aussi survenir à l'arrivée: ainsi le renvoi à TAMBOUR (899a) conduit-il le lecteur à deux articles dont les vedettes sont quasi identiques, TAMBOUR, (*Luth.*) et TAMBOUR, (*Lutherie*), à deux pages de distance du volume XV (875a et 877a); un seul se révèle concerner l'instrument de percussion, l'autre étant consacré à la pièce principale des orgues mécaniques. Il est des cas où le choix n'est d'ailleurs pas nécessaire. Le renvoi à FLUTES (899a), par exemple, place le lecteur devant un ensemble de neuf articles diversement catégorisés (*Littér.*, *Musiq.*, *Musiq. à vent...* ou aucun désignant) et occupant une dizaine de pages dans lequel il pourra lui-même tracer son parcours.

Aucune explication générale ne peut être avancée de tels écarts, qui doivent être évalués cas par cas. L'une des causes de l'imprécision vient du fait que les collaborateurs, n'ayant pas disposé de l'ensemble des articles fournis par leurs collègues, formulaient les renvois qui pointaient hors de leur contribution selon ce qu'ils imaginaient avoir été traité, ou suivant ce que la traduction de Chambers leur suggérait. L'éditeur était censé contrôler les correspondances, mais les volumes de l'*Encyclopédie* ayant paru au fur et à mesure de leur réalisation, cette tâche n'a guère été possible.

Nous l'avons dit, il est des cas plus graves où le renvoi ne conduit à rien. Cela se produit en particulier, nous l'avons vu avec Cahusac, lorsqu'un auteur qui écrit ses articles successivement et en fonction de la parution des volumes en interrompt les livraisons en cours d'entreprise⁵. D'où l'existence dans l'*Encyclopédie* d'ensembles lacunaires ou amputés. C'est ainsi que la partie de l'article CHANTER rédigée par Cahusac renvoie à un article MAÎTRE À CHANTER (III:145a), ou son article CHAR, *machine d'Opéra*, à MACHINE ou à VOL (III:184b), qu'il n'a jamais livrés et que personne n'a suppléés.

Il faut encore signaler une difficulté d'un autre ordre. Les renvois sont souvent formulés en série, et il n'est pas rare que la série reste ouverte, dans la mesure où elle se voit ponctuée d'un simple «etc.»! L'article MUSIQUE en fournit aussi des exemples: «*Pour ce qui est des instruments qu'on bat pour en tirer du son, comme les tambours et les tymbales, ils doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe. Voyez TAMBOUR, TYMBALES, &c.*» (899a). Là encore, chaque cas de ce type devra être évalué pour lui-même. Ici, le «etc.» indique sans doute d'abord que les instruments à percussion ne se limitent pas aux deux seuls énumérés, et paraît faire confiance aux connaissances du lecteur. Dans d'autres cas, il économise de la place quand les renvois reprennent des termes qui figurent dans le passage qu'ils concluent⁶; dans d'autres encore, il suggère de prolonger le jeu des renvois à partir de

⁵ Mais une simple omission, à l'édition, d'un article rédigé est aussi possible. C'est ainsi qu'on cherche en vain au volume IV un article DISJOINT auquel renvoient CONJOINT, DEGRÉ, SAUT et TÉTRACORDE, quatre articles de Rousseau.

⁶ Ex.: «Par instruments à cordes, on entend ceux que les anciens appelaient *lyra*, *psalterium*, *trigonium*, *sambuca*, *cithara*, *pectis*, *magas*, *barbilon*, *testudo*, *trigonium* [sic], *epigonium*, *simmicium*, *epandoron*, &c. On touchait tous ces instruments avec la main, ou avec le plectrum, espèce d'archet. Voyez LYRE, &c.» (899a). L'invitation est claire à poursuivre la liste dont *lyra* est le premier terme. Et l'on trouve en effet des articles tels que PSALTERION, *instrument de musique* (XIII:537b); TRIGONON, *Musiq. des anc.* (XVI:642b); SAMBUQUE, (*Musiq. des Hébreux.*) (XIV:595b); CITHARE (*Hist. anc. et Luth.*) (III:488b). Mais tous les mots de la série n'ont pas leur entrée (rien sous PECTIS, TESTUDO ou EPANDORON). La recherche n'est cependant

l'article explicitement visé, qui sert de "carrefour"; etc... Dans tous les cas, néanmoins, la latitude laissée au lecteur introduit une marge d'indécision qui est un facteur supplémentaire tendant à rendre floues les frontières d'un corpus.

Tout se passe d'ailleurs comme si la notion de renvoi pouvait connaître des différences de degrés. Les «etc.», on vient de le noter, marquent un premier décalage du côté de l'implicite. L'usage des italiques dans le texte d'un article, d'habitude réservé à la répétition du mot vedette, peut en marquer un second⁷. C'est ainsi qu'on peut considérer comme un renvoi suggéré l'italique dont Rousseau souligne un mot-clé de sa définition initiale de MUSIQUE, «consonnance», dont l'article correspondant développe des considérations critiques importantes qui remettent précisément en question le présupposé physicaliste de cette définition⁸. Une remarque de D'Alembert, dans le *Discours préliminaire*, achève de plonger la notion de renvoi dans l'implicite: «Souvent même nous avons omis le renvoi, parce que les termes d'art ou de science sur lesquels il aurait pu tomber, se trouvent expliqués à leur article, que le lecteur ira chercher de lui-même» (I:xviii; DP 70). Si l'on comprend bien, les mots relevant d'une terminologie spécialisée ne font pas l'objet de renvois explicites quand ils apparaissent dans un article, pour autant que leur explication figure à leur entrée correspondante. Cette remarque rend compte d'ailleurs d'un certain nombre d'italiques liés précisément à des termes techniques⁹, mais elle incite aussi à penser que les éditeurs comptaient sur la liberté du lecteur pour explorer lui-même, à partir des mots d'un article, les relations possibles qu'il entretient avec d'autres entrées.

On remarquera cependant que le passage du renvoi explicite à de tels cas d'implicite correspond à un glissement de l'aspect proprement encyclopédique à l'aspect dictionnaire de l'ouvrage. À la limite, chaque mot d'un article vaut comme un renvoi implicite à son entrée¹⁰; mais un tel tissu de relations est d'ordre lexical, et rien n'assure que les liaisons ainsi créées sont porteuses d'un sens encyclopédique. L'explicitation d'un renvoi, en revanche, est un acte discursif qui, en droit, signale formellement un tel sens.

Le renvoi lexical s'explicité cependant parfois sous la forme très reconnaissable de ce que nous avons appelé des "entrées-renvois". On trouve par exemple dans le volume I un article qui se réduit à: «ALTUS, *en Musique*. Voyez HAUTE-CONTRE» (305a).

pas aisée à cause des modifications de graphie: *magas* devient MAGADE (IX:844a), ou *simmicium* SEMICON (*Musiq. inst. anc.*) (XIV:943b)!

⁷ Voir, comme exemple où l'italique est lié explicitement à des renvois: «Pour nous faire de la *musique* des anciens l'idée la plus nette qu'il est possible, il la faut considérer dans chacune de ses parties: *systèmes, genres, modes, rythme & melopée*. Voyez chacun de ces mots.» (X:900a). Voir aussi la note précédente, qui marque de ce point de vue un cas transitoire.

⁸ V. chap. 17 (p. 580) et chap. 7.

⁹ Voir dans le premier article TAMBOUR, (*Luth.*) (XV:875a): ...«Les facteurs, au lieu de nœud, disent *tirant*» ... «la peau de dessous [...] est traversée d'une corde à boyau qui s'étend aussi, & qu'on appelle le *timbre du tambour*» ... «Les cercle qui tiennent ou serrent les peaux sur la caisse s'appellent *vergettes*». Chacun des termes soulignés fait l'objet d'un article, le premier et le dernier rangés dans la catégorie *Boissetier*, le deuxième dans *Bossetier*.

¹⁰ De ce point de vue, aucun article ne peut être dit "isolé", même s'il ne contient aucun renvoi et qu'aucun article n'y renvoie.

Remarquons que les entrées de ce type n'ont pas toujours un désignant, et qu'elles peuvent être, très rarement, signées. Schwab, lorsqu'il les a relevées dans son *Inventory*, ne les a toutefois pas comptabilisées. On peut sans doute considérer qu'elles ne constituent pour ainsi dire que des portes d'entrées annexes à un seul article (entendu comme discours). Elles n'en sont pas moins à notre sens des unités pertinentes de la forme éditoriale de l'*Encyclopédie*: elles témoignent en particulier de la façon dont les auteurs ou les éditeurs ont anticipé les points de départ par lesquels les lecteurs débuteraient leurs prospections dans la masse des dix-sept volumes.

Ces remarques montrent que l'intervention d'un renvoi dans le texte d'un article doit être étudiée avec attention, aussi bien dans sa forme et dans le contexte de l'article de départ que par rapport à l'ensemble d'arrivée qu'il désigne. Sur ce dernier point, la prise en compte du critère d'attribution révèle encore une difficulté d'un autre ordre. Les réflexions de Diderot sur l'élaboration de l'*Encyclopédie* attestent que la partie des renvois intéresse au premier chef ses éditeurs: eux seuls contrôlent l'insertion des séries partielles d'articles dans l'ensemble de l'ouvrage. À côté des renvois prévus par les auteurs – qui eux déjà pouvaient, bien sûr, mais sans doute un peu à l'aveugle, renvoyer à des articles hors de leur domaine – il appartenait aux éditeurs de créer des liaisons entre les multiples contributions de leurs collaborateurs. C'est ainsi que dans certains cas on peut affirmer que l'un ou l'autre renvoi d'un article signé n'est pas le fait de son auteur mais a été ajouté au cours du processus d'édition. À la fin de l'article MÉLODIE, *en Musique*, on lit:

«... comme la constitution de nos chants dépend entièrement de l'harmonie, la *mélodie* ne fait pas une partie considérable de notre musique. Voyez HARMONIE, MELOPÉE, &c. Voyez aussi l'article FONDAMENTALE [sic] sur cette question, si la *mélodie* vient de l'harmonie. (S)»

(X:320a)

Si les articles HARMONIE et MELOPÉE sont de Rousseau (le premier contenant de nombreux renvois qui justifient peut-être le «etc.»), et donc les renvois qui les signalent lui appartiennent sans aucun doute, en revanche le renvoi commenté à FONDAMENTAL, la longue entrée rédigée par D'Alembert alors que les premiers volumes de l'*Encyclopédie* avaient déjà paru, revient très certainement à l'éditeur, qui a pris soin d'orienter le lecteur vers son texte à partir des articles musicaux de Rousseau qui évoquent les questions qu'il y développe¹¹. Ce renvoi figure cependant dans le champ de la signature de Rousseau. De telles interventions, que rien ne distingue formellement des renvois voulus par un auteur, peuvent orienter son article dans un sens qu'il n'avait pas prévu...

¹¹ V. encore GRAVITÉ (VII:876b) et LIAISON (IX:455a-b), de Rousseau. On rappellera que les ajouts de D'Alembert ne sont intervenus qu'à partir du volume où son article a été publié. Il a aussi renvoyé à son texte à partir de ses propres articles ou ajouts éditoriaux, là aussi entre les volumes VII et XV (v. note 112 du chap. 3).

ANNEXE N° 4

Liste complète du corpus musical de l'Encyclopédie (1132 entrées)

Pour chaque article, cette liste donne: 1. l'intitulé (avec la distinction entre grandes et petites capitales; «[extr.]» ou «[réf.]» précisent le statut de l'entrée dans notre corpus (v. chap. 3, pp. 94-96 et notes 28 et 37); 2. le désignant (sans les parenthèses éventuelles); 3. la signature et sa clé («ns», lorsque l'article est non signé, complété d'une attribution éventuelle; le signe # indique qu'une référence terminale accompagne la signature ou la remplace); 4. la localisation précise de l'entrée (vol., page et colonne); 5. la longueur (l'unité représente une colonne, selon le système de l'*Inventory* de Schwab; pour les [extr.], c'est la longueur de l'article complet qui est donnée, entre parenthèses; le symbole ♪ qui complète éventuellement cette indication signale la présence d'une figure ou d'un tableau intégré à l'article).

Vol. I (58)

- ABREGÉ, *partie de l'Orgue*, (ns), I:36a [1,8 ♪]
 ACADEMIE ROYALE DE MUSIQUE, V. OPÉRA, (ns), I:57a
 ACCENT [extr.], (F = Dumarsais), I:63a [(9,3)]
 ACCOLADE, *en Musique*, (S = Rousseau), I:73b [0,1]
 ACCOMPAGNATEUR, *en Musique*, (S = Rousseau), I:74b [0,2]
 ACCOMPAGNEMENT, (S = Rousseau), I:75a [4,6]
 ACCORD, *en Musique*, (S = Rousseau), I:78a [3,1 ♪]
 ACCORD, *de l'orgue*, (ns), I:79b [1,5]
 ACCORDER *des instruments*, (S = Rousseau), I:80a [0,7]
 ACCORDOIR, (ns), I:80b [0,2]
 ACCORDOIRS, (ns), I:80b [0,2]
 ACOUSTIQUE, (ns [= D'Alembert, v. art. suivant]), I:111a [0,1]
 ACOUSTIQUES, (O = D'Alembert), I:111a [0,2]
 ADAGIO, *terme de Musique*, (S = Rousseau), I:125b [0,2]
 AFFECTION [extr.], *Physiol.*, (* = Diderot), I:158a [(0,8)]
 Aigu, *en terme de Musique*, (S = Rousseau), I:198b [0,1]
 AINES & DEMI-AINES, *Orgue*, (ns), I:224a [0,1]
 AJOUTÉE ou ACQUISE, [*Musique des Grecs*]¹, (ns [= Rousseau: v. art. suiv.]), I:225a [0]
 SIXTE AJOUTÉE². Voyez SIXTE, (S = Rousseau), I:225a
 AIR, *en Musique*, (S = Rousseau), I:237a [0,5]
 ALCHEMIE [extr. sur la musique grecque], (M = Malouin), I:248b [(1,5)]
 ALLEGRO, *terme de Musique*, (S = Rousseau), I:281a [0,1]
 ALLELUIA, ou ALLELUIAH, ou HALLELUIAH, (G = Mallet), I:281a-b [1,1]
 ALLEMANDE, *Musique*, (S = Rousseau), I:282a [0,1]
 ALTUS, *en Musique*, Voyez HAUTE-CONTRE, (ns), I:305a
 AMBITUS, *en Musique*, (S = Rousseau), I:321b [0,1]
 AMBROSINIEN, *Chant*, (ns #), I:326b [0,2]
 AMBUBAIES, *Hist. anc.*, (ns), I:326b [0,2]
 AME [extrait de l'add. édit. de Diderot], *Ord. Encycl. Entend. Rais. Philos. ou Science des Esprits, de Dieu, des Anges, de l'Ame*, ([X +] * = [abbé Yvon +] Diderot), I:327a [extr.: 343a-b] [(0,6) [=extr.]]

¹ Dans l'édition originale, pas d'italiques de désignant; dans l'état de 1752 (que donne le Reprint chez Frommann Verlag de Stuttgart, 1966/67), ils sont ajoutés.

² Dans l'état de 1752 [Reprint Frommann]: *Sixte ajoutée*.

- AME DES BÊTES [réf.], *Métaph.*, (X = Yvon), I:343b [(19,8)]
- AME, en terme de Boisselier, (ns), I:354a [0,1]
- A MI LA, A LA MI RÉ, ou simplement A, terme de Musique, (S = Rousseau), I:359b [0]
- ANACAMPTIQUE, *Acoustique*, (D = D'Alembert), I:393b [0,2]
- ANAPHONESE, (* = Diderot), I:407a [0,3]
- ANCHE, en Lutherie, (ns), I:439a [0,4]
- ANDANTE, terme de Musique, (S = Rousseau), I:446b [0,2]
- ANDROÏDE, *Méchan.*, (O + * = D'Alembert (et Vaucanson, *Mém.*) + Diderot), I:448b [5,4 = 5,1 + 0,3]
- ANGÉLIQUE, terme de Luth., (ns), I:460a [0,2]
- ANGLOIR, (ns), I:465b [0,2]
- ANGUICHURE, *Chasse*, (ns), I:466a [0]
- ANTIENNE, *Hist. eccl.*, (G = Mallet), I:500b [0,7]
- ANTIPATHIE, *Phys.*, (O = D'Alembert), I:510b [0,8]
- ANTIPHONIE, *Musiq.*, (S = Rousseau), I:512a [0,1]
- APOTOME, en Musique, (S + O = Rousseau + D'Alembert), I:540a [0,4 = 0,3 + 0,1]
- APPEAU, *Oiseleur*, (ns), I:547a [0,1]
- APPEL, en terme de Chasse, (ns), I:548a [0]
- ARCHET, en Lutherie, (ns), I:611a [0,3]
- ARCHICANTRE, *Hist. eccl.*, (H = Toussaint), I:613a [0]
- ARCHILUTH, *Luth. & Musiq.*, (ns), I:615a [0,1]
- ARCHIVIDLE, *Luth. & Musiq.*, (* = Diderot), I:619a [0,1]
- ARIETTE, *Musiq.*, (S = Rousseau), I:651a [0,1]
- ARME OU SCIE A MAIN, *Luth. Menus. Marq.*, (ns), I:686a [0,2]
- ARPEGGIO, ARPÈGE, ou ARPÈGEMENT, en Musique, (S = Rousseau), I:701b [0,5]
- ARSIS [extr.], terme de Grammaire, ou plutôt de Prosodie [...] \ en Musique, (F + S = Du Marsais + Rousseau), I:713b [(0,1) (sur 0,4)]
- ATABALE, *Hist. mod. & musiq.*, (* = Diderot), I:796b [0]
- AUTHENTIQUE, ton authentique, (S = Rousseau), I:895a [0,3]
- AUTOMATE [extr. §§15-20: le joueur de tambourin], *Méchaniq.*, (O = D'Alembert), I:896a [2,2]
- AME, *Lutherie*, (ns), II:iv «Corrections et Additions pour le Premier Volume» [0,1]

Vol. II (89)

- B, FA, SI ou B FA, B MI, ou simplement B, (ns [= Rousseau: v. deux articles suivants]), II:2a [0,1]
- B MOL, ou BÉMOL, (ns [= Rousseau: voir article suivant]), II:2a [1,2]
- B QUARRE, ou BÉQUARRE, (S = Rousseau [signature qui englobe 3 art.]), II:2b [0,7]
- BACCHANALES [extr.], *Hist. anc.*, (G = Mallet), II:5b
- BAGUES, anches de l'Orgue, (ns), II:13a [0,2]
- BAGUETTES DE TAMBOUR, *Luth.*, (ns), II:14a [0,1]
- BAGUETTES DE TYMBALLES, (ns), II:14b [0,2]
- BAGUETTE DE TYMPANON, PSALTÉRIUM, &c., (ns), II:14b [0,2]
- BAGUETTES DE TAMBOURIN, (ns), II:14b [0,1]
- BALLET, danse figurée, (B = Cahusac), II:42b [6,3]
- BALLETS de chevaux [extr.], (ns [= ? Cahusac, selon signature deux articles plus loin]), II:46a [(1,2)]
- BALLETS aux chansons, (ns [= ? Cahusac, selon signature de l'article suivant] #), II:46b [0,3]
- BARBITON, *Hist. ancienne*, (* = Diderot), II:73b [0,2]
- BARDES [extr.], *Hist. anc.*, (G = Mallet), II:75b [(0,5)]
- BARDIT, *Hist. Anc.*, (* = Diderot), II:76a [0,1]
- BARRES, en Musique, (S = Rousseau), II:90b [0,5]
- BAS, en Musique, (S = Rousseau), II:98a [0,2]
- BASCULES DU POSITIF, ou PETIT ORGUE, (ns), II:114b [0,6]
- BASCULES BRISÉES de l'orgue, (ns), II:115a [1,8]
- BASSE, (ns [= Rousseau: v. art. suivant]), II:119a [0,6]

- BASSE FONDAMENTALE, (S + O = Rousseau + O'Alembert), II:119a [1,9 = 1,3 + 0,6]
 BASSE DE VIOLE, (ns), II:120a [0,1]
 BASSE DE FLÛTE À BEC, (ns), II:120a [0,1]
 BASSE DE FLÛTE TRAVERSIÈRE, (ns), II:120b [0,5]
 BASSE DES ITALIENS, (ns), II:120b [0,1]
 BASSE DE VIOLON, (ns), II:120b [0,2]
 BASSE-CONTRE, (B = Cahusac), II:120b [0,1]
 BASSE-TAILLE, (B = Cahusac), II:121a [0,4]
 BASSON DE HAUTBOIS ou simplement BASSON, *Lutherie*, (ns), II:127a [3,7]
 BATARD, *en Musique*, (* = Oiderot), II:139a [0,1]
 BATON, *en Musique*, (ns [= Rousseau: v. art. suivant]), II:144b [0,6 J]
 BATON DE MESURE, (S = Rousseau), II:145a [0,1]
 BATTE, *outil de Facteur d'orgue*, (ns), II:147b [0,1]
Battre la chamade. Voyez CHAMADE, (ns), II:155a
 BATTRE la mesure, *en Musique*, (S = Rousseau), II:155a [1,1]
 BAUDIR les chiens, *chasse*, (* = Oiderot)³, II:162a [0]
 BAUDOSE, (* = Diderot), II:162a [0,1]
 BÉMOL, *en Musique*, Voyez B. MOL, (S = Rousseau), II:200b
 BÉQUARRE, *en Musique*, voyez B. QUARRE., (S = Rousseau), II:205b
 BILLOT, *dans l'Orgue*, (ns), II:256b [0,1]
 BILLOT, (ns), II:256b [0,1]
 BISEAUX, *dans l'orgue*, (ns), II:262a [0,1]
 BLANC, *chez les Facteurs d'orgue*, (ns), II:271a [0,6]
 BLANCHE, (S = Rousseau), II:272a [0,1]
 BOÎTES, *dans les Orgues*, (ns), II:313a [0,1]
 BOMBARDE, *Luth.*, (ns), II:315b [0,2]
 BOUCHE, *dans les tuyaux d'Orgue*, (ns), II:350a [0,2]
 BOUCHE OVALE, (ns), II:350a [0,3]
Bouche en pointe, (ns), II:350a [incluse dans les 0,3 du précédent]
 BOURDON de 16 piés, ou huit piés bouché, *Orgues*, (ns), II:369a [0,4]
 BOURDON de huit piés, ou quatre piés bouché, (ns), II:369b [0,2]
 BOURRÉE, *terme d'Orchestre*, (B + ns = Cahusac + anon. [= ? Rousseau]), II:372a [0,2 = 0,2 + 0]
 BOURSETTES, *Orgue*, (ns), II:374a [0,6]
 BOUTAOE, (B = Cahusac #), II:379b [0,1]
 ROUTE-SELLE, *Art milit.*, (Q = Le Blond), II:380a [0,1]
 BOYAUDIER [réf.], (ns), II:388b
 BREF, *en Musique*, (S = Rousseau), II:410b [0,1]
 BREVE, *en Musique*, (S = Rousseau), II:414a [0,3]
 BRODERIE, DOUBLES, FLEURTIS, *en Musique*, (S = Rousseau), II:434a [0,2]
 BRUNISSOIR [extr.], *Art méchan. en métaux, [...] Facteurs d'orgues*, (ns), II:450b [extr.: 451b] [(0,4)]
 BUCCINE, *Art milit.*, (Q = Le Blond)⁴, II:456a [0,5]
 BUCOLIASME, *Belles-lettres*, (G = Mallet #), II:458a [0,2]
 BUFFET D'ORGUE, (ns), II:459b [0]
 BULAFO, (ns #), II:461a [0,2]
 C. *en Musique*, (ns [= Rousseau: voir articles suivants]), II:474b [0]
 C BARRÉ, *en Musique*, (ns [= Rousseau: voir article suivant]), II:474b [0,1]

³ Certains états du volume II ont BAUDIR LES CHIENS et omettent la signature de Oiderot (V. SCHWAB, *Inv.* I, 91).

⁴ SCHWAB signale un état de ce volume de 1754 qui remplace — par erreur — le (Q) par le (I) de Oaubenton.

- C SOL UT, C SOL FA UT, ou simplement C, *Musique*, (S = Rousseau), II:474b [0,1]
 CABINETS SECRETS, *Physique*, (D = D'Alembert), II:492b [0,8]
 CACOPHONIE, (O = D'Alembert), II:510a [0]
 CADENCE, en *Musique*, (S + O + S + O + ns [=Rouss.] = Rousseau + D'Alembert), II:513b [3,5 = 2,2 + 0,7 + 0,3 + 0,1 + 0,2]
 CADENCE, en *terme de chant*, (ns [= Rousseau: voir article suivant]), II:515a [0,2]
 CADENCE, dans nos danses modernes. (S = Rousseau), II:515a [0,1]
 CAISSE, *Lutherie*, (ns), II:537a [0,2]
 CANARIE [extr.], en *Musique* [2ème §], (ns), II:587a [0]
 CANEVAS, (B + ns = Cahusac + anon.), II:597a [0,6 = 0,6 + 0]
 CANON, dans la *Musique ancienne*, (ns [= Rousseau: voir article suivant]), II:606a [0]
 CANON, en *Musique moderne*, (S = Rousseau), II:606a [0,8]
 CANTATE, *Belles-Lettres*, (B + G + S = Cahusac + Mallet + Rousseau), II:621b [0,6 = 0,3 + 0,1 + 0,2]
 CANTATILLE, (S = Rousseau), II:622a [0,1]
 CANTIQUÉ, *Hist. & Bell. lett.*, (G = Mallet #), II:623a [1]
 CAPRICE, ou FANTAISIE, (S = Rousseau), II:638a [0,1]
 Caractères, en *Musique*, (ns), II:650b [0]
 CARACTERES D'IMPRIMERIE [extr.], [*Imprimerie*], (* = Diderot), II:650b (extr.: 661a) [(31,1)]
 CARILLON, *Horlogerie*, (T + ns = Le Roy + anonyme), II:685a [0,9 = 0,3 + 0,6]
 CASTAGNETTES, *Musiq. & Luth.*, (* = Diderot), II:748b [0,6 +]
 CASTRATI, *Hist. mod.*, (O = D'Alembert), II:756a [0,2]
 CATACOUSTIQUE, (ns), II:758b [0,2]
 CENTRE phonique, dans l'*Acoustique*, (ns [= D'Alembert: voir article suivant]), II:828a [0]
 CENTRE phonocampique, (O = D'Alembert), II:828a [0]

Vol. III (70)

- CHACONNE, *Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), III:4a [0,4 = 0,3 + 0,1]
 CHACONNE [extr.], *Danse*, (B = Cahusac), III:4b [(0,3)]
 CHALUMEAU, *Musique & Lutherie*, (* = Diderot), III:40a [0,7]
 CHAMADE, *terme d'Art milit.*, (Q = Le Blond), III:42b [0,3]
 CHANGEMENT [réf.], (B = Cahusac), III:132b [0,1]
 CHANSON, *Litt. & Mus.*, (S + B + S + B + B[sic] + S + B⁵ + S = Rousseau + Cahusac), III:139a [3,1]
 CHANT, *Musique*, (S + B = Rousseau + Cahusac), III:140b [3,1 = 0,3 + 2,8]
 CHANT AMBROSIEN, CHANT GRÉGORIEN; voyez PLEIN-CHANT, (S = Rousseau), III:142b
 CHANT [extr.], *Littérat.*, (* = Diderot), III:142b [(0,8)]
 CHANT, *Medecine, Physiologie*, voyez VOIX & RESPIRATION; *Pathologie & Hygiene*, voyez EXERCICE, (ns), III:143a
 CHANTER, (S + B = Rousseau + Cahusac), III:144a [1,5 = 0,6 + 0,9]
 CHANTERELLE, *Luth. & musiq. instr.*, (* = Diderot), III:145a [0]
 CHANTEUR, EUSE, *Musicien*, (B = Cahusac), III:145a [1,1]
 CHANTRE, (B = Cahusac), III:146b [0,7]
 CHAPE, dans l'*Orgue*, (ns), III:160a [0,6]
 CHAPEAU, *Musique*, (S = Rousseau), III:174b [0]
 CHAPELET [réf.], *machine d'opéra*, (B = Cahusac), III:176b [0,3]
 CHAR [extr.], *machine d'Opéra*, (B = Cahusac), III:184a [(0,5)]
 CHASSIS de clavier, des épinettes, & du clavecin, *Lutherie*, (ns), III:232b [0,5]
 CHASSIS [réf.], *opéra*, (B = Cahusac), III:233a [0,3]
 CHASSIS, (faux) Voyez FAUX-CHASSIS [réf.], (B = Cahusac), III:233a

⁵ SCHWAB signale que l'état de 1754 de ce vol. remplace ce (B) par un (S) (*Inv.*, I, 92).

- CHEMINEE, *Lutherie*, (ns), III:282a [0,2]
 CHEVALET, *dans les instruments de Musique*, (ns), III:311a [0,2]
 CHIFFRER, *en Musique*, (S = Rousseau), III:334b [6,0] [= TABLE]
 CHŒUR [extr.], *Belles-Lett.*, (G = Mallet), III:361a [(1,8)]
 CHŒUR [extr.: les chœurs d'église], ((G + A +) G = Mallet [+ d'Argis]), III:361b [(0,3)]
 CHŒUR, *en Musique*, (S + B + S + B = Rousseau + Cahusac), III:362a [0,8]
 CHŒURS, (*les*), (B = Cahusac), III:362b [0,3]
 CHORAGES [extr.], *Hist. anc.*, (* = Diderot), III:367a [0,1]
 CHORAULE, *Hist. anc.*, (* = Diderot), III:367a [0,1]
 CHOREGE [réf.: analogie avec l'opéra], (ns), III:367b [(0,1)]
 CHORÉGRAPHIE ou l'art d'écrire la danse [réf.: 1 renvoi...], (D = Goussier), III:367b [(12,0)]
 CHORISTE, (B = Cahusac), III:373b [0]
 CHRESES, ou CHRESIS, *Musique* [et: *en Musique* !], (S = Rousseau), III:379a [0,1]
 CHROMATIQUE, *Musique*, (S = Rousseau), III:387b [0,8]
 CHRONOMETRE, *Musique*, (S = Rousseau), III:401b [1,1]
 CIEL [réf.], *Décor. théat.*, (B = Cahusac), III:443b [0,3]
 CINTRE [réf.], *Décorat. théat.*, (B = Cahusac), III:457b [0,3]
 CITHARE, *Hist. anc. & Luth.*, (* = Diderot), III:488a [0,5]
 CLAIRON, *Lutherie*, (ns), III:501a [0,1]
 CLAIRON, *Lutherie*, (ns), III:501a [0,2]
 CLAQUEBOIS, *Luth.*, (* = Diderot), III:504a [0,3]
 CLARICORDE, (ns), III:504b [0]
 CLARINETTE, *Luth.*, (ns), III:505b [0]
 CLAVECIN, *Luth.*, (ns), III:509a [4,6]
 CLAVECIN OCULAIRE, *Musiq. & Opr.*, (* = Diderot), III:511a [1,5]
 CLAVIER, *Luth.*, (ns), III:512b [2,3 [en fait: deux articles; ici 1,9]]
Doubles claviers des clavecins, (ns), III:512b [0,4[v. art. précédent]]
 CLÉ, *caractere de Musique*, (S = Rousseau), III:516a [2,0]
 CLÉ TRANSPOSÉE, *en Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), III:517a [1,5 = 1,3 + 0,2]
 CLÉ ou ACCORDOIR, (ns), III:518b [0,3]
 CLEPSIAMBE, *Hist. anc.*, (ns), III:522b [0]
 CLOCHE, *Hist. anc. mod. Arts méchan. & Fond.*, (* = Diderot), III:539a [9,4]
 COIN, *Lutherie*, (ns), III:611a [0,2]
 COLACHON, (* = Diderot), III:612b [0,2]
 COLOPHONE [extr.], *Pharm. & Arts méchan.*, (* = Diderot), III:656b [(0,3)]
 COMÉDIE BALLET [extr.], (B = Cahusac), III:671a [(0,3)]
 COMMA, *terme de Musique*, (S = Rousseau), III:683b [0,3]
 COMPAS, *Facteurs d'orgue*, (ns), III:760a [0,4]
 COMPLÉMENT D'UN INTERVALLE, *en Musique*, (S = Rousseau), III:765a [0,2]
 COMPOSITEUR, *Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), III:769a [0,3 = 0,3 + 0]
 COMPOSITION, *en Musique*, (S = Rousseau), III:771b [0,8]
 CONCERT, *Musique*, (B + S + B = Cahusac + Rousseau), III:803b [0,7 = 0,1 + 0,1 + 0,5]
 CONCERT SPIRITUEL, *Hist. mod.*, (B = Cahusac), III:803b [0,7]
 CONCERTO, *en Musique*, (S = Rousseau), III:804a [0,2]
 CONCERTANT, *parties concertantes, en Musique*, (S = Rousseau), III:804a [0,2]
 CONCORDANT ou BASSE-TAILLE, *Musiq.*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), III:824a [0,2 = 0 + 0,2]
 CONJOINT, *Musique*, (S + O + S + O = Rousseau + D'Alembert), III:871a [0,3]
 CONNOISSEUR, *Littér. Peint. Musiq. &c.*, (R = Landois), III:898a [0,3]

Vol. IV (115)

- CONSERVATOIRE [extr.], *Hist. mod.*, (* = Diderot), IV:42b [(0,1)]
 CONSONNANCE, *en Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), IV:50a [3,1 = 3,0 + 0,1]

- CONSONNE [extr.], *terme de Grammaire*, (F = Durnarsais), IV:51b
- CONTRA. Voyez HAUTE-CONTRE, (ns), IV:118a
- CDNTRAIINT, *Musique*, (R = Landois (?)), IV:119b [0,1]
- CONTRE-BASSE, *Luth.*, (ns), IV:131b [0,1]
- CONTRE-BISEAU, *Luth.*, (ns), IV:132a [0,2]
- CONTREDANSE [extr.], (B = Cahusac), IV:133a [(0,2)]
- CONTRE-FUGUE, *Musiq.*, (R = Landois (?)), IV:134b [0,2]
- CONTRE-PARTIE, (S = Rousseau), IV:139a [0,1]
- CONTRE-POIDS (*le*) [réf.], *des machines d'opéra*, (B + ns = Cahusac + anon.), IV:139b [0,1 = 0,1 + 0]
- CONTRE-POINT, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:139b [0,3]
- CONTRE-SENS [extr.], (O = D'Alembert), IV:141a [(1,1)]
- CONVOI [extr.], *Hist. anc. & mod.*, (* = Diderot), IV:169b [(1,1)]
- COQUILLE, *Hist. anc.*, (* = Diderot), IV:193a [0,1]
- COR, *Chauder. & Chasse*, (* = Diderot), IV:193b [0,6]
- CORDE [extr.]: *Des cordes à boyau propres à la Lutherie*, *ouvrage du Cordier*, (* = Diderot), IV:205a [extr.: 205b-208b] [3,4 (sur 6,8)]
- CORDES, (*Vibrations des*) [réf.], *Méchantq.*, (O = D'Alembert), IV:210a [(1,9)]
- CORNE, *Hist. anc.*, (* = Diderot), IV:249b [0]
- CORNEMUSE, *Lutherie & Musique*, (* = Diderot), IV:251b [0,8]
- CORNETS pour l'ouïe, *Acoustique*, (O = D'Alembert), IV:252a [0,3]
- CORNET, *Luth. & Musiq.*, (* = Diderot), IV:252b [0,8]
- CORNET, (*grand*), *Lutherie*, (ns), IV:253a [0,2]
- CORNET D'ÉCHO, *Lutherie*, (ns), IV:253a [0,4]
- CORNET DE RÉCIT, *Lutherie*, (ns), IV:253a [0,2]
- CORNIEN [sic: pour CORNICEN], *Hist. anc.*, (* = Diderot), IV:254a [0]
- CORNICULAIRE [extr.], *Hist. anc.*, (G = Mallet), IV:255a [(0,3)]
- CORYBANTE [extr.], *Myth.*, (Jaucourt), IV:288b [(0,8)]
- CORYPHÉE [extr.], *Spéctacle*, (B = Cahusac), IV:289b [(0,1)]
- COUDE, *en terme de Chauderonnerie*, (ns), IV:323a [0,1]
- COULÉ, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:326a [0,2]
- COULEUR [extr. 328a et 329b: question de l'analogie avec les sons], *Physiq.*, (O + ns[Chambers #] = D'Alembert), IV:327a [(11,5)]
- COULISSE [réf.], *Théâtre Lyrique*, (B = Cahusac), IV:335a [0,7]
- COULISSOIRE, *Lutherie*, (ns), IV:336a [0]
- COUPE, *Belles-lettres*, (B = Cahusac), IV:347a [0,9]
- COUPÉ, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:348a [0,1]
- COUPER un opera, (B = Cahusac), IV:350a [1,3]
- COUPLET, *Belles-lett. & Musiq.*, (ns), IV:353a [0,1]
- COUPLET, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:353a [0,1]
- COURAGE [réf.], *Morale*, (Jaucourt), IV:374a [(1,8)]
- COURANTE, *Musiq. & Danse*, (S + B + ns = Rousseau + Cahusac + anon.), IV:376b [0,5 = 0 + 0,2 + 0,3]
- COURONNE, *en Musique*, autrement POINT DE REPOS, (S = Rousseau), IV:395a [0,3]
- CDURTAUT, *Luth. & Musique*, (* = Diderot), IV:399a [0,4]
- CRITIQUE, [extr. dans *Critique dans les arts libéraux ou les beaux-arts*], *Belles-lettres*, (Marmontel), IV:490a [extr.: 255, 493a] [(14,5)]
- CRDCHE, *chroma, Musiq.*, (S = Rousseau), IV:498a [0,3]
- CROISSANT, *Lutherie*, (ns), IV:509a [0,1]
- CROMORNE, *jeu d'Orgue*, (ns), IV:513b [0,3]
- CROTALE, *Musiq. ancienne*, (ns #), IV:515a [0,3]
- CROUMA, *Hist. anc. Musiq.*, (* = Diderot #), IV:515a [0,1]
- CURETES [extr.], *Hist. anc.*, (G = Mallet), IV:575b [(1,0)]
- CYCINNIS [extr.], (B = Cahusac), IV:586a [(0,2)]
- CYMBALE, *Lutherie*, (G = Mallet #), IV:593b [1,3]

- CYMBALE, *jeu d'Orgue*, (ns), IV:594b [0,5]
D, *Musique*, *D-la-ré*, *D-sol-ré*, ou simplement D. (S = Rousseau), IV:609b [0]
DACTYLES [extr.], *Hist. & Mythol.*, (a = Nicolas Lenglet du Fresnoy), IV:610a [(0,4)]
DACTYLIQUE [extr. §2: «C'étoit dans l'ancienne musique...»], *Littérature*, (G = Mallet #), IV:610b [(0,3)]
DANSE [extr.], *Art & Hist.*, (B = Cahusac), IV:623a [(0,6)]
DANSEUR, DANSEUSE [extr. §3: statuts de l'opéra pour les chanteurs], (B = Cahusac), IV:629a [(0,2)]
DANSEUR, (*Maître de danse*) [extr.], (ns #), IV:629a [(0,8)]
DÉBIT, *Musique*, (B = Cahusac), IV:651b [0,4]
DEBITER, *Musique*, (B = Cahusac), IV:652a [0,9]
DÉCAMÉRIDE, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:661a [0,2]
DECHANT, *Musiq.*, (ns), IV:664b [0]
DECLAMATION [réf.], *Belles lettres*, (ns), IV:680a [0,3]
DECLAMATION THÉÂTRALE [extr.], (Marmontel), IV:680b [(11,3)]
DECLAMATION DES ANCIENS [extr.], *Littérature*, (ns [= Duclos; v. Avert. IV:iii]), IV:686a [(10,5)]
DECLAMATION, *Musiq.*, (B = Cahusac), IV:691a [0,5]
DÉCORATION [réf.], *Opera*, (B = Cahusac), IV:701b [2,0]
DEGRÉ, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:767b [0,3]
DÉLIRE [réf.], *Médecine*, (d = d'Aumont), IV:785a [(7,1)]
DEMI [réf.], *Grammaire & Arithmétique*, (ns), IV:810a [(0,1)]
DEMI-JEU, À DEMI-JEU, *terme de Musique instrumentale*, (S = Rousseau), IV:812a [0,1]
DEMI-SOUPH, *caractère de Musique*, (S = Rousseau), IV:813b [0,1]
DEMI-TON, *intervalle de Musique*, voyez SEMI-TON, (S = Rousseau), IV:813b
DEMOISELLES, *Lutherie*, (ns), IV:820b [0,4]
DENTS [extr. 836a: une théorie de l'audition], *Anatomie*, (L = Tarin), IV:834a [(12,1)]
DENTICULES, *Lutherie*, (ns), IV:848a [0,1]
DERVIS [extr.], *Hist. orient.*, (Jaucourt), IV:870b [(1,8)]
DESCENDRE, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:874a [0]
DESSEIN, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:891a [0,6]
DESSUS, & en italien *soprano*, *Musique*, (S = Rousseau), IV:895b [0,3]
DESSUS, *Opera*, (B = Cahusac), IV:896a [0,1]
DESSUS DE FLÛTE À BEC, *Luth.*, (ns), IV:896a [0,1]
DESSUS DE FLÛTE TRAVERSIÈRE, *Luth.*, (ns), IV:896a [0,1]
DESSUS DE VIOLE, *Luth.*, (ns), IV:896a [0,1]
DÉTACHÉ, *terme de Musique*, (S = Rousseau), IV:900a [0,1]
DÉTONNER, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:904a [0,1]
DIACOUSTIQUE, *Physiq. & Musiq.*, (S = Rousseau), IV:931a [0,1]
DIAGRAMME, *dans la Musique ancienne*, (S = Rousseau), IV:933b [0]
DIALOGUE, *en terme de Musique*, (S = Rousseau), IV:937b [0,1]
DIANE, *Art militaire*, (Q = Le Blond), IV:942b [0,2]
DIAPASON, *terme de la Musique grecque [sic]*, (S = Rousseau), IV:943a [0,2]
DIAPASON, *Org.*, («Cet article est de MM. THOMAS & GOUSSIER»), IV:943a [2,9]
DIAPENTE, *Musique*, (S = Rousseau), IV:944b [0,1]
DIASCHISMA, *Musique ancienne*, (S = Rousseau), IV:951a [0]
DIASTÈME, *Musique ancienne*, (S = Rousseau), IV:951b [0,1]
DIATESSARON, (S = Rousseau), IV:954a [0,1]
DIATONIQUE, *Musique*, (S = Rousseau), IV:954a [0,5]
DIAZEUXIS, *ancienne musique grecque [sic]*, (S = Rousseau), IV:954b [0,2]
DICORDE, *Hist. anc.*, (* = Diderot), IV:955a [0]
DICTIONNAIRES HISTORIQUES [extr.: § 8], (O = D'Alembert), IV:966b
DIÉSIS, *Musique*, (S = Rousseau), IV:971b [1,3]
DIEZEUGMENON, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:984a [0,1]
DIMINUÉ, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:1010a [0]

- DIMINUTION, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:1011a [0,1]
 DIOXIE, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:1016a [0,1]
 DISCORDANT, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:1033a [0,1]
 DIS-DIAPASON, *terme de Musique*, (S = Rousseau), IV:1036b [0]
 DISSONNANCE, *en Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), IV:1049a [2,8 = 2,5 + 0,3]
 DITHYRAMBE [extr.], *Belles Lettres*, (G = Mallet), IV:1066a [(1,9)]
 DITON, *Musique*, (S = Rousseau), IV:1067a [0]
 DIVERTISSEMENT, *Belles-Lettres*, (B = Cahusac), IV:1069a [1]
 DIVISION [extr.], *Logique*, (ns # [+? D'Alembert]), IV:1076b [(0,8)]
 DIXIEME, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:1090b [0,1]
 DIX-SEPTIEME, *en Musique*, (S = Rousseau), IV:1098a [0,2]

Vol. V (66)

- DO, (S = Rousseau), V:1a [0,1]
 DOIGTER, *en Musique*, (S = Rousseau), V:16b [2,6]
 DOMINANTE, *en Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), V:32b [1,1 = 0,3 + 0,8]
 DORIEN, *en Musique*, (S = Rousseau), V:55b [0,2]
 DOUBLE, *Musique*, (S = Rousseau), V:78b [0,3]
 DOUBLE-CROCHE, *semi-chroma, Musique*, (S = Rousseau), V:78b [0,2 +]
 DOUBLE-FUGUE, *Musique*, (ns [S = Rousseau: v. Err. V:1012]), V:78b [0,3]
 DOUBLE EMPLOI, *Musique*, (O = D'Alembert), V:79a [0,7]
 DOUBLE-OCTAVE, *Musique*, (S = Rousseau), V:79a [0,2]
 DOUBLE [extr.], (B = Cahusac), V:79a [(0,3)]
 DOUBLER, (*Spectacle*) [...] *terme d'Opéra*, (B = Cahusac), V:80a [0,6]
 DOUBLETTE, *jeu d'orgue, (Luth.)*, (ns), V:81b [0,1]
 DOUX, *en Musique*, (S = Rousseau), V:92b [0,2]
 DOUZIEME, *en Musique*, (S = Rousseau), V:92b [0,2]
 DOXOLOGIE [extr.], *Théol.*, (G = Mallet #), V:92b [(1,6)]
 DRAME [extr.], *Belles-Lettres*, (G = Mallet), V:105b [(1,0)]
 DRUIDE [extr. sur les bardes], *Belles-Lettres*, (Jaucourt), V:149a [(3,8)]
 DUO, *Musique*, (S = Rousseau), V:166b [1,0]
 E, E, e [extr. 185a et 185b: prononciation dans le chant], (F = Dumarsais), V:183a [(5,6)]
 ECHELLE, *en Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), V:250a [3,6 = 2,2 + 1,4]
 ECHELLETES, *Musique & Luth.*, (* = Diderot), V:254b [0,3]
 ECHO, *Physiq.*, (O + Jaucourt = D'Alembert + Jaucourt), V:262b [4,1 = 3,8 + 0,3]
 ECHO, (O = D'Alembert), V:264b [0,3]
 ECHO, *en Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), V:265a [0,5 = 0,2 + 0,3]
 ECHOMETRE, *en Musique*, (* = Diderot), V:265b [0,3]
 ECLISSES, *Luth.*, (ns), V:301b [0,2]
 ECOLE [extr.], *beaux Arts*, (O = D'Alembert), V:333b (extr.: 335a-b) [(3,8)]
 ECOUANNE [extr.], (* = Diderot), V:351b [(0,6)]
 ECOUTER, *Physiolog.*, (d = d'Aumont), V:352a [0,1]
 ECURETTE, *Luth.*, (ns), V:380a [0]
 EFFORT, *Voix [+ Chant]*, (B = Cahusac), V:410a [0,4]
 EGALITÉ, *Voix*, (B = Cahusac), V:415b [0,3]
 EGYPTIENS (PHILOSOPHIE DES) [extr.: 437a et 437b], *Histoire de la Philosophie*, (* = Diderot), V:434a [(8,9)]
 ELASTICITÉ ou FORCE ELASTIQUE [réf.], *en Physique*, (O = D'Alembert), V:444a (extr.: 445-6) [(5,8)]
 ELASTIQUE [extr. sur les corps élastiques sonores], *Physique*, (O = O'Alembert), V:447a [(1,8)]
 ELEGIAQUE [extr.], *Belles-Lett.*, (O = D'Alembert [+ Marmontel + G = Mallet]), V:483b [(0,6)]
 ELOCUTION [extr.], (O = D'Alembert), V:520b [(12,7)]
 EMBOUCHER, *Luth.*, (* = Diderot), V:559a [0,1]

- EMBOUCHURE, *en terme de Chauderonnier & de Luthier*, (ns), V:559b [0,1]
 EMMELIE [extr.], *Hist. anc.*, (B = Cahusac), V:570a [(0,2)]
 EMPORTE-PIECE, *Lutherie*, (ns), V:593b [0,3]
 ENCHANTEMENT, (*Belles-Lettres*), *terme d'Opéra*, (B = Cahusac), V:619a [0,8]
 ENCHANTEUR [extr.], *terme d'Opéra*, (B = Cahusac), V:619b [(0,2)]
 ENCYCLOPÉDIE [extr.: musique et art d'imprimer], *Philosoph.*, (* = Diderot), V:635a [extr.: 643a] [(55,3)]
 ENHARMONIQUE, *Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), V:688a [2,2 = 1,3 + 3x0,3]
 ENTAILLES, *Lutherie*, (ns), V:717a [0,1]
 ENTAILLES, (ns), V:717a [0,2]
 ENTAILLOIRS DROITS & COURBES, *Luth.*, (ns), V:717a [0,1]
 ENTHOUSIASME [extr.], *Philos. & Belles-Lett.*, (B = Cahusac), V:719b [extr.: 721b] [(6,1)]
 ENTONNER, *en Musique*, (S = Rousseau), V:725a [0,2]
 ENTR'ACTE, *Belles-Lett.*, (B = Cahusac), V:726b [1]
 ENTRÉE [extr.], *Danse*, (B = Cahusac), V:730b [0,8]
 EOLIEN, *en Musique*, (S = Rousseau), V:739b [0,1]
 EPAIS, *en Musique*, (S = Rousseau), V:744a [0,2]
 EPIGENEUM, *Hist. anc.*, (* = Diderot), V:792b [0]
 EPIGLOTTE [extr.], *en Anatomie*, (L = Tarin), V:792b [(0,3)]
 EPINETTE, *Lutherie*, (ns), V:803a [0,1]
 EPISYNAPHE, *dans la Musique ancienne*, (S = Rousseau), V:816b [0,1]
 EPITHALAME [extr.], *Poésie*, (Jaucourt), V:818a [(3,5)]
 EPITRITE, *Musique*, (S = Rousseau), V:822b [0,1]
 EPODES, *Musique*, (B = Cahusac), V:823b [0]
 EPTACORDE. Voyez HEPTACORDE, (ns), V:840a
 EPTAMERIDE. Voyez HEPTAMERIDE, (ns), V:840a
 ERATO, *Myth.*, (* = Diderot), V:900a [0,1]
 E. SI MI; E. MI LA, *ou simplement E*, (S = Rousseau), V:[949]a [0]
 ESPACE, *en Musique*, (S = Rousseau), V:[952]b [0,1]
 ESTAMPOIR des anches, *Lutherie*, (ns), V:1001b [0,3]

Vol. VI (58)

- ETENDUE, *Voix*, (B = Cahusac), VI:46a [2,9]
 ETUDE [extr.], *terme de Peinture*, (Watelet), VI:97a [(1,0)]
 EUQUAE, (S = Rousseau), VI:207a [0,1]
 EURYTHMIE [extr.], *Arts lib. [se précise en: Archit. Peint. & Sculpt.]*, (ns #), VI:212b [(0,3)]
 EUTERPE, *Mythol.*, (* = Diderot), VI:213a [0,1]
 EVUIDOIR, *Lutherie*, (ns), VI:214a [0,1]
 EXÉCUTION, *Opera*, (B = Cahusac), VI:234a [1,8]
 EXERCICE [extr.], *Medecine, Hygiène*, (d = d'Aumont), VI:244b (extr.: 245b-246a) [(5,2)]
 EXPANSIBILITÉ [réf.], *Physique*, (ns [serait: Turgot]), VI:274b [(21,9)]
 EXPRESSION, *Opéra*, (B = Cahusac), VI:315a [7,3 ♪]
 EXTENSION, *en Musique*, (S = Rousseau), VI:327a [0]
 F [extr.], *Gramm.*, (F = Du Marsais), VI:341a [(1,4)]
 F-UT-FA, *Musique*, (S = Rousseau), VI:341b [0,1]
 FACE, *en Musique*, (S = Rousseau), VI:357b [0,3]
 FACE, PLATE-FACE, *Luther.*, (ns), VI:358a [0,3]
 FACTEUR, *instrumens de Musique*, (ns), VI:360a [0,1]
 FAISEUR, *ou celui qui fait* [réf.], *Gramm.*, (* = Diderot), VI:383a
 FANFARE, (S = Rousseau), VI:401b [0,3]
 FANTAISIE, *Musique*, (S = Rousseau), VI:403b [0,2]
 FAUSSET, *Musique*, (S = Rousseau), VI:437b [0,1]
 FAUX, *en Musique*, (S = Rousseau), VI:442a [0,2]

- FAUX-ACCORD, voyez DISSONANCE, (ns), VI:442b
- FAUX-BOURDON, (S = Rousseau), VI:443a [0,1]
- FAUX-CHASSIS [réf.], *terme d'Opéra*, (B = Cahusac), VI:443a [0,3]
- FAUSSE-QUINTE, *en Musique*, (S = Rousseau), VI:454a [0,3]
- FAUSSE-RELATION, *en Musique*, voyez RELATION, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), VI:454a
- FÉERIE [extr.], (B = Cahusac), VI:464b [(0,5)]
- FEINTE, *en Musique*, (S = Rousseau), VI:465a [0,1]
- FENTE COUPÉE des épinettes & des clavessins qui ne sont pas à ravalement, (ns), VI:465a [0,1]
- FERS, outils de Luthier, (ns), VI:504b [0,3]
- FERS ROND, FERS PLATS, outils de Luthier, (D = Goussier), VI:504b [0,3]
- FERME [réf.], à l'Opéra, (B = Cahusac), VI:515b [0,4]
- FÊTE [extr.], *Beaux-Arts*, (B = Cahusac), VI:576b [(7,0)]
- FÊTES DE LA COUR DE FRANCE [extr.], (B = Cahusac), VI:580a [(10,2)]
- FÊTES DES GRANDES VILLES DU ROYAUME DE FRANCE [extr.], (B = Cahusac), VI:588b [(10,3)]
- FÊTES DES PRINCES DE FRANCE [extr.], (B = Cahusac), VI:593a [(9,2)]
- FÊTE [réf.], *opéra*, (B = Cahusac), VI:598a [0,3]
- FICHES, *terme de Lutherie*, (ns), VI:677b [0,3]
- FIFRE, *luth.*, (* = Diderot), VI:744b [0,4 ♪]
- FIGURANT, ANTE [réf.], *terme d'Opéra*, (B = Cahusac), VI:748a [0,3]
- FIGURÉ, *en Musique*, (S = Rousseau), VI:783b [0,1]
- FIGURER, *en Musique*, (S = Rousseau), VI:783b [0,1]
- FILIERE, outil de Luthier, (D = Goussier), VI:798a [1,2]
- FIN, *en Musique*, (S = Rousseau), VI:811a [0]
- FINALE, *en Musique*, (S = Rousseau), VI:811b [0,2]
- FISTULE ou PETITE FLÛTE, *Luth.*, (* = Diderot), VI:831b [0,2]
- FLAGEOLET, *Lutherie*, (* = Diderot), VI:834a [2,2 ♪]
- FLEURTIS, (ns), VI:867b [0]
- FLORENCE [extr. sur Lull], *Géog.*, (D.J. = Jaucourt), VI:876b [extr.: 877b] [0,1 (sur 1,5)]
- FLÛTE, *Littér.*, (Jaucourt), VI:892b [4,5]
- FLÛTE DOUBLE, *instrum. de Musiq.*, (Jaucourt), VI:895a [0,4]
- FLÛTE DES SACRIFICES, (ns), VI:895a [0,1]
- FLÛTE D'ACCORDS, (ns), VI:895a [0,1]
- FLÛTE ALLEMANDE ou TRAVERSIERE, *instrument de Musique à vent*, (ns), VI:895a [2,8 ♪]
- FLÛTE ALLEMANDE, *Jeu d'orgue*, (ns), VI:899a [0,1]
- FLÛTE, *Jeu d'orgue*, (ns), VI:899a [0,2]
- FLÛTE DOUCE ou À-BEC, (ns), VI:899a [3,2 ♪]
- FLÛTE DE TAMBOURIN ou À TROIS TROUS, *Lutherie*, (* = Diderot), VI:901a [0,3 ♪]

Vol. VII (46)

- FONDAMENTAL, *Musique moderne*, (ns [= D'Alembert, v. entrées suivantes]), VII:54b [0,1]
- SON FONDAMENTAL, [*Musique moderne*], (ns [= D'Alembert]), VII:54b [5,0]
- ACCORDS FONDAMENTAUX, [*Musique moderne*], (ns [= D'Alembert]), VII:57a [3,0]
- BASSE FONDAMENTALE, [*Musique moderne*], (O = D'Alembert), VII:58b [10,7]
- FORHUIR, *Vénér.*, (ns), VII:170a [0]
- FORLANE, (S = Rousseau), VII:170b [0,1]
- FORT, *en Musique*, (S = Rousseau), VII:190b [0,1]
- FRAISOIR, *Luth.*, (* = Diderot), VII:278a [0,2]
- FRAPPÉ, *en Musique*, (S = Rousseau), VII:288b [0,1]
- FREDON, *Musique*, (S = Rousseau), VII:293a [0,1]
- FREDONNER, *Musique*, (S = Rousseau), VII:293a [0]
- FREMISSEMENT, *Physiq.*, (O = D'Alembert), VII:295b [0,1]
- FRISE, *Luth.*, (ns), VII:309a [0,2]

- FRONTAL ET DOUBLE FRONTAL, (ns), VII:340a [0,3]
 FUGUE, en *Musique*, (S = Rousseau), VII:360b [1,0]
 FUREUR [réf.], *Gramm. et Moral.*, (* = Diderot), VII:377a [(0,4)]
 FUST D'ORGUE, *Luth.*, (ns), VII:401a [0,3]
 GAI, en *Musique*, (S = Rousseau), VII:423a [0]
 GAILLARDE, *Musiq.*, (S = Rousseau), VII:424a [0,1]
 GALERE, *Lutherie*, (ns), VII:441b [0,3]
 GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT, en *Musique*, (S + O + O [ns \ «» \ O] = Rousseau + D'Alembert
 [+ «M. le président de Brosses»]), VII:[461]a [8,2 = 1,5 + 0,9 + 0 + «3,7» + 2,1]
 GAVDTTE, *Musique*, (S + ns = Rousseau + anon.), VII:529b [0,1 [= 0,1 + 0]]
 GÉNÉRALE, *Art milit.*, (Q = Le Blond), VII:556a [0,1]
 GENRE, en *Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), VII:595b [4,4 [= 1,6 + 2,8]]
 GESTE [extr.], (B = Cahusac), VII:651b [(0,3)]
 GESTE, *Chant du théâtre*, (B = Cahusac), VII:652b [0,8]
 GIGUE, *Musique*, (O = D'Alembert), VII:661a [0,8]
 GLOTTE, en *Anatomie*, (L = Tarin #), VII:722a [0,2]
 GOSIER, *Lutherie*, (ns), VII:747b [0,1]
 GOÛT [extr.], *Gramm. Littérat. & Philos.*, (M. de Voltaire), VII:761a [(1,8)]; (Montesquieu), VII:762a
 [(11,4)]
 GOÛT-DU CHANT, en *Musique*, (S = Rousseau), VII:770b [0,2]
 GRADUEL, *Hist. ecclésiast. et Liturgie*, (G = Mallet #), VII:811b [0,4]
 GRASSEYEMENT, *Voix*, (B = Cahusac), VII:861b [0,8]
 GRASSEYER, *Chant. Voix*, (B = Cahusac), VII:862a [0,4]
 GRATTOIR À ANCHES, *Lutherie*, (ns), VII:865a [0,1]
 GRAVE, *Musique*, (S = Rousseau), VII:865b [0]
 GRAVE ou GRAVEMENT, *Musique*, (S = Rousseau), VII:865b [0,1]
 GRAVITÉ, en *Musique*, (S = Rousseau), VII:876b [0,2]
 GRAVURE, DANS LE SOMMIER D'ORGUE, (ns), VII:903b [0,1]
 GRÉGORIEN [extr.: §3], *Hist. ecclés.*, (G = Mallet), VII:929a [(0,3)]
 GROUPE, en *Musique*, (S = Rousseau), VII:970b [0,2]
 GUIDE, en *Musique*, (S = Rousseau), VII:1005a [0,1]
 GUIDE, (ns), VII:1005a [0,4]
 GUIDE des sautereaus, des épinettes, et des clavecins, (ns), VII:1005b [0,2]
 GUIDON, *Musique*, (S = Rousseau), VII:1006a [0,1]
 GUITTARE, *Musique*, (ns [Avert. VII:xiv]), VII:1011a [2,6 J]

Vol. VIII (67).

- HAPPE [extr.], *Arts & Métiers*, (* = Diderot), VIII:40b [(0,3)]
 HARMONIE [réf.], *Gramm.*, (* = Diderot), VIII:50a [(0,7)]
 HARMONIE, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:50b [1,9]
 HARMONIE, (S = Rousseau), VIII:51b [0]
 HARMONIE FIGURÉE, (S = Rousseau), VIII:51b [0,3]
 HARMONIE. (Accord de sons.) [extr. 53a: anal. «harmonie des vers» / «mélodie du chant»], (G = Mallet),
 VIII:52a [(2,2)]
 HARMDNIQUE, *Musique*, (S + D = Rousseau + D'Alembert), VIII:54b [2,7 = 0,2 + 2,5]
 HARPE, *Hist. anc. & Lutherie*, (Hoghenski + B = Cahusac), VIII:56b [2,4 = 2,3 + 0,1]
 HARPEGEMENT, *Musique*, (ns), VIII:58a [0,8]
 HAUSSE, *Lutherie*, (ns), VIII:66b [0]
 HAUT, en *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), VIII:67a [0,1]
 HAUTOIS (anciens), *Lutherie*, (* = Diderot), VIII:69a [1,1]
 HAUTOIS, instrument de musique à vent & à anche, (ns), VIII:69b [1,7]
 HAUTE-CONTRE, *Musique*, (g = Barthès (?)), VIII:70b [0,2]

- HAUTE-CONTRE *de violon*, *Musique*, (ns), VIII:71a [0]
 HAUTE-CONTRE *de flûte à bec*, *Musique*, (ns), VIII:71a [0,1]
 HAUTE-TAILLE, *tenor*, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:71a [0,1]
 HÉMIOLE, *terme de Mathématique*, (S = Rousseau), VIII:113a [0,3]
 HÉMIOLENIEN, *en Musique*, (S = Rousseau), VIII:113a [0,1]
 HÉMIOPE, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:113a [0,1]
 HÉPTACORDE, *Musique anc.*, (D.J. = Jaucourt), VIII:138a [0,3]
 HÉPTAMÉRIDE, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:138b [0,2]
 HERSE [réf.], *terme d'opéra*, (B = Cahusac), VIII:185b [0,2]
 HEXACORDE, *en Musique*, (s [sic] = Rousseau), VIII:196b [0]
 HIRME, *Hist. ecclés.*, (* = Diderot), VIII:219b [0]
 HOMOPHONIE, *Musiq.*, (D.J. = Jaucourt), VIII:284a [0,1]
 HUCHET, *Véner.*, (ns), VIII:331a [0]
 HYMÉNÉE [extr.], *Poésie*, (D.J. = Jaucourt), VIII:394a
 HYMNODE, *Hist. anc.*, (D.J. = Jaucourt), VIII:397a [0,3]
 HYMNOLOGIE, *Liurgie*, (ns), VIII:397b [0]
 HYPATE, *Musiq.*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), VIII:400b [0,3]
 HYPATOÏDES, *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), VIII:400b [0]
 HYPERBOLÉON, *en Musique*, (S = Rousseau), VIII:405a [0,1]
 HYPERDIAZEUXIS, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:406a [0,1]
 HYPERDORIEN, *Musiq.*, (S = Rousseau), VIII:406a [0,1]
 HYPER-ÉDLIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:406b [0,1]
 HYPERIASTIEN, ou MIXOLYDIEN AIGU, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:406b [0,1]
 HYPERIONIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:406b [0,1]
 HYPERLYDIEN, *en Musique*, (S = Rousseau), VIII:406b [0,1]
 HYPERMIXOLYDIEN, *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), VIII:406b [0]
 HYPEROCHE, *Musiq.*, (D.J. = Jaucourt), VIII:406b [0]
 HYPERPHRYGIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:406b [0]
 HYPODIAZEUXIS, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:409b [0,1]
 HYPODORIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:409b [0,1]
 HYPOEOLIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:409b [0,1]
 HYPOIASTIEN, (S = Rousseau), VIII:411a [0]
 HYPOIONIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:411a [0,1]
 HYPOLYDIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:411a [0,1]
 HYPOMIXOLYDIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:411a [0,1]
 HYPOPHRYGIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:411b [0,1]
 HYPOPRDSLAMBANOMENOS, *en Musique*, (S = Rousseau), VIII:411b [0,1]
 HYPORCHEME [extr.], *Littérature*, (ns), VIII:412a [0,6]
 HYPOSYNAPHE, *en Musique*, (S = Rousseau), VIII:413a [0,1]
 JASTIEN, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:468a [0]
 IDIOMELE, *Théolog.*, (* = Diderot), VIII:496b [0,1]
 JEUX, *Orgue*, (ns), VIII:540b [3,3]
 IMITATION [extr.], *Gramm. & Philosoph.*, (* = Diderot), VIII:567a [0,7]
 IMITATION, *en Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), VIII:569a [0,3]
 IMPARFAIT [extr.], *Gramm.*, (* = Diderot), VIII:584a [0,3]
 INST[R]UMENS, *Musiq. & Luth.*, (* = Diderot), VIII:803b [0,9]
 INTERMEDE, *Littérat.*, (ns), VIII:831a [0,3]
 INTERMEDE, *Belles-lettres & Musique*, (ns), VIII:831a [0,3]
 INTERVALLE, *en Musique*, (S = Rousseau), VIII:838a [4,5 (tableau)]
 INTONATION, *Gram.*, (* = Diderot), VIII:844b [0,1]
 JOMBARDE, *Lutherie*, (D.J. = Jaucourt), VIII:872b [0,1]
 IONIEN, *en Musique*, (S = Rousseau), VIII:876a [0]

IRREGULIER, *Musique*, (S = Rousseau), VIII:909a [0,1]

Vol. IX (37)

JUBÉ [extr.], *Théolog.*, (ns), IX:1a [(0,4)]

JUSTE, *en Musique*, (S = Rousseau), IX:87b [0,1]

LA, *en Musique*, (S = Rousseau), IX:143a [0]

LAMENTATION FUNEBRE [extr.: §§5-6], *Littérat.*, (D.J. = Jaucourt), IX:228b [(0,5)]

LANGAGE [extr. § 12], *Arts. Raison. Philos. Métaphys.*, (D.J. = Jaucourt), IX:242a

LANGUETTE, *Luth.*, (ns), IX:274a [0]

LANGUETTE, *dans les Orgues*, (ns), IX:274a [0,1]

LARGO, *terme de Musique*, (S = Rousseau), IX:294a [0,1]

LARIGOT, *Lutherie*, (ns), IX:294a [0,1]

LARYNX [extr.], *Anatomie*, (ns), IX:297b [(1,6)]

LAUDES [extr.], *Lithurgie*, (ns), IX:310b [(0,2)]

LAYE, *Jeu d'orgue*, (ns), IX:327b [0,8]

LÉGEREMENT, *Musique*, (S = Rousseau), IX:352b [0,1]

LENTEMENT, *Musique*, (S = Rousseau), IX:385a [0,1]

LEPSIS, *Musique*, (S = Rousseau), IX:396a [0,1]

LEVÉ, *en Musique*, (S = Rousseau), IX:438a [0,1]

LIAISON, *Musique*, (S = Rousseau), IX:455a [0,5]

LICHANOS, *Musique*, (S = Rousseau), IX:484a [0,2]

LIÈS, *en Musique*, (S = Rousseau), IX:488a [0,1]

LIGATURE, *Musique*, (S = Rousseau), IX:519a [0,3]

LIGNES, *Musique*, (S = Rousseau), IX:526a [0,2]

LIMMA, *en Musique*, (S = Rousseau), IX:543a [0,3]

LIRE [extr.], *Gramm.*, (ns), IX:570a [(0,2)]

LITURGIE [extr.: musique et dévotion], *Théolog.*, (ns [Polier de Bottens]), IX:596a [extr.: 598b] [(6,3)]

LONGUE, *dans nos anciennes Musiques*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), IX:688a [0,2]

LONGUET, *Lutherie*, (ns), IX:688b [0,1]

LOURE, *Musique*, (ns [? D'Alembert]), IX:705a [0,2]

LOURER, *en Musique*, (S = Rousseau), IX:705a [0]

LUTH, *Luth.*, (ns), IX:756a [0,1]

LUTHÉRIEN, *terme d'orts*, (D.J. = Jaucourt), IX:757a [0,3]

LYDIEN, *en Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), IX:774b [0,1]

LYRE, *Musique anc.*, (D.J. = Jaucourt), IX:778b [2,4]

LYRIQUE, *Littér.*, (ns), IX:780a [0,9]

MAGAOE, *Musiq. Anc.*, (D.J. = Jaucourt), IX:844a [0,2]

MAJEUR, *Musique*, (S = Rousseau), IX:870b [0,6]

MAJEUR, (*Mode.*) Voyez MODE., (ns), IX:871a

MAIN HARMONIQUE, *Musique*, (S = Rousseau), IX:875b [0,2]

Vol. X (58)

MANOORE, *Musique anc. & mod.*, (D.J. = Jaucourt), X:14a [0,6]

MANDRIN, *en terme de Chouderonnier*, (ns), X:15b [0]

MANICORDE ou CLARICORDE, *Lutherie*, (ns), X:31a [0,3]

MANICORDION, *terme de Luth.*, (ns), X:31b [0,1]

MANIERE [extr.], *Gramm. Pol. Moral.*, (ns [= Saint-Lambert]), X:34b [extr.: 35a] [(4,1)]

MANTE [extr.: 1§ sur Bernier], *Géog.*, (D.J. = Jaucourt), X:54b [(0,2)]

MANUFACTUREUR, *Hist. mod.*, (ns), X:[57]b [0,2]

MARTEAU DE BOIS, *Chouderonnier*, (ns), X:162a [0]

MARTEAU, *Facteurs d'orgue*, (ns), X:162b [0,1]

- MATINES [extr.], *Liturg.*, (ns), X:196b [(0,9)]
- MAXIME, *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), X:215a [0,3]
- MÉDIANTE, *Musique*, (S = Rousseau), X:293b [0,1]
- MELANCHOLIE [réf.], *Médecine*, (ns), X:308a [extr.: 310b] [(5,2)]
- MÉLODIE, en *Musique*, (S = Rousseau), X:319b [0,2]
- MÉLODIE oratoire, *Art oratoire*, (D.J. = Jaucourt), X:320a [0,6]
- MELOPÉE, *Musique*, (S = Rousseau), X:322b [0,7]
- MENUET, *Danse*, (S + ns = Rousseau + anonyme), X:346a [0,6 = 0,3 + 0,3]
- MESE, dans *l'ancienne musique*, (S = Rousseau), X:397a [0,2]
- MÉSOCORE [extr.], *Antiq. Greg. & Rom.*, (D.J. = Jaucourt), X:397b [(0,2)]
- MESOIDES, en *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), X:398a [0]
- MESON, dans *la musique*, (s [sic] = Rousseau), X:398a [0,2]
- MESURE, en *Musique*, (S = Rousseau), X:410b [2,3]
- METAPHORE [extr. 437b: sens métaphorique du mot clé en musique (Dumarsais)], *Gram.*, (B.E.R.M. = Beauzée), X:437b
- MÉTROMETRE, *Musiq.*, (ns), X:471a [0,1]
- MI, *Musique*, (S = Rousseau), X:484a [0]
- MICROCOUSTIQUE, *Physique*, (ns), X:487b [0,1]
- MICROPHONE, *Physiq.*, (ns), X:489b [0,1]
- MINEUR, *Musique*, (S = Rousseau), X:546b [0]
- MINIME, en *Musique*, (S = Rousseau), X:552b [0,1]
- MIXIS, en *Musique*, (S = Rousseau), X:585a [0,1]
- MIXO-LYDIEN, *ancienne Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), X:585a [0,1]
- MIXTE, ou MÉLÉ, en *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), X:588b [0,1]
- MODE, en *Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), X:595b [5 = 4,5 + 0,5]
- MODULATION, en *Musique*, (S = Rousseau), X:602b [3,1]
- MOL, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), X:625a [0,1]
- MONOCORDE, *Luth.*, (ns), X:666b [0,7]
- MONODIE, *Littér.*, (ns), X:667a [0,1]
- MONTER, en *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), X:685a [0]
- MONTRE DE SEIZE PIÉS, *Jeu d'orgue*, (ns), X:696a [0,3]
- MOT CONSACRÉ [extr.], *Gramm.*, (D.J. = Jaucourt), X:763b [(0,4)]
- MOTET, en *Musique*, (S = Rousseau), X:765b [0,3]
- MOTIF, *Musique*, (Grimm), X:766a [4,4]
- MOULE DE VIOLON, *Lutherie*, Voyez l'article VIOLON, (ns), X:789a
- MOULES DES PLOMBIERS [réf.], (ns), X:789b [(0,5)]
- MOUVEMENT, en *Musique*, (S = Rousseau), X:841b [0,2]
- MOUVEMENT de registres des clavecins, (ns), X:841b [0,1]
- MOUVEMENTS DE L'ORGUE, (ns), X:841b [1,0]
- MUANCES, ou MUTATIONS, dans *la musique ancienne*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), X:845a [0,4]
- MUANCES, dans *la musique moderne*, (S = Rousseau), X:845b [0,4]
- MUSES [extr.], *Mythol.*, (D.J. = Jaucourt), X:894b [(1,0)]
- MUSETTE, instrument de musique, à vent & à anches, (D = Goussier), X:895a [5,7]
- MUSETTE, *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), X:987b [0,1]
- MUSICIEN, (S = Rousseau), X:898a [0,3]
- MUSIQUE, *Ordre encycl. entendem. raison, Phil. ou science de la nature, Mathématique, Math. mixtes, Musique.*, (S = Rousseau), X:898a [9,7]
- MUSIQUE DES HÉBREUX, *Critiq. sacrée*, (D.J. = Jaucourt), X:903a [0,5]
- MUSIQUE, PRIX DE, *Antiq. grecq.*, (D.J. = Jaucourt), X:903a [0,4]
- MUSIQUE, EFFETS DE LA, *Méd. Diete, Gymnast. Thérapeut.*, (m [= Meunier de Chambaud]), X:903a [11,5]
- MYTILÈNE [extr.], *Géog. anc.*, (D.J. = Jaucourt), X:926a [(2,0)]

Vol. XI (70)

- NABLUM, *Musique des Hébreux*, (D.J. = Jaucourt), XI:3a [0,1]
 NAKOUS, *Musique égyptienne*, (D.J. = Jaucourt), XI:10b [0,1]
 NAPLES [extr.: 1§ sur Pergolèse], *Géogr.*, (D.J. = Jaucourt), XI:17a [extr.:18b] [(3,6)]
 NASARD, *terme d'Organiste*, (ns), XI:32a [0,2]
 NASARD, GROS, *terme d'Organiste*, (ns), XI:32a [0,1]
 NATURE BELLE LA [extr.], *beaux Arts*, (Jaucourt), XI:42a [(4,8)]
 NATUREL, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:47a [0,3]
 NEGINOTH, *Critiq. sacrée*, (D.J. = Jaucourt), XI:74b [0]
 NEGRES [extr.], *Commerce*, (ns), XI:79b [extr.: 80b] [(1,9)]
 NEGRES considérés comme esclaves dans les colonies de l'Amérique [extr.], (Le Romain), XI:80b [(6,3)]
 NENIES, *Hist. anc.*, (ns), XI:91a [0,5]
 NETE, *Musique*, (S = Rousseau), XI:107b [0,2]
 NETDIDES, *en Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XI:107b [0]
 NEUVIEME, *en Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XI:121b [0,3]
 NOIRE, (S = Rousseau), XI:190b [0,2 ♪]
 NOMBRE, *en Eloquence, en Poésie, en Musique*, (ns), XI:208b [1,9]
 NOTES, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:248b [5,7]
 NOTE SENSIBLE, *en Musique*, (S + O = Rousseau + D'Alembert), XI:251b [0,4 = 0,2 + 0,2]
 NOTER, (S = Rousseau), XI:251b [0,4]
 NOURRIR LES SONS, *en Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XI:261b [0,1]
 NOYAUX ou NOIX, (ns), XI:268a [0,2]
 O majuscule, *Musique*, (S = Rousseau), XI:296a [0,1 ♪]
 OBLIGÉ, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:305b [0,2]
 OCTAVE, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:340a [1,6]
 OCTAVIER, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:340b [0,2]
 OCTAVINE, *Musique*, (D.J. = Jaucourt), XI:340b [0]
 ODÉE, *Archit. & antiq. Grecq.*, (Jaucourt), XI:347a [1]
 ODEUM, (S = Rousseau), XI:348a [0,2]
 ŒUVRE, (S = Rousseau), XI:411b [0]
 OFFERTOIRE, (G = Mallet), XI:412b [0,2]
 OFFICE [extr. §2, sur l'origine du chant dans l'office divin], *Théol.*, (ns), XI:413a [(1,5)]
 OISEAU [extr. 437b-438a, tiré de Thomson], *Hist. nat. Ornit.*, (Jaucourt), XI:433b [(11,9)]
 OMBRAGER, *Luth.*, (ns), XI:460a [0]
 ONDE [extr.], *en terme de Physique*, (O = D'Alembert), XI:474a [extr.: 475b] [(3,1)]
 ONDULATION [extr.], (O = D'Alembert #), XI:476a [(0,3)]
 ONZIEME, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:491a [0,1]
 OPERA, *Belles lett.*, (D.J. = Jaucourt), XI:494a [3,0]
 OPÉRA DES BAMBOCHES, *Spectacle françois*, (ns), XI:495b [0,2]
 OPÉRA COMIQUE, *Spectacle françois*, (ns), XI:495b [0,8]
 OPÉRA ITALIEN, *Spectacle moderne*, (D.J. = Jaucourt), XI:496a [0,3]
 OPÉRA, (S = Rousseau), XI:496a [0,1]
 ORATOIRE, *oratorio, en musique*, (S = Rousseau), XI:575a [0,2]
 ORCHESTRE, *Archit.*, (ns), XI:578a [0,1]
 ORCHESTRE ou ORQUESTRE [extr.], *Théât. des anc.*, (D.J. = Jaucourt), XI:578a [(1,3)]
 OREILLE [réf.], *Anatom.*, (Jaucourt), XI:612a [(15,6)]
 OREILLES, *Luth.*, (ns), XI:623a [0,3]
 ORGANIQUE, (ns), XI:629b [0,1]
 ORGANISER, *terme d'Organiste*, (D.J. = Jaucourt), XI:629b [0]
 ORGANISTE, *Musique*, (ns), XI:629b [0,2]
 ORGAND, *Musique italienne [sic]*, (D.J. = Jaucourt), XI:630b [0,1]
 DRGUE, *Instrument à vent*, (Thomas & Goussier), XI:634a [13,3]

ORGUE HYDRAULIQUE, *instrument*, (D.J. = Jaucourt), XI:640b [0,1]
 ORPHÉE [extr.], *Mythol. Hist. Litt.*, (Jaucourt), XI:661a [(2,3)]
 OTACOUSTIQUE, *Acoust.*, (ns), XI:695b [0,1]
 OVALES, *dans l'orgue*, (ns), XI:698b [0]
 OUIË, *Physiologie*, (Jaucourt), XI:702b [8,0]
 OUIË, *Sénéioriq.*, (m [= Ménuret de Chambaud]), XI:708b [0,8]
 OUIËS, *Musiq.*, (D.J. = Jaucourt), XI:709a [0,1]
 OUVERTURE, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:721b [0,8]
 P, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:733b [0]
 PÆAN, *Littérat.*, (D.J. = Jaucourt), XI:742b [0,8]
 PANDORE, *Luth.*, (ns), XI:815a [0,3]
 PANTOMIME [extr.], *Jeux scéniq. des Romains*, (Jaucourt), XI:827b [(3,8)]
 PARADIAZEUXIS, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XI:889b [0]
 PARAMESE, *dans la musique des Grecs*, (S = Rousseau), XI:916b [0,3]
 PARANETE, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:917a [0,1]
 PARAPHONIE, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:920b [0,2]
 PARAPHONISTE, *Hist. ecclés.*, (ns), XI:920b [0]
 PAR-DESSUS DE-VIOLE, *Lutherie*, (ns), XI:932b [0,1]
 PARFAIT, *en Musique*, (S = Rousseau), XI:940a [0,2]

Vol. XII (67)

PAROLES, *en Musique*, (S = Rousseau), XII:77a [0,1]
 PARTIE DE MUSIQUE, (S = Rousseau), XII:105a [0,7]
 PARTITION, *en Musique*, (S = Rousseau), XII:106b [0,9]
 PARTITION, *Orgue*, (D = Goussier), XII:107b [1,9 1]
 PARYPATE, *Musiq. ancienne*, (ns [=? Rousseau]), XII:109a [0,2]
 PASSACAILLE, *en Musique*, (S = Rousseau), XII:114a [0]
 PASSAGE, *en Musique*, (S = Rousseau), XII:121a [0,1]
 PASSE-MEZE [extr.], *Danse*, (ns), XII:123b [(?)]
 PASSE-PAR-TOUT, *Lutherie*, (ns), XII:124a [0,2]
 PASSE-PIE, (S = Rousseau), XII:124a [0,1]
 PASTORALE, *Musique*, (ns), XII:159a [0,1]
 PATHÉTIQUE, *en Musique*, (S = Rousseau), XII:170a [0,1]
 PATRONS, *Luth.*, (ns), XII:185a [0]
 PATTES DANS L'ORGUE, *dans l'abrégé de l'orgue*, (ns), XII:188a [0,2]
 PATTE, *outil pour la Musique*, (D.J. = Jaucourt), XII:188a [0]
 PAVANE, *Musiq.*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XII:192b [0,2]
 PAVILLON, *en terme de Chaudronnier*, (ns), XII:198b [0,1]
 PAUSE, *en Musique*, (S = Rousseau), XII:208a [0,4]
 PEAN ou PÆAN, *Belles Lettres*, (ns), XII:214b [0,8]
 PÉDALE, *clavier de*, (D = Goussier), XII:235a [1,0]
 PÉDALE DE BOMBARDE, (ns), XII:235b [0,2]
 PÉDALE DE TROMPETTE, (ns), XII:235b [0,1]
 PÉDALE DE HUIT ou PÉDALE DE HUIT PIÉS, (ns), XII:235b [0,2]
 PÉDALE DE QUATRE ou DE QUATRE PIÉS, (ns), XII:235b [0,2]
 PÉDALE DE CLAIRON, (D = Goussier), XII:235b [0,2]
 PENTACHDRDE, *Musique des anciens*, (ns), XII:314a [0,2]
 PENTATONON, *l'ancienne Musique*, (ns), XII:317b [0,1]
 PÉONIE ÉPIBATE, *rythme, Musique anc.*, (ns), XII:319a [0,1]
 PÉONIQUE, *rythme, Musique anc.*, (ns), XII:319a [0,3]
 PERCE, *Luth.*, (ns), XII:325b [0,1]
 PERCE-À-MAIN, (ns), XII:325b [0,1]

- PERCE-BOURDON, [*Luth.*], (ns), XII:325b [0,1]
 PERFIDIE, en *Musique*, (S = Rousseau), XII:352b [0,2]
 PETTEIA, dans la *Musique ancienne*, (S = Rousseau), XII:474a [0,4]
 PHANTASTIQUE, en *Musique*, (S = Rousseau), XII:486a [0]
 PHONASCIE, *Hist. anc.*, (ns), XII:523b [0,2]
 PHONIQUE, (O = D'Alembert), XII:523b [0,7]
 PHONIQUE CENTRE, voyez CENTRE, (ns), XII:524a
 PHONOCAMPTIQUE CENTRE, voyez CENTRE, (ns), XII:524a
 PHRASE, en *Musique*, (S = Rousseau), XII:529b [0,3]
 PHRYGIEN, *Musique*, (S = Rousseau), XII:531b [0,1]
 PHYSICO-MATHÉMATIQUES [extr.], *Sciences*, (O = D'Alembert), XII:536b [(1,7)]
 PIÉ [extr.: §§6-7, sur l'origine des vers dans le chant], en *poésie*, (ns), XII:558a [(0,8)]
 PIÉ, HUIT PIÉS, OUVERT, ou HUIT PIÉS EN RÉSONNANCE, *jeu d'orgue*, (ns), XII:565a [0,1]
 PIÉ, dans les *orgues*, (ns), XII:565a [0,3]
 PIECE GRAVÉE, *Lutherie*, (ns), XII:568a [0,2]
 PIECE D'ADDITION, *Lutherie*, (ns), XII:568a [0,2]
 PIFFARO, *Musiq.*, (ns), XII:610a [0]
 PILOTES, *Lutherie*, (ns), XII:625a [0,3]
 PIOCHES, *Luth.*, (ns), XII:646a [0]
 PIQUÉ, en *Musique*, (S = Rousseau), XII:649a [0]
 PLAGAL, terme de *Musique*, (S = Rousseau), XII:678b [0,3]
 PLAISIR [extr.], *Morale*, (ns), XII:689a [extr.: 689b] [(4,9)]
 PLAQUE, *Lutherie*, (ns), XII:728a [0,2]
 PLECTRUM, *Musique instrum. ancienne*, (D.J. = Jaucourt), XII:755b [0,2]
 PLEIN-CHANT, *Musique*, (S = Rousseau), XII:756a [0,3]
 PLEIN-JEU, *Musique*, (D.J. = Jaucourt), XII:756b [0,1]
 PLEUREUSES [extr.], *Antiquités rom.*, (D.J. = Jaucourt), XII:765a [(1,3)]
 POCHÉ, *Luthier*, (ns), XII:810a [0,2]
 POÈME LYRIQUE, *Littérat.*, (Grimm), XII:823b [26,2]
 POÉSIE LYRIQUE, *Poésie*, (D.J. = Jaucourt), XII:839a [0,9]
 POIGNÉES, *Facteurs d'orgue*, (ns), XII:863a [0,3]
 POINT, ou POINCT, *Musique*, (S = Rousseau), XII:873a [0,8]
 POINTE À GRATTER, *Facteurs d'orgue*, (ns), XII:878a [0,1]
 POLYACOUSTIQUES, *Physiq.*, (ns), XII:935b [0,1]
 POLYCÉPHALE, NOME, *Poésie anc.*, (D.J. = Jaucourt), XII:935b [0,4]
 POLYHYMNIE ou POLYMNIE [extr.], *Mythol.*, (D.J. = Jaucourt), XII:944a [(0,2)]

Vol. XIII (67)

- PORTE-VENT de bois, *Luth.*, (ns), XIII:143b [0,3]
 PORTE-VENTS de plomb, *Luth.*, (ns), XIII:143b [0,1]
 PORTE-VOIX, *Phys.*, (ns #), XIII:143b [0,6]
 PORTÉE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:144a [0,3]
 POSITIF, (ns), XIII:160b [0,2]
 POSITION, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:161a [0,2]
 POULS [extr.: «Doctrin du pouls suivant la musique», *Med., Econom. anim., Physiol., Seméiot.*, (m [= Menuret de Chambaud]), XIII:205b [extr.:220a-221b] [3,4] (sur 70,3)]
 PRÉLUDE, *Musique*, (S = Rousseau), XIII:[287]a [0,1]
 PRÉLUDER, *Musique*, (S = Rousseau), XIII:[287]a [0,3]
 PRÉPARER, en *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XIII:300a [0,5]
 PRESSE, outils dont les *Facteurs d'instruments de musique*, (ns), XIII:320a [0,2]
 PRESTANT, *Jeu d'orgue*, (ns), XIII:332b [0,2]
 PRESTO, vite, (S = Rousseau), XIII:333b [0,1]

- PRDX de musique & de poésie, *Antiq. grecq.*, (O.J. = Jaucourt), XIII:392b [1,3]
- PROGRÈS mauvais, *terme de Musique*, (D.J. = Jaucourt), XIII:430a [0]
- PROLATION, dans nos anciennes musiques, (S = Rousseau), XIII:442a [0,4]
- PROLOGUE [extr.], *Belles Lettres*, (ns), XIII:443a [0,2 (sur 1,1)]
- PRONONCIATION [réf.], *Belles-Lett.*, (ns), XIII:456b [(0,9)]
- PROPORTION [extr.], ([E +] O = [La Chapelle +] O'Alembert), XIII:468a [0,3 (sur 0,5)]
- PROSLAMBANOMENOS, dans la musique ancienne, (S = Rousseau), XIII:497a [0,1]
- PROSODIE [extr.], *Gramm.*, (ns [= Beauzée]), XIII:497a [(2,6)]
- PROSODIES [extr.], *Hist. Anc.*, (ns), XIII:498b [(0,2)]
- PROSOIQUE [réf.], (E.R.M.B. = Beauzée), XIII:498b [(1)]
- PSALMODIER, *Musiq.*, (S = Rousseau), XIII:537b [0,1]
- PSALTERION, *instrument de musique*, (ns), XIII:537b [0,3]
- PSEAUME [extr.], *Théol.*, (ns), XIII:538a [(1,6)]
- PSEAUMES GRADUELS [réf.], (ns), XIII:538b [0,5]
- PSEAUME, *psalmus*, *Littérat.*, (ns), XIII:539a [0,8]
- PYRRHIQUE, LA [extr.], *Orchestiq. grecq.*, (D.J. = Jaucourt), XIII:607a [(1,9)]
- PYTHAGORISME, ou PHILOSOPHIE DE PYTHAGORE [extr.: *Musique de Pythagore*], *Histoire de la Philosophie*, (ns [= Oiderot]), XIII:614b [extr.: 616b] [?]
- QUADRUPLE-CROCHE, (S = Rousseau), XIII:648a [0,2 ♪]
- QUARRÉ, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:663a [0]
- QUARRÉ, bâtons quarrés, *Lutherie*, (ns), XIII:663b [0,1]
- QUARRÉE, ou brève, (S = Rousseau), XIII:664a [0 ♪]
- QUART-DE-SOUPHIR, en *musique*, (S = Rousseau), XIII:672a [0,1 ♪]
- QUART-DE-TON, *musique*, (S = Rousseau), XIII:672a [0,2]
- QUARTE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:676b [0,4]
- QUARTE DE NAZARD, *Luth.*, (ns), XIII:676b [0,1]
- QUATUOR, (S = Rousseau), XIII:695b [0]
- QUEUE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:706b [0,1]
- QUEUE, *terme de Luthier*, (D.J. = Jaucourt), XIII:707a [0]
- QUINQUE, (S = Rousseau), XIII:716a [0]
- QUINTADINER, *terme d'Organiste*, (ns), XIII:720a [0]
- QUINTE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:721a [0,6]
- QUINTE-FAUSSE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:721a [0,1]
- QUINTE DE FLÛTE A BEC, *Luth.*, (ns), XIII:721a [0,1]
- QUINTE DE FLÛTE TRAVERSIÈRE, *Luth.*, (ns), XIII:721a [0,1]
- QUINTE DE VIOLON, *Luth.*, (ns), XIII:721a [0,1]
- QUINZIÈME, (S = Rousseau), XIII:724b [0]
- RABAT, *Lutherie*, (ns), XIII:733a [0,1]
- RABLE, (ns), XIII:738a [0,1]
- RABOT, *Lutherie*, (ns), XIII:739a [0]
- RAPPELLER, *Service milit.*, (O.J. = Jaucourt #), XIII:796b [0,1]
- RASSETTES ou RÉGULATEUR, *Lutherie*, (ns), XIII:814b [0,2]
- RÉ, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:836b [0]
- REBATEMENT, *Musique instrum.*, (ns #), XIII:840a [0,2]
- REBEC, *instrum. de Musique*, (O.J. = Jaucourt), XIII:840a [0,1]
- REBUBE, *Luth.*, (ns), XIII:842b [0]
- REBUTE, *instrument de Musique*, (O.J. = Jaucourt), XIII:843a [0,3]
- RECHERCHE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:849a [0,2]
- RÉCIT, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:854b [0,2]
- RÉCITANT, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XIII:854b [0,1]
- RÉCITATIF, en *Musique*, (S = Rousseau), XIII:854b [0,7]
- RECLAME, *terme de breviaire*, (D.J. = Jaucourt), XIII:856a [0,1]
- RÉCLAME, *terme de Chasse*, (ns), XIII:856a [0,1]

REDOUBLÉ, en *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XIII:876b [0,3]
 RÉGALE, *Musiq.*, (D.J. = Jaucourt), XIII:911b [0,2]

Vol. XIV (58)

REGISTRE DE CLAVESIN, (ns), XIV:19b [0,3]
 REGISTRES MOBILES, (ns), XIV:19b [0,6]
 REGISTRES DORMANS, (ns), XIV:20a [0,1]
 REGLE de l'octave, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:22b [0,8]
 RÉGULIER, mode, *Musique*, (D.J. = Jaucourt), XIV:42a [0]
 RELATION, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:63b [0,4]
 RENVERSEMENT, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:122b [1,2]
 RENVOI, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:123b [0,1]
 RÉPERCUSSION, en *terme de Musique*, (S = Rousseau), XIV:131a [0,2]
 RÉPÉTITION, *terme de Musique & de Théâtre* [§2: *Musique*], (S = Rousseau), XIV:133a [0,2]
 REPLIQUE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:136b [0,1]
 RÉPONS, *terme de breviaire*, (ns), XIV:137a [0,2]
 REPOS, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:139b [0,2]
 REPRISE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:147b [0,8]
 RÉSONNANCE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:181a [0,3]
 RESSORTS, (ns), XIV:191b [0,3]
 RESTER sur une syllabe, *terme de Musique*, (S = Rousseau), XIV:193b [0]
 RETRAITE, battre la retraite, (ns #), XIV:216b [0,1]
 RHYTHME, *Musique*, (S = Rousseau), XIV:267b [1,9]
 RHYTME, *Médecine*, (ns [= Menuret de Chambaud]), XIV:268b [0,8]
 RHYTHMIQUE, dans l'ancienne musique, (S = Rousseau), XIV:269a [0,2]
 RHYTHMOPEIA, dans l'ancienne musique, (S = Rousseau), XIV:269a [0,1]
 RICERCATA, *Musique italienne*, (D.J. = Jaucourt), XIV:271a [0,1]
 RIGAUDON, (S = Rousseau), XIV:289b [0]
 RIOM [extr. sur Danchet, librettiste], *Géog. mod.*, (Jaucourt), XIV:295b [extr.: 296a]
 RITOURNELLE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:302a [0,2]
 RIVOLTATO CANTO, *Musiq. ital.*, (D.J. = Jaucourt), XIV:306a [0]
 ROI des violons, (ns), XIV:324a [0,1]
 ROMANESQUE, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XIV:345a [0]
 RONDE, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:358a [0,1]
 RONDEAU, en *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XIV:360a [0,1]
 ROSE, *terme de Luthier*, (D.J. = Jaucourt), XIV:365b [0,1]
 ROSOIR, *Luth.*, (ns), XIV:374a [0,4]
 ROULADE ou ROULEMENT, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:409b [0,2]
 ROULADE sur un tambour, *Physiq.*, (D.J. = Jaucourt), XIV:409b [0,3]
 RYTHME & RYTHMIQUE, voyez RITHME & RITHMIQUE, (ns), XIV:450b
 SACQUEBUTE, *Musique instrum.*, (D.J. = Jaucourt), XIV:474a [0,3]
 SALTARELLA, *Musique italienne*, (ns), XIV:581b [0,1]
 SAMBUQUE, *Musiq. des Hébreux*, (D.J. = Jaucourt), XIV:595b [0,1]
 SAMOS, l'île de [extr. sur Pythagore et la musique], *Géog. anc.*, (Jaucourt), XIV:598a [extr.: 601a] [(6,2)]
 SANDALE [extr.], *Hist. anc. et mod.*, (ns), XIV:609b [(0,7)]
 SAQUEBUTE, *Lutherie*, (ns), XIV:641b [0,6]
 SARABANDE, (ns), XIV:642b [0]
 SAUT, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:725a [0,2]
 SAUTEREAU, *Lutherie*, (ns), XIV:726b [0,8]
 SAUVER, en *Musique*, (S = Rousseau), XIV:730a [0,4]
 SCABELLA ou SCABILLA ou SCABILLUM, *Littérat. music.*, (D.J. = Jaucourt), XIV:736b [0,2]
 SCHEME, *Musique anc.*, (D.J. = Jaucourt), XIV:761b [0]

- SCHISMA, *en Musique*, (S = Rousseau), XIV:765a [0,1]
 SCHENION, *Musiq. grecq.*, (D.J. = Jaucourt), XIV:769a [0,1]
 SCIE A MAÏN, *Lutherie*, (ns), XIV:786b [0,1]
 SCULPTURE ANTIQUE [réf.], *Art d'imitation*, (Jaucourt), XIV:837a [(4,8)]
 SECONDE, *Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XIV:858b [0,5]
 SECRETE, *terme d'Organiste*, (D.J. = Jaucourt), XIV:863a [0]
 SEMI, *Gram.*, (S = Rousseau), XIV:943a [0,1]
 SEMI-BREVE, *anciennes musiques*, (S = Rousseau), XIV:943b [0,1]
 SEMICON, *Musiq. instr. anc.*, (D.J. = Jaucourt), XIV:943b [0,2]
 SEMI-TON, *en Musique*, (S = Rousseau), XIV:946b [0,4]

Vol. XV (88)

- SENSATIONS [extr.], *Métaphysiq.*, (ns), XV:34b [extr.: 35a] [(8,2)]
 SENSIBLE, *en Musique*, voyez ACCORD, NOTE SENSIBLE, (S = Rousseau), XV:52a
 SEPTIEME, *en Musique*, (S + O + S = Rousseau + D'Alembert), XV:72a [0,7 = 0,5 + 0,1 + 0,1]
 SÉRENADE, (S = Rousseau), XV:81b [0,1]
 SERINETTE, *Lutherie*, (ns [= Diderot]), XV:96b [1,2]
 SERPENT, *Luth.*, (ns), XV:110a [1,4]
 SESQUI, (S = Rousseau), XV:126b [0,3]
 SEXTUPLE, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:139a [0,3]
 SI, *en musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XV:147a [0,6]
 SICILIENNE, *en Musique*, (ns), XV:166b [0]
 SIFFLET, *Gram.*, (ns), XV:182a [0]
 SIFFLET de Pan, *Luth. anc. & mod.*, (ns), XV:182a [0,2]
 SIGNAUX [extr.], *dans l'Art militaire*, (Q = Le Blond), XV:185b [(0,9)]
 SIGNES, *de Musique*, (S = Rousseau), XV:189a [0,1]
 SILENCES, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:192a [0,4]
 SILLET, *terme de Luthier*, (ns), XV:196a [0]
 SISTRE, *Musiq. anc.*, (D.J. = Jaucourt), XV:229b [0,6]
 SIXTE, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:235a [0,8]
 SOAVE, *Musiq. italien.*, (D.J. = Jaucourt), XV:247b [0]
 SOL, *Musique*, (S = Rousseau), XV:309b [0]
 SOLFIER, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:319b [0,8]
 SOLO, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:326b [0,1]
 SOMMIER de clavecin, *Lutherie*, (ns), XV:336b [0,4]
 SOMMIER de positif, [Orgue], (ns), XV:337a [0,4]
 SOMMIER de grand orgue, (ns), XV:337a [4,8]
 SON, *Phys.*, (O + ns = D'Alembert + anonyme), XV:343b [2,8 = 2,6 + 0,2]
 SON, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:345a [4,7]
 SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS, (S = Rousseau), XV:347a [1,3]
 SONATE, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:348a [0,8]
 SONORE, *Gramm.*, (ns), XV:362a [0]
 SOUDER, *fers à, Facteurs d'orgues*, (ns), XV:389a [0,3]
 SOUDURE, *Facteurs d'orgues*, (ns), XV:394a [0,7]
 SOUFFLETS DE L'ORGUE, (ns), XV:395b [3,8]
 SOUPAPES, (ns), XV:407b [0,1]
 SOUPIR, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:411b [0,1]
 SOURDELINE, *Musiq. instrum.*, (D.J. = Jaucourt), XV:413b [0,1]
 SOURDINE, *Lutherie*, (ns), XV:413b [0,2]
 SOUS-DOMINANTE, *en musique*, (O = D'Alembert), XV:417b [0,2]
 SOUTENIR, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:422b [0,1]
 SPICCATO, STACCATO, (S = Rousseau), XV:461b [0]

- SPONDAULA, (S = Rousseau), XV:480b [0,1]
 SPONDIASME, *Musique anc.*, (D.J. = Jaucourt), XV:480b [0,2]
 STENTATO, *Musique italienne*, (D.J. = Jaucourt #), XV:509b [0,1]
 STRETTO, *Musiq. ital.*, (D.J. = Jaucourt #), XV:546a [0]
 STROPHE [extr.], *dans la Poésie grec. & latine*, (ns), XV:548a [(0,3)]
 STYLE, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:556a [0,8]
 SUBJUGAL, *terme de plein chant*, (ns), XV:565a [0]
 SUJET, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:645a [0,3]
 SUPPOSITION, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:[679]a [0,9]
 SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:693a [0]
 SUSPENSION, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:700b [0,4]
 SYLLABE, *en Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XV:719a [0,1]
 SYMPHONIE, (D.J. = Jaucourt [mais 2 §§ sont de Rousseau: v. Ann. 8]), XV:740b [1,8]
 SYMPHONISTE, *Gram.*, (ns), XV:741b [0]
 SYNAPHE, *dans la Musique ancienne*, (S = Rousseau), XV:745b [0,2]
 SYNALIE, *terme de l'ancienne Musique*, (S = Rousseau), XV:746a [0,1]
 SYNAXE, *Hist. ecclésiast.*, (ns), XV:746a [0]
 SYNCOPE, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:747a [0,5]
 SYNEMENON, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:754b [0,1]
 SYNEMENON DIATONOS, *dans l'ancienne Musique*, (s [sic] = Rousseau), XV:754b [0,2]
 SYNTONIQUE, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:764b [0,3]
 SYRINX, *Littér. & Mythol.*, (D.J. = Jaucourt), XV:774a [0,2]
 SYSTEME, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:779b [2,8]
 T, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:783b [0,2]
 TABLATURE, *en Musique*, (S = Rousseau), XV:797b [0,3]
 TABLE, *Facteurs d'orgues*, (ns), XV:802b [0,2]
 TACET, *dans la Musique*, (S = Rousseau), XV:812b [0,1]
 TAILLE, *tenor*, (S = Rousseau), XV:856b [0,2]
 TAILLE DE HAUT-BOIS, *Lutherie*, (ns), XV:856b [0,1]
 TAILLE DE VIOLON, *Lutherie*, (ns), XV:856b [0]
 TALONS, *Lutherie*, (ns), XV:869b [0,2]
 TAMBOULA, (*Le Romain*), XV:874b [0,5]
 TAMBOUR, *Art milit.*, (D.J. = Jaucourt #), XV:874b [0,8]
 TAMBOUR, *Luth.*, (ns), XV:875a [0,8]
 TAMBOUR, *membrane du, Anatomie*, (Jaucourt), XV:875b [1,8]
 TAMBOUR, *Lutherie*, (D.J. = Jaucourt), XV:877a [0,1]
 TAMBOURIN, (S = Rousseau), XV:877b [0,1]
 TAMBOURIN, *voyez l'article TAMBOUR*, (ns), XV:877b
 TAMBOURIN, *Lutherie*, (ns), XV:877b [0,1]
 TAMIS, *terme d'Organiste*, (D.J. = Jaucourt), XV:878a [0]
 TAMPON, *terme de Luthier*, (ns), XV:880a [0]
 TAMPON, (ns), XV:880a [0,2]
 TARENTULE ou TARANTULE, *dans l'histoire naturelle*, (D.J. = Jaucourt), XV:905b [4,9]
 TARENTUM, ou TARAS [extr. sur Aristoxène], *Géog. anc.*, (Jaucourt), XV:908a [extr.: 910b], [(5,7)]
 TAROT, *terme de Luther.*, (D.J. = Jaucourt), XV:915b [0]
 TASSEAU, *terme de Luthier*, (D.J. = Jaucourt), XV:935a [0]
 TASTATURA, *Musiq. ital.*, (D.J. = Jaucourt), XV:935a [0,1]
 TASTO, *Musiq. ital.*, (D.J. = Jaucourt #), XV:935a [0,1]

Vol. XVI (85)

TE DEUM, *Hist. des rites ecclésiast.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:3b [0,7]
 TEMPÉRAMENT, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:56b [4,0]

- TEMPO DI GAVOTTA, *Musiq. ital.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:90a [0,1]
 TEMS, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:121a [1,8]
 TENDREMENT, *terme de Musique*, (S = Rousseau), XVI:131a [0,1]
 TENOR *en Musique*, Voyez TAILLE, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XVI:140a
 TENUE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:142b [0,1]
 TERPSICHORE [extr.], *Mythol.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:162b [(0,1)]
 TÊTE, *en Musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XVI:203a [0,2]
 TÊTIÈRES, *Lutherie*, (ns), XVI:208a [0,1]
 TÉTRACORDE, *dans la musique ancienne*, (S = Rousseau), XVI:208a [1,8]
 TÉTRADIAPASON, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:209a [0,1]
 TÉTRATONON, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:212b [0]
 TEXTE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:216a [0,1]
 THÉORBE ou TUORBE, *Lutherie*, (ns), XVI:252a [0,3]
 THÉSIS, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:275a [0]
 THYMELÉ, *Littérat.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:309b [0]
 THYMELICI, *Littérat.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:310a [0,1]
 THYMÉLIES, *Antiq. rom.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:310a [0,1]
 TIERCE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:321a [0,6]
 TIERCE DE PICARDIE, *Musicien*, (S = Rousseau), XVI:321a [0,3]
 TIERCE, *Jeu d'orgue*, (ns), XVI:321b [0,1]
 TIERCE DOUBLE, *Jeu d'orgue*, (ns), XVI:321b [0,1]
 TIMBALE, voyez TYMBALE, (ns), XVI:333b
 TIMBRE, *terme de Bossetier*, (D.J. = Jaucourt), XVI:333b [0,1]
 TIRADE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:339b [0,3]
 TIRANT, *terme de Boisselier*, (ns), XVI:340a [0]
 TIRE-FILET [réf.], *Dist. méchanig.*, (ns), XVI:342b [(0,3)]
 TOCCATA, *Musique italienne*, (D.J. = Jaucourt #), XVI:367a [0]
 TON, *Mus.*, (S = Rousseau), XVI:404a [1,3]
 TONS DE L'ÉGLISE, *Musique*, (S = Rousseau), XVI:404a [1,3]
 TON, *Lutherie*, (ns), XVI:405a [0,3]
 TONIQUE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:408a [0,3]
 TORNEBOUT, *Musiq. instr.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:427a [0]
 TOUCHE, *terme de Luthier*, (ns), XVI:445a [0,2]
 TOURELLE, *Orgue*, (ns), XVI:473b [0,1]
 TOURNIQUET, *Luth.*, (ns), XVI:484b [0,2]
 TOURNIQUET, *dans les orgues*, (ns), XVI:485a [0,2]
 TOUS, *tutti, musique*, (ns [= Rousseau; v. Ann. 8]), XVI:497a [0,1]
 TRACE-SAUTEREAUX, *Luthier*, (ns), XVI:504b [0,2]
 TRACHÉE ARTERE [réf.], *en terme d'Anatomie*, (ns), XVI:504b [(1,2)]
 TRANSITION, *Musique*, (S = Rousseau), XVI:554b [0,3]
 TRANSLATION, (S = Rousseau), XVI:556a [0]
 TRANSPOSITION, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:561a [0,5]
 TRAVALLER, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:569a [0,1]
 TRAVERSIERE, FLUTE, *Musiq. instrumentale*, (D.J. = Jaucourt), XVI:571b [0]
 TRAVERSIERE A BEC, *Lutherie*, (ns), XVI:571a [0,4]
 TREIZIEME, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:578a [0,1]
 TREMBLANT DOUX, *Luth.*, (ns), XVI:578b [2,0]
 TREMBLANT FORT, ou A VENT PERDU, *Luth.*, (ns), XVI:579b [1,7]
 TREMBLEMENT, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:584b [0,1]
 TRIADE HARMONIQUE, *trias harmonica, en Musique*, (S = Rousseau), XVI:609b [0,2]
 TRIGONON, *Musiq. des anc.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:642b [0,3] (sans le second paragraphe: v. chap. 3, note 46)

- TRIHEMFTON, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:642b [0,2]
 TRIO, (S = Rousseau), XVI:651a [0,4]
 TRIPLE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:657b [1,2]
 TRIPLÉ, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:658b [0]
 TRJTE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:663a [0,3]
 TRITON, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:665a [0,3]
 TROMBONE, *Musiq. instrum.*, (D.J. = Jaucourt #), XVI:692a [0,3]
 TROMPE, (ns), XVI:693b [0]
 TROMPETTE, *Luth.*, (ns), XVI:694a [1,0]
 TROMPETTE, *Littérat.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:694b [1,8]
 TROMPETTE HARMONIEUSE, *Luthier*, (ns), XVI:695b [0,1]
 TROMPETTE MARINE, *Luthier*, (ns), XVI:695b [0,7]
 TROMPETTE PARLANTE, *Acoust.*, (ns #), XVI:695b [0,6]
 TROMPETTE ECOUTANTE, (ns), XVI:696a [0,1]
 TROMPETTE, *jeu d'orgue*, (ns), XVI:696a [0,4]
 TROMPETTE DE RÉCIT, *jeu d'orgue*, (ns), XVI:696a [0,2]
 TROMPETTE, DOUBLE TROMPETTE, *jeu d'orgue*, (ns), XVI:696a [0,1]
 TROMPETTE, *Art milit.*, (Q = Le Blond), XVI:696a [0,1]
 TROPAIRE, *terme de Rubriq.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:698b [0,2]
 TUBES, *Lutherie*, (ns), XVI:733b [0,2]
 TULE, *Facteurs d'orgue*, (ns), XVI:739b [0,1]
 TUTTI, *Musiq. ital.*, (D.J. = Jaucourt #), XVI:767a [0,1]
 TUYAU, *terme d'Organiste*, (D.J. = Jaucourt #), XVI:769b [0,8]
 TYMBALE LA, *Art milit.*, (ns #), XVI:775a [0,7]
 TYMBALIER, *Art milit.*, (D.J. = Jaucourt), XVI:775b [0,3]
 TYMBRE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:775b [0,2]
 TYMPANO, *Musiq. ital.*, (D.J. = Jaucourt #), XVI:777b [0,1]
 TYMPANUM des Hébreux, *Musiq. des Hébreux*, (D.J. = Jaucourt), XVI:777b [0,5]
 V, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:789b [0]
 VALEUR DES NOTES, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:818b [1,1]
 VARIATIONS, *en Musique*, (S = Rousseau), XVI:845b [0,3]
 VAUDEVILLE, *Poésie*, (Jaucourt), XVI:861b [1,3]

Vol. XVII (33)

- VÊPRES, *Hist. ecclés.*, (ns), XVII:38b [0,6]
 VERGETTES, *terme de Boisselier*, (ns), XVII:66b [0]
 VÉROLI [extr.: 1§ sur Sulpitius], *Géog. mod.*, (D.J. = Jaucourt), XVII:84b [extr.: 85a] [0,2 (sur 0,4)]
 VERRES MUSIQUE DES, *Arts*, (ns), XVII:156a [0,3]
 VIELLE, *Luth.*, (ns), XVII:260b [1,7]
 VIF, *vivement, vivace, en Musique*, (s [sic] = Rousseau), XVII:267a [0]
 VILANELLE, (S = Rousseau), XVII:272b [0,1]
 VIOLE, *Lutherie*, (D.J. = Jaucourt), XVII:310b [0,7]
 VIOLE, *basse de, Instrument de Musique*, (ns), XVII:311a [8,8 1]
 VIOLON, *Luth.*, (ns), XVII:317b [6,1]
 VIOLONS, *roi des, Musique*, (D.J. = Jaucourt), XVII:321a [0,1]
 VÎTE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVII:359a [0]
 VIVONNE [extr.: 1§ sur Lambert], *Géog. mod.*, (D.J. = Jaucourt), XVII:371a [(0,3)]
 UNISSON, *en Musique*, (S = Rousseau), XVII:386b [1,3]
 VOCALE, (S = Rousseau), XVII:409b [0]
 VOIE de sautereaux, *Lutherie*, (ns), XVII:421b [0,1]
 VOIX, *Physiologie*, (ns), XVII:428a [7,8]
 VOIX des animaux, *Physiolog.*, (D.J. = Jaucourt), XVII:428a [2,2]

VOIX *des oiseaux*, *Anatom. comparée*, (D.J. = Jaucourt #), XVII:433a [1,3]

VOIX *des quadrupèdes*, *Anatom. comparée*, (D.J. = Jaucourt #), XVII:433b [1,9]

VOIX, *Médecin. semeiotiq.*, (m [= Menuret de Chambaud]), XVII:434b [2,4]

VOIX *maladie de la*, *Médec.*, (D.J. = Jaucourt), XVII:436a [0,8]

VOIX, *en Musique*, (S = Rousseau), XVII:436a [1,8]

VOIX ANGÉLIQUE, *jeu d'orgue*, (ns), XVII:438a [0,1]

VOIX HUMAINE, *jeu d'orgue*, (ns), XVII:438a [0,3]

UT, *en Musique*, (S = Rousseau), XVII:556a [0,1]

VUIDE, *en Musique*, (S = Rousseau), XVII:574a [0,2]

WIGHT L'ÎLE DE [extr.: 1§ sur les expériences de Hook sur les sons], *Géog. mod.*, (Jaucourt), XVII:612b [extr.:614b] [(4,7)]

XPOA, *Musique ancienne*, (D.J. = Jaucourt), XVII:657a [0]

ZA, *en Musique*, (S = Rousseau), XVII:685b [0,1]

AIR CARACTÉRISÉ, *Musiq.*, (D.J. = Jaucourt #), XVII:754b [in Section: «Articles omis»] [0,4]

TAM-TAM, *Hist. mod.*, (ns), XVII:831b [in Section: «Articles omis»] [0,2]

VIBRATION, *ou* OSCILLATION [extr.], *Horlog.*, (Romilly), XVII:850a [in Section: «Articles omis»]

ANNEXE N° 5

Corpus musical : les planches

Notre corpus de planches comporte également son "noyau" (I.) et ses "franges" (II.). Il comprend deux séries complètes, directement liées aux articles de *Lutherie* et de *Musique*; on peut leur adjoindre d'abord d'autres séries complètes qui figurent dans d'autres domaines (A) puis diverses planches ou figures relatives à la musique ou à la lutherie, mais insérées dans d'autres séries (B):

- I. Lutherie; Musique.
- II A. Fonte des cloches; Machines de théâtre.
- II B. Chasse; Chaudronnier; Gravure en lettres, en géographie et en musique; Sciences mathématiques / pneumatique; Théâtre.

I. NOYAU

LUTHERIE

[Recueil de Planches, T. V, 1767]

Cette série, «contenant trente-quatre Planches, dont une double», est divisée en «deux suites», l'une consacrée à l'orgue, l'autre à tout «ce qui a rapport aux autres instruments que les Luthiers fabriquent». Explication des figures: pp. 1-7.

Liste des Planches:

N°	n° des figures	Titre ¹
I	I	<i>Orgues</i> [dessinateur: Goussier; graveur: Benard] ²
II	2-9	<i>Suite de l'Orgue. Sommier</i>
III	10-14	<i>Suite de l'Orgue. Sommier</i>
IV	15-18	<i>Suite de l'Orgue. Clavier</i>
V	19-22	<i>Suite de l'Orgue. Clavier. Abrégé. Clavier de pedales. Bascules du positif.</i>
VI	23-28	<i>Suite de l'Orgue. Soufflet, Bascules brisées, Porte-vents de bois. Fer à souder.</i>
VII	29-30	<i>Suite de l'Orgue. Diapazon. Bourdon</i>

¹ Nous reproduisons le titre qui figure au bas de chaque planche, sans reprendre l'intitulé général *Lutherie* qui se répète de la première à la dernière. Comme pour les intitulés d'articles, nous respectons ici strictement la graphie d'origine.

² L'indication «Goussier Del.» est au bas de chaque planche, à gauche, sauf n° III et X: Pl. XI, on lit «Goussier Fecit». L'indication «Benard Direxit» est systématique; Pl. X, cependant, on lit «Benard Fecit».

VIII	31-39	<i>Suite de l'Orgue. Jeux</i>
IX	41-56	<i>Suite de l'Orgue et de ses Jeux.</i>
X	57-66	<i>Suite de l'Orgue et de ses jeux. Couler des Tables.</i>
XI	67-68	<i>Suite de l'Orgue. Rapport des Jeux. Partition.</i>
I	1-15	<i>Instruments anciens, et Etrangers, de différentes sortes. [graveur: Benard]³</i>
II	16-29	<i>Instrumens Anciens et Modernes, de Percussion.</i>
III	1-10	<i>Instrumens Anciens et Modernes, à cordes et à pincer.</i>
IV	1-3	<i>Instrumens qu'on fait parler avec une Roue.</i>
V	4-13	<i>Suite des Instruments qu'on fait parler avec la Roue.</i>
VI	1-8	<i>Instruments à vent. Musette. Cornemuse.</i>
VII	1-15	<i>Instrumens Anciens, Modernes, Etrangers, à vent, à bocal⁴ et à anche.</i>
VIII	1-27	<i>Suite des Instruments à vent.</i>
IX	28-54	<i>Suite des Instruments à vent.</i>
X	1-15	<i>Outils propres à la Facture des Instrumens à vent.</i>
Xbis	1-17	<i>Tour en l'air et à pointes à l'usage des faiseurs d'Instrumens à vent, Flutes, Haut-bois, Musettes &^a.⁴</i>
XI	1-10	<i>Instruments qui se touchent avec l'Archet</i>
XII	11-32	<i>Outils propres à la Facture des Instruments à Archet.</i>
XIII	33-52	<i>Suite des Outils propres à la Facture des Instrumens à Archet</i>
XIV	1,5,A... ⁵	<i>Instruments à cordes et à touches. Clavecin.</i>
XV	2-4	<i>Instruments à cordes et à touches. Suite du Clavecin.</i>
XVI	6-9	<i>Suite des Instruments à cordes et à touches, avec le Psalterion Instrument à cordes et à baguettes.</i>
XVII	10-31	<i>Outils propres à la Facture des Clavecins.</i>
XVIII	1-24	<i>Ouvrages et Outils [depuis ici, dessinateur: Prevost; graveur: Benard]⁶</i>
XIX	1-5	<i>Harpe Organisée.</i>
XX	1-7	<i>Développemens et détails des Pédales de la Harpe.</i>
XXI	1-6	<i>Console de la Harpe, détails des Leviers et des Ressorts qu'elle renferme.</i>
XXII	-	<i>TABLE DU RAPPORT DE L'ETENDUE DES VOIX Et des Instrumens de Musique comparés au Clavecin. [«Goussier Fecit»; «Benard Direxit»]</i>

³ Jusqu'à la Planche XVII y compris, la signature en bas à droite est «Benard Direxit» (exception pour Xbis).

⁴ Cette planche comporte la double signature: «Prevost Del.» et «Benard Fecit».

⁵ Les figures du bas de cette planche sont désignées par des lettres: A, E, F, f, G, H, I, K, L et M.

⁶ Cette planche est la seule de toute la série Lutherie à comprendre une vignette, qui représente l'atelier d'un Luthier. Les signatures des Pl. XVIII à XXI sont «Prevost Del.» et «Benard Fecit».

MUSIQUE

[Recueil de Planches, T. VII, 1769]

Cette série contient «19 Planches, y compris la cinquième et la seizième qui sont doublées». Le titre de chacune d'elle est uniformément «MUSIQUE». Cette série est beaucoup plus importante que la série d'origine que Rousseau avait livrée avec ses articles puisque s'y trouve exploité le *Dictionnaire de musique* (qui venait de paraître et dans lequel Rousseau avait multiplié les planches)⁷. La partie d'explication des figures s'en trouve notablement augmentée: pp. 1-22.

En fait, on constate que dans l'*Encyclopédie* seuls 18 articles de Rousseau renvoient à des planches⁸ (de façon précise jusqu'au vol. VII, de façon vague pour les suivants⁹); tous ces renvois sont honorés – ce qui laisse penser que les éditeurs du *Recueil* ont gardé le matériel d'exemples que Rousseau avait constitué en 1749. Impression corroborée par le fait que l'ensemble de ces renvois remplit les Planches I à VI (sans la V^{bis}), dont les 48 figures constituent ainsi, sans doute, les figures d'origine (leur succession suit, à de rares exceptions près, l'ordre alphabétique des articles). On rappellera encore que certains articles de Rousseau comportent des figures intégrées au texte (signalées par le symbole λ , adjoint à l'indication de longueur, dans la liste des articles de Rousseau, ci-après, Annexe n° 8a).

II. FRANGES

♦ A/ Séries complètes

FONTE DES CLOCHES

[Recueil de Planches, T. V, 1767]

Série de 8 planches. Explications: pp. 1-8. Dessinateur: Goussier; graveur: Benard.

N°	n° des figures	Titre
I	1-5	<i>Echantillons et Diapasons</i>
II	1-3/1-3	<i>Fabrication du Moule</i> (avec vignette représentant l'atelier d'un fondeur de cloches)
III	4-13	<i>Differens progrès de l'Opération de Mouler.</i>
IV	1-3	<i>Plan et Elévation du Fourneau.</i>

⁷ V. sur cette question notre article «Les avatars de quelques articles de musique de Rousseau entre *Encyclopédies* et *Dictionnaires thématiques*», *RDE* n° 12, avril 1992, partic. pp. 117-119.

⁸ CADENCE [Pl. I, fig. 1-4], CLÉ [I, 5-8], DISSONNANCE [I, 9], GAMME [I, 10-11], MESURE [II, 1], MODE [II, 2-5], MODULATION [II, 6-8], MUSIQUE [III, 1-4 et IV, 1-3], NOTES [IV, 4-7], PARTIE DE MUSIQUE [IV, 8], PAUSE [VI, 8-9], PROLATION [II, 9-14], RÈGLE DE L'OCTAVE [VI, 1-2], REPRISE [VI, 3-7], SILENCES [VI, 8-9], SYSTÈME [V], TRIPLE [II, 1], VALEUR DES NOTES [VI, 8-9].

⁹ D'Alembert semble donc avoir été soucieux d'établir les références précises jusqu'à ce qu'il quitte la co-édition...

V	4-7	<i>Coupes Transversale et Longitudinale du Fourneau.</i>
VI	1-4/1-8	<i>l'Opération de Couler (avec vignette)</i>
VII	1-7 ¹	<i>Suspension des Cloches et Coupe Longitudinale du Beffroy</i>
VIII	7 ² -10	<i>Coupe Transversale, et Plans du Beffroy</i>

MACHINES DE THÉÂTRE

[Recueil de Planches, T. X, 1772]

Double série, la première dite de 49 Planches (« à cause de quatorze doubles et de quatre triples »), numérotées de I à XXVII, la seconde de I à XXII, toutes doubles. La première Section s'intitule «*DÉTAIL général des Machines du Théâtre de l'Opéra de Paris*». Le titre de l'ensemble précise encore: «Dessinées et expliquées par M. Radel, Pensionnaire du Roi, et Architecte-Expert, sous la direction de M. Giraud, Architecte des Menus Plaisirs, et Machiniste de l'Opéra de Paris». Explications: pp. 1 à 8. Toutes les planches portent «Radel Del.» et «Benard Fecit».

(Le rapport avec la musique restant indirect, nous ne donnons pas le détail de chaque planche.)

♦ B/ Extraits de séries

CHASSE [extr.]

[Recueil de Planches, T. III, 1763 / la série complète est formée de 23 planches]

- Pl. I *Venerie, Quête du Cerf* [extr.] Bas de la planche: «Tons pour le Queste»; «Tons pour les Chiens»
- Pl. II *Venerie, la Chasse par Force* [extr.] Bas de la planche: «Ton pour l'Appel», «Ton pour le premier Lancé», «Ton pour le Requête ou Deffaut»
- Pl. III *Venerie, la Curée* [extr.] Vignette (on voit quatre joueurs de cor); Bas de la planche: «Ton pour le Forhu»; «Ton lors que les Chiens vont bien»; «Ton pour la premiere vue»
- Pl. IV *Venerie, Chasse du Sanglier* [extr.] Vignette (un joueur de cor à cheval); Bas de la planche: «Ton pour le Ourvary»; «Ton lors que les Chiens s'emportent»; «Ton pour le Debuché»; «Ton du Relancé»
- Pl. V *Venerie, Chasse du Loup* [extr.] Bas de la planche: «Ton pour le Raproché»; «Ton quand le Cerf est à l'eau»; «Quand le Cerf sort de l'eau»; «Ton pour la Retraite prise»; «Ton pour le Hallaly»; «Ton pour la Retraite manquée»; «Ton p^r la Retraite en Fanfare»; «Fanfare»
[I à V: «Goussier Del.»; I, III à V: «Prevost Fecit»; II: «Defehrt Fecit»]
- Pl. XV *Petites Chasses et Pieges* [extr.] fig. 11: «Ton de l'appeau à Pluviers; Ton des Gros Guignards; Ton des Courlis, des Guignettes. Vanneau M. Vanneau femelle». [sans signatures]

CHAUDRONNIER [extr.]

[Recueil de Planches, T. III, 1763 / la série complète est formée de 4 planches]

Planche IV Chaudronnier - faiseur d'instruments de musique

Comprend une vignette qui «représente la boutique de cet ouvrier» (fig. 1-6) et une série de figures (n° 1-18) représentant ses outils; quelques instruments de musique (cor de chasse, trompette, timballe), achevés ou dans une étape de fabrication; deux instruments acoustiques (porte-voix et cornet acoustique). «Defehrt fecit».

GRAVURE EN LETTRES, EN GEOGRAPHIE ET EN MUSIQUE [extr.]

[Recueil de Planches, T. V, 1767 / comprend 2 Planches]

Pl. II: Gravure en Topographie, Semi-topographie, Géographie et Musique [extr.]

Tout le bas est consacré à la «Gravure en musique», comprenant fig. 1-7 («Des outils et poinçons propres à la Gravure de la musique») et A-D (effet des poinçons).

«Defehrt Fecit»; «Musiq. Grav. par. Mad. De Lusse»

La longue explication sur la «Gravure en Musique» (2b-3b) est signée: «Article de Musique par Madame DELUSSE».

SCIENCES MATHÉMATIQUES / PNEUMATIQUE [extr.]

[Recueil de Planches, T. V, 1767 / la série complète comprend 18 sections, dont la dernière, de Pneumatique, compte 3 Planches]

Pl. II [extr.] fig. 16 n° 3 & n° 4, «toutes deux ajoutées, & la dernière tirée de Musschenbrock, ont rapport aux cabinets secrets & aux porte-voix»
[«Goussier Del.»; «Prevost Fecit»]

THÉÂTRES [extr.]

[Recueil de Planches, T. X, 1772 / série de 30 planches, dont 7 doubles, numérotées de A à GG. Chacune porte le titre général «Salles de Spectacles»]

Dans la mesure où tout théâtre supposait un orchestre, la série complète pourrait être retenue. Ne figurent ici, toutefois, que les planches qui concernent des salles dévolues à l'opéra.

- Plan et coupe du Théâtre Royal de Turin [Teatro Regio]; 10 planches, B à L (des remarques sur l'acoustique dans les explications). «Benard Fecit» (la signature figure sur toutes les planches de cette série)
- Plan du Théâtre d'Argentine à Rome [Argentina]; 2 planches. O et P
- Plan du Théâtre de Tordinone à Rome [Tordinona]; 1 planche, Q
- Plan du Théâtre Royal de S. Charles, à Naples [San Carlo]; 2 planches, R et S
- Plan du Théâtre de Parme [Teatro Farnese]; 1 planche, Z

- *Salle de l'Opéra, exécutée sur les desseins de M. Moreau, Architecte du Roi et de la Ville; 2 pl., BB et CC*
- *Plan et coupe d'un projet de salle de concert, de la composition de M. Dumont...; 1 pl., DD («Dumont Inv.»)*
- *Plan et coupe du projet de la restauration de la salle de Stuttgard, de la comp. de M. de la Guepiere; 1 pl., GG («de la Guépierre Del.»)*

ANNEXE N° 6

Corpus complet (1'132 enr.): comptages généraux

♦ Structure d'ensemble:

Noyau :	803	(Musique, Lutherie et Acoustique)
Franges :	329	(Belles-lettres, Beaux-arts, Chasse, Danse, Eglise, Géographie, Grammaire, Histoire, Médecine, Art militaire, Opéra, Philosophie, Physique, Techniques, divers)
se subdivisant en		articles complets : 159
		extraits d'articles : 133
		références extérieures : 37

♦ Les matières	TOTAL		désignants		signatures	
			avec	sans	avec	sans
NOYAU						
Musique	522		450	72	445	77
Lutherie	266		207	59	47	219
<i>Luth.</i>	185		155	30	39	146
<i>Orgue</i>	81		52	29	8	73
Acoustique	15		5	10	6	9
Total 1 (NOYAU)	803		662	141	498	305
FRANGES (sans (réf.))		[+réf]				
Belles-lettres	56	[+2]	51	5	43	13
(31/25)						
Beaux-arts	11	[+1]	7	4	9	2
(2/9)						
Chasse	7		7	0	1	6
(7/0)						
Danse	15	[+1]	10	5	12	3
(6/9)						
Eglise	26	[+1]	22	4	14	12
(17/9)						
Géographie	10		10	0	10	0
(0/10)						
Grammaire	19	[+5]	17	2	14	5
(5/14)						
Histoire	40	[+1]	40	0	32	8
(26/14)						
Médecine	21	[+4]	20	1	17	4
(15/6)						
Art militaire	13		11	2	10	3
(12/1)						
Opéra, théâtre	17	[+14]	12	5	14	3
(8/9)						
Philosophie	9	[+2]	9	0	5	4
(0/9)						
Physique	20	[+3]	18	2	16	4
(13/7)						
Techniques	20	[+3]	19	1	10	10
(13/7)						
divers	8		5	3	6	2
(4/4)						
Total 2 (FRANGES)	292	[+37]	258	34	213	79
(159/133)						
TOTAL 3 (CORPUS)	1'095	[+37]	920	175	711	384

- Absence et présence des désignants et des signatures : pourcentages

	TOTAL	désignants		signatures	
		avec	sans	avec	sans
NOYAU					
Musique	522	86%	14%	85%	15%
Lutherie	266	78%	22%	18%	82%
Luth.	185	84%	16%	21%	79%
Orgue	81	64%	36%	10%	90%
Acoustique	15	33%	67%	40%	60%
Total 1 (NOYAU)	803	82%	18%	62%	38%
FRANGES	292	88%	12%	73%	27%
TOTAL CORPUS	1'092	84%	16%	65%	35%

ANNEXE N° 7

Les auteurs du corpus musical : comptages généraux

Les unités signées réunies dans le corpus (d'un total supérieur à celui qui figure dans les tableaux précédents, les articles composites se trouvant comptabilisés pour chaque signature différente) sont ventilées selon la structure du corpus dans le premier tableau; par volumes dans le second (ce qui offre une perspective sur l'histoire des collaborations; les tirets signalent la présence des signatures indépendamment des articles musicaux).

1. Les 30 encyclopédistes rattachés au corpus musical

(classés, par ordre d'importance, du noyau jusqu'aux textes de référence [non comptabilisés])

	noyau avec dés.	noyau sans dés.	total ds noyau	frange ₁ art. compl.	frange ₂ [extr.]	(réf.)	TOTAL
ROUSSEAU	326	49	375	8	-	-	383
JAUCOURT	60	1	61	36	29	(3)	126
D'ALEMBERT	25	6	31	7	12	(2)	50
DIDEROT	20	2	22	21	15	(3)	58
CAHUSAC	15	5	20	18	19	(14)	57
GOUSSIER [& TH.]	6	2	8	-	-	(1)	8
GRIMM	1	-	1	1	-	-	2
MALLET	1	-	1	7	12	-	20
DE BROSSES	1	-	1	-	-	-	1
LE ROMAIN	-	1	1	-	1	-	2
LANDOIS	2?	-	2	1	-	-	3
BARTHÈS [?]	1	-	1	-	-	-	1
LE BLOND	-	-	-	6	1	-	7
MENURET DE CH.	-	-	-	3	1	-	4
TARIN	-	-	-	1	2	-	3
D'AUMONT	-	-	-	1	1	(1)	2
DUCCLOS	-	-	-	1	-	-	1
HOGHENSKY	-	-	-	1	-	-	1
LE ROY	-	-	-	1	-	-	1
TOUSSAINT	-	-	-	1	-	-	1
DUMARSAIS	-	-	-	-	5	-	5
BEAUZÉE	-	-	-	-	2	(1)	2
MARMOUCEL	-	-	-	-	2	-	2
LENGLET DU F.	-	-	-	-	1	-	1
MALOUIN	-	-	-	-	1	-	1
MONTESQUIEU	-	-	-	-	1	-	1
ROMILLY	-	-	-	-	1	-	1
VOLTAIRE	-	-	-	-	1	-	1
WATELET	-	-	-	-	1	-	1
YVON	-	-	-	-	-	(1)	-
TOTAL	457	64	521	114	107	(26)	742

II. Ventilation des signatures par volume

volume :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	Total
S [Rousseau]	18	16	12	38	16	15	15	31	16	16	20	17	24	24	34	32	9	353
S+	1	2	9	3	4	-	3	1	-	2	1	-	-	-	1	-	-	27
+S	1	1	1															3
O [D'Al.]	6	6	5	6	11	-	5	1	-	1	3	2	1	-	3	-	-	50
* [Diderot]	6	7	11	12	8	5	1	8	-	-								58
B [Cahusac]		7	13	13	11	8	4	1										57
D [Goussier]	-	-	-	-	-	2	-	-	-	1	-	3	-	-				6
Thomas & G.				1							1							2
D.J. et Jaucourt		-	-	2	3	3	-	6	5	9	19	7	9	14	18	20	11	126
G [Mallet]	2	5	2	5	2	-	2	1	-	-	1	-	-	-		-		20
Hoghenski								1										1
Grimm										1		1						2
Le Romain			-	-	-	-	-	-	-	-	1	-		-	1	-		2
g [Barthez]						-	-	1?										1
R [Landois]	-	-	1	2?	-	-	-	-										3
M [Malouin]	1	-	-															1
F [DuMarsais]	2	-	-	1	1	1	-											5
H [Toussaint]	1	-	-	-														1
Q [Le Blond]	-	2	1	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	7
T [Le Roy]	-	1	-	-	-	-	-	-				-	-	-				1
L [Tarin]	-	-	-	1	1	-	1	-										3
a [Lenglet Duf.]			-	1	-													1
Marmoniel			-	2	-	-	-											2
d [d'Aumont]			-	-	1	1	-											2
[Duclos]				1		-		-										1
Watelet				-	-	1	-											1
de Voltaire					-	-	1	-										1
Montesquieu								1										1
B.E.R.M. [Beauzée]							-	-	-	1	-	-	1	-	-	-	-	2
Romilly [J.]							-		-			-	-	-	-	-	1	1
m [Ménuret]									-	-	1	1	-	1	-	-	1	4
volume :	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	

ANNEXE N° 8

Listes des articles par auteurs

Il a paru utile de ventiler le corpus musical par auteurs; ces listes valent comme des instruments de travail pour qui s'intéresserait aux articles d'un seul encyclopédiste. Leur désignation est simplifiée par rapport à la liste complète: seuls figurent ici intitulés (graphiquement uniformisés), désignants et longueurs (dans le cas des articles composites, alors signalés par la composition des marques d'auteurs, cette dernière indication se limite à la longueur des parties du signataire). On se référera à la liste complète pour les autres précisions, telles que la nature des extraits, la localisation dans les volumes, etc. Ces listes sont organisées selon les désignants types, sauf pour Rousseau (ses quelques articles hors du champ *Musique* ont été analysés au chap. 3, pp. 125-127).

Pour Rousseau et D'Alembert, la liste des articles portant leur marque est complétée d'une seconde liste, qui énumère les entrées non signées qu'on peut leur attribuer. Pour le premier, on trouvera encore une liste de ses textes qui dépendent visiblement de la *Cyclopædia* de Chambers.

Sommaire :	a) Rousseau	p. 707-714	e) Cahusac	p. 718
	b) D'Alembert	p. 715	f) Mallet	p. 719
	c) Diderot	p. 715-716	g) Goussier	p. 719
	d) Jaucourt	p. 716-718	h) auteurs divers	p. 719-720

a) La contribution musicale de Rousseau

Nous avons insisté à plusieurs reprises, au cours de ce travail, sur l'importance des articles encyclopédiques de Rousseau pour bien comprendre sa pensée musicale et son devenir. Ils ont été la plupart du temps négligés dans les études qui la concerne; ce qui s'explique en partie par leur accès difficile (dans la mesure où ils ont été considérés comme le substrat du *Dictionnaire de musique*, il n'existe en fait aucune édition de ces textes depuis leur parution entre 1751 et 1765!). Pour la première fois, à notre connaissance, nous en dressons ici la liste précise et exhaustive¹. Aux 383 entrées concernées, nous ajoutons une liste de 43 articles non signés qui lui sont attribuables

¹ Thomas Webb HUNT, dans *The "Dictionnaire de musique" of Jean-Jacques Rousseau* (Thèse de l'Université du Nord Texas, 1967; Univ. Microfilms Inc., Ann Arbor, Michigan, n° 68-2776) parle de 363 articles (p. 187 et note 68) — un chiffre que tous les critiques reprennent aveuglément. Mais il se réfère à la liste procurée par OLIVER en 1947 (dont on sait qu'elle était établie à partir d'une de ces éditions tardives où l'*Encyclopédie* et son *Supplément* étaient fondus ensemble — Oliver mentionne d'ailleurs 366 articles de Rousseau...); dans les Annexes de son travail, Hunt donne une première liste de 143 articles encyclopédiques de Rousseau reproduits sans changements notables dans le *Dictionnaire* (Appendix VI, Table XII, pp. 522-524; onze d'entre eux sont cependant des entrées non signées, attribuables toutefois à Rousseau); il dresse ensuite une seconde liste, celle des articles retravaillés (Table XIV, pp. 525-529; elle comprend 202 intitulés [dont cinq entrées non signées]). Le total de ses deux listes est donc de 345 articles (dont seuls 329 correspondent à des textes portant la marque «(S)»). Nous suppléons donc ici à plus d'une cinquantaine d'omissions.

avec une forte certitude, une autre de 11 entrées d'attribution possible mais non certaine.

1) Liste des 383 articles portant la marque de Rousseau (S)

- ACCOLADE, en *Musique* [0,1]
 ACCOMPAGNATEUR, en *Musique* [0,2]
 ACCOMPAGNEMENT [4,6]
 ACCORD, en *Musique* [3,1 ♯]
 ACCORDER des instruments [0,7]
 ADAGIO, terme de *Musique* [0,2]
 ALGU, en terme de *Musique* [0,1]
 SIXTE AJOUTÉE. Voyez SIXTE [v]
 AIR, en *Musique* [0,5]
 ALLEGRO, terme de *Musique* [0,1]
 ALLEMANDE, *Musique* [0,1]
 AMBITUS, en *Musique* [0,1]
 A MI LA, A LA MI RÉ, ou simplement A, terme de *Musique* [0]
 ANDANTE, terme de *Musique* [0,2]
 ANTIPHONIE, *Musiq.* [0,1]
 APOTOME, en *Musique*, (S+O) [0,3]
 ARIETTE, *Musiq.* [0,1]
 ARPEGGIO, ARPÈGE, ou ARPÈGEMENT, en *Musique* [0,5]
 ARSIS [extr.], terme de *Grammaire*, ou plutôt de *Prosodie* [...] en *Musique* [0,1]
 AUTHENTIQUE ton authentique [0,3]
 B QUARRE, ou BÉQUARRE [0,7]
 BARRES, en *Musique* [0,5]
 BAS, en *Musique* [0,2]
 BASSE FONDAMENTALE, (S+O) [1,3]
 BATON DE MESURE [0,1]
 BATTRE la mesure, en *Musique* [1,1]
 BÉMOL, en *Musique*, Voyez B. MOL [v]
 BÉQUARRE, en *Musique*, voyez B QUARRE. [v]
 BLANCHE [0,1]
 BREF, en *Musique* [0,1]
 BREVE, en *Musique* [0,3]
 BRODERIE, DOUBLES, FLEURTIS, en *Musique* [0,2]
 C SOL UT, C SOL FA UT, ou simplement C, *Musique* [0,1]
 CADENCE, en *Musique*, (S+O+S+O+ns) [2,2; + 0,3]
 CADENCE, dans nos danses modernes [0,1]
 CANON, en *Musique moderne* [0,8]
 CANTATE, Belles-Lettres, (B+G+S) [+ 0,2]
 CANTATILLE [0,1]
 CAPRICE, ou FANTAISIE [0,1]
 CHACONNE, *Musique*, (S+O) [0,3]
 CHANSON, Litt. & Mus. [3,1]
 CHANT, *Musique*, (S+B) [0,3]
 CHANT AMBROSIEN, CHANT GRÉGORIEN; voyez PLEIN-CHANT [v]
 CHANTER, (S+B) [0,6]
 CHAPEAU, *Musique* [0]
 CHIFFRER, en *Musique* [6,0 ♯ [= TABLE]]
 CHŒUR, en *Musique* [0,8]
 CHRESSES, ou CHRESIS, *Musique* [ci: en *Musique* !] [0,1]
 CHROMATIQUE, *Musique* [0,8]
 CHRONOMETRE, *Musique* [1,1]
 CLÉ, caractère de *Musique* [2,0]
 CLÉ TRANSPOSÉE, en *Musique*, (S+O) [1,3]
 COMMA, terme de *Musique* [0,3]
 COMPLÉMENT D'UN INTERVALLE, en *Musique* [0,2]
 COMPOSITEUR, *Musique*, (S+O) [0,3]
 COMPOSITION, en *Musique* [0,8]
 CONCERT, *Musique*, (B+S+B) [+ 0,1]
 CONCERTO, en *Musique* [0,2]
 CONCERTANT, parties concertantes, en *Musique* [0,2]
 CONCORDANT ou BASSE-TAILLE, *Musiq.*, (S+O) [0]
 CONJOINT, *Musique* [0,3]
 CONSONNANCE, en *Musique*, (S+O) [3,0]
 CONTRE-PARTIE [0,1]
 CONTRE-POINT, en *Musique* [0,3]
 COULÉ, en *Musique* [0,2]
 COUPÉ, en *Musique* [0,1]
 COUPLET, en *Musique* [0,1]
 COURANTE, *Musiq. & Danse*, (S+B+ns) [0]
 COURONNE, en *Musique*, autrement POINT DE REPOS [0,3]
 CROCHE, *chroma*, *Musiq.* [0,3]
 D, *Musique* [0]
 DÉCAMÉRIDE, en *Musique* [0,2]
 DEGRÉ, en *Musique* [0,3]
 DEMI-JEU, À DEMI-JEU, terme de *Musique instrumentale* [0,1]
 DEMI-SOUPH, caractère de *Musique* [0,1]
 DEMI-TON, intervalle de *Musique*, voyez SEMI-TON. [v]
 DESCENDRE, en *Musique* [0]
 DESSEIN, en *Musique* [0,6]
 DESSUS, & en italien soprano, *Musique* [0,3]
 DÉTACHÉ, terme de *Musique* [0,1]
 DÉTONNER, en *Musique* [0,1]
 DIACOUSTIQUE, *Physiq. & Musiq.* [0,1]
 DIAGRAMME, dans la *Musique ancienne* [0]
 DIALOGUE, en terme de *Musique* [0,1]
 DIAPASON, terme de la *Musique grecque* [0,2]
 DIAPENTE, *Musique* [0,1]
 DIASCHISMA, *Musique ancienne* [0]
 DIASTÈME, *Musique ancienne* [0,1]
 DIATESSARON [0,1]
 DIATONIQUE, *Musique* [0,5]
 DIAZEUXIS, ancienne *musique grecque* [0,2]
 DIÉSIS, *Musique* [1,3]
 DIEZEUGMENON, en *Musique* [0,1]
 DIMINUÉ, en *Musique* [0]
 DIMINUTION, en *Musique* [0,1]
 DIOXIE, en *Musique* [0,1]
 DISCORDANT, en *Musique* [0,1]
 DIS-DIAPASON, terme de *Musique* [0]
 DISSONNANCE, en *Musique*, (S+O) [2,5]
 DITON, *Musique* [0]
 DIXIÈME, en *Musique* [0,1]
 DIX-SEPTIÈME, en *Musique* [0,2]
 DO [0,1]
 DOIGTER, en *Musique* [2,6]
 DOMINANTE, en *Musique*, (S+O) [0,3]
 DORIEN, en *Musique* [0,2]
 DOUBLE, *Musique* [0,3]
 DOUBLE-CROCHE, semi-chroma, *Musique* [0,2 ♯]
 DOUBLE-OCTAVE, *Musique* [0,2]
 DOUX, en *Musique* [0,2]
 DOUZIÈME, en *Musique* [0,2]
 DUO, *Musique* [1,0]
 ECHELLE, en *Musique*, (S+O) [2,2]
 ECHO, en *Musique*, (S+O) [0,2]

- ENHARMONIQUE, *Musique*, (S+O) [1,3]
 ÉNTONNER, en *Musique* [0,2]
 ÉOLIEN, en *Musique* [0,1]
 ÉPAIS, en *Musique* [0,2]
 ÉPISYNAPHE, dans la *Musique ancienne* [0,1]
 ÉPITRITE, *Musique* [0,1]
 E. SI MI; E. MI LA, ou simplement E [0]
 ESPACE, en *Musique* [0,1]
 EUOUAE [0,1]
 EXTENSION, en *Musique* [0]
 F-UT-FA, *Musique* [0,1]
 FACE, en *Musique* [0,3]
 FANFARE [0,3]
 FANTAISIE, *Musique* [0,2]
 FAUSSET, *Musique* [0,1]
 PAUX, en *Musique* [0,2]
 PAUX-BOURDON [0,1]
 FAUSSE-QUINTE, en *Musique* [0,3]
 FEINTE, en *Musique* [0,1]
 FIGURÉ, en *Musique* [0,1]
 FIGURER, en *Musique* [0,1]
 FIN, en *Musique* [0]
 FINALE, en *Musique* [0,2]
 FORLANE [0,1]
 FORT, en *Musique* [0,1]
 FRAPPÉ, en *Musique* [0,1]
 FREDON, *Musique* [0,1]
 FREDONNER, *Musique* [0]
 FUGUE, en *Musique* [1,0]
 GAI, en *Musique* [0]
 GAILLARDE, *Musiq.* [0,1]
 GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT, en *Musique*, (S+O) [1,5]
 GAVOTTE, *Musique*, (S+ns) [0,1]
 GENRE, en *Musique*, (S+O) [1,6]
 GOÛT-DU CHANT, en *Musique* [0,2]
 GRAVE, *Musique* [0]
 GRAVE ou GRAVEMENT, *Musique* [0,1]
 GRAVITÉ, en *Musique* [0,2]
 GROUPE, en *Musique* [0,2]
 GUIDE, en *Musique* [0,1]
 GUIDON, *Musique* [0,1]
 HARMONIE, *Musique* [1,9]
 HARMONIE [0]
 HARMONIE FIGURÉE [0,3]
 HARMONIQUE, *Musique*, (S+O) [0,2]
 HAUTE-TAILLE, *tenor, Musique* [0,1]
 HÉMIOLÉ, terme de *Mathématique* [0,3]
 HÉMIOLIEN, en *Musique* [0,1]
 HÉMIOPÉ, *Musique* [0,1]
 HEPTAMÉRIDE, *Musique* [0,2]
 HEXACORDE, en *Musique* «(s)» (v. chap. 3, note 97) [0]
 HYPERBOLEON, en *Musique* [0,1]
 HYPERDIAZEUXIS, *Musique* [0,1]
 HYPERDORIEN, *Musiq.* [0,1]
 HYPER-ÉOLIEN, *Musique* [0,1]
 HYPERJASTIEN, ou MIXOÉYDIEN AIGU, *Musique* [0,1]
 HYPERIONIEN, *Musique* [0,1]
 HYPERLYDIEN, en *Musique* [0,1]
 HYPERPHRYGIEN, *Musique* [0]
 HYPODIAZEUXIS, *Musique* [0,1]
 HYPODORIEN, *Musique* [0,1]
 HYPŒOLIEN, *Musique* [0,1]
 HYPŒASTIEN [0]
 HYPŒIONIEN, *Musique* [0,1]
 HYPOLYDIEN, *Musique* [0,1]
 HYPOMIXOLYDIEN, *Musique* [0,1]
 HYPOPHRYGIEN, *Musique* [0,1]
 HYPOPROSLAMBANOMENOS, en *Musique* [0,1]
 HYPOSYNAPHE, en *Musique* [0,1]
 JASTIEN, *Musique* [0]
 INTERVALLE, en *Musique* [4,5 (tableau)]
 IONIEN, en *Musique* [0]
 IRREGULIER, *Musique* [0,1]
 JUSTE, en *Musique* [0,1]
 LA, en *Musique* [0]
 LAROD, terme de *Musique* [0,1]
 LÉGEREMENT, *Musique* [0,1]
 LENTEMENT, *Musique* [0,1]
 LEPSIS, *Musique* [0,1]
 LEVÉ, en *Musique* [0,1]
 LIAISON, *Musique* [0,5]
 LICHANOS, *Musique* [0,2]
 LIÈES, en *Musique* [0,1]
 LIGATURE, *Musique* [0,3]
 LIGNES, *Musique* [0,2]
 LIMMA, en *Musique* [0,3]
 LOURER, en *Musique* [0]
 MAJEUR, *Musique* [0,6]
 MAIN HARMONIQUE, *Musique* [0,2]
 MÉDIANTE, *Musique* [0,1]
 MÉLODIE, en *Musique* [0,2]
 MELOPÉE, *Musique* [0,7]
 MENUET, *Danse*, (S+ns) [0,3]
 MESE, dans l'*ancienne musique* [0,2]
 MESON, dans la *musique* «(s)» (v. chap. 3, note 97) [0,2]
 MESURE, en *Musique* [2,3]
 MI, *Musique* [0]
 MINEUR, *Musique* [0]
 MINIME, en *Musique* [0,1]
 MIXIS, en *Musique* [0,1]
 MODE, en *Musique*, (S+O) [4,5]
 MODULATION, en *Musique* [3,1]
 MOTET, en *Musique* [0,3]
 MOUVEMENT, en *Musique* [0,2]
 MUANCES, dans la *musique moderne* [0,4]
 MUSICIEN [0,3]
Musique, *Ordre encycl. entendem. raison, Phil. ou science de la nature, Mathématique, Math. mixtes, Musique.* [9,7]
 NATUREL, en *Musique* [0,3]
 NETE, *Musique* [0,2]
 NOIRE [0,2 ♯]
 NOTES, en *Musique* [5,7]
 NOTE SENSIBLE, en *Musique*, (S+O) [0,2]
 NOTER [0,4]
 O majuscule, *Musique* [0,1 ♯]
 OBLIGÉ, en *Musique* [0,2]
 OCTAVE, en *Musique* [1,6]
 OCTAVIER, en *Musique* [0,2]
 ODEUM [0,2]
 ŒUVRE [0]
 ONZIÈME, en *Musique* [0,1]
 OPÉRA [0,1]
 ORATOIRE, oratorio, en *musique* [0,2]
 OUVERTURE, en *Musique* [0,8]
 P, en *Musique* [0]
 PARAMESE, dans la *musique des Grecs* [0,3]
 PARANETE, en *Musique* [0,1]
 PARAPHONIE, en *Musique* [0,2]
 PARFAIT, en *Musique* [0,2]
 PAROLES, en *Musique* [0,1]
 PARTIE DE MUSIQUE [0,7]
 PARTITION, en *Musique* [0,9]
 PASSACAÏLE, en *Musique* [0]
 PASSAGE, en *Musique* [0,1]
 PASSE-PIE [0,1]

- PATHÉTIQUE, en *Musique* [0,1]
 PAUSE, en *Musique* [0,4]
 PERFIDIE, en *Musique* [0,2]
 PETTEIA, dans la *Musique ancienne* [0,4]
 PHANTASTIQUE, en *Musique* [0]
 PHRASE, en *Musique* [0,3]
 PHRYGIEN, *Musique* [0,1]
 PIQUÉ, en *Musique* [0]
 PLAGAL, terme de *Musique* [0,3]
 PLEIN-CHANT, *Musique* [0,3]
 POINT, ou POINCT, *Musique* [0,8]
 PORTÉE, en *Musique* [0,3]
 POSITION, en *Musique* [0,2]
 PRÉLUDE, *Musique* [0,1]
 PRÉLUDE, *Musique* [0,3]
 PRESTO, vite [0,1]
 PROLATION, dans nos anciennes musiques [0,4]
 PROSLAMBOMENOS, dans la *musique ancienne* [0,1]
 PSALMODIER, *Musiq.* [0,1]
 QUADRUPLE-CROCHE [0,2 ♯]
 QUARRÉ, en *Musique* [0]
 QUARRÉE, ou brève [0 ♯]
 QUART-DE-SOUPIR, en *musique* [0,1 ♯]
 QUART-DE-TON, *musique* [0,2]
 QUARTE, en *Musique* [0,4]
 QUATUOR [0]
 QUEUE, en *Musique* [0,1]
 QUINQUE [0]
 QUINTE, en *Musique* [0,6]
 QUINTE-FAUSSE, en *Musique* [0,1]
 QUINZIÈME [0]
 RÉ, en *Musique* [0]
 RECHERCHE, en *Musique* [0,2]
 RÉCIT, en *Musique* [0,2]
 RÉCITATIF, en *Musique* [0,7]
 RÉGLE de l'octave, en *Musique* [0,8]
 RELATION, en *Musique* [0,4]
 RENVERSEMENT, en *Musique* [1,2]
 RENVOI, en *Musique* [0,1]
 RÉPERCUSSION, en terme de *Musique* [0,2]
 RÉPÉTITION, terme de *Musique* & de *Théâtre* [82: *Musique*] [0,2]
 REPLIQUE, en *Musique* [0,1]
 REPOS, en *Musique* [0,2]
 REPRISE, en *Musique* [0,8]
 RÉSONNANCE, en *Musique* [0,3]
 RESTER sur une syllabe, terme de *Musique* [0]
 RYTHME, *Musique* [1,9]
 RHYTHMIQUE, dans l'ancienne *musique* [0,2]
 RHYTHMOPEIA, dans l'ancienne *musique* [0,1]
 RIGAUDON [0]
 RITOURNELLE, en *Musique* [0,2]
 RONDE, en *Musique* [0,1]
 ROULADE ou ROULEMENT, en *Musique* [0,2]
 SAUT, en *Musique* [0,2]
 SAUVER, en *Musique* [0,4]
 SCHISMA, en *Musique* [0,1]
 SEMI, *Gram.* [0,1]
 SEMI-BREVE, anciennes *musiques* [0,1]
 SEMI-TON, en *Musique* [0,4]
 SENSIBLE, en *Musique*, voyez ACCORD, NOTE SENSIBLE [v]
 SEPTIÈME, en *Musique*, (S+O+S) [0,5; + 0,1]
 SÉRENADÉ [0,1]
 SESQUI [0,3]
 SEXTUPLE, en *Musique* [0,3]
 SIGNES, de *Musique* [0,1]
 SILENCES, en *Musique* [0,4]
 SIXTE, en *Musique* [0,8]
 SOL, *Musique* [0]
 SOLFIER, en *Musique* [0,8]
 SOLO, en *Musique* [0,1]
 SON, en *Musique* [4,7]
 SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS [1,3]
 SONATE, en *Musique* [0,8]
 SOUPIR, en *Musique* [0,1]
 SOUTENIR, en *Musique* [0,1]
 SPICCATO, STACCATO [0]
 SPONDAULA [0,1]
 STYLE, en *Musique* [0,8]
 SUJET, en *Musique* [0,3]
 SUPPOSITION, en *Musique* [0,9]
 SURNUMÉRAIRE ou AJOUTÉE, en *Musique* [0]
 SUSPENSION, en *Musique* [0,4]
 SYNAPHE, dans la *Musique ancienne* [0,2]
 SYNAULIE, terme de l'ancienne *Musique* [0,1]
 SYNCOPE, en *Musique* [0,5]
 SYNEMENON, en *Musique* [0,1]
 SYNEMENON DIATONOS, dans l'ancienne *Musique* «(s)» (v. chap. 3, note 97) [0,2]
 SYNTONIQUE, en *Musique* [0,3]
 SYSTÈME, en *Musique* [2,8]
 T, en *Musique* [0,2]
 TABLATURE, en *Musique* [0,3]
 TACET, dans la *Musique* [0,1]
 TAILLE, tenor [0,2]
 TAMBOURIN [0,1]
 TEMPÉRAMENT, en *Musique* [4,0]
 TEMS, en *Musique* [1,8]
 TENDREMENT, terme de *Musique* [0,1]
 TENUE, en *Musique* [0,1]
 TÉTRACORDE, dans la *musique ancienne* [1,8]
 TÉTRADIAPASON, en *Musique* [0,1]
 TÉTRATONON, en *Musique* [0]
 TEXTE, en *Musique* [0,1]
 THÈSE, en *Musique* [0]
 TIERCE, en *Musique* [0,6]
 TIERCE DE PICARDIE, *Musicien* [0,3]
 TIRADE, en *Musique* [0,3]
 TON, *Mus.* [1,3]
 TONS DE L'ÉGLISE, *Musique* [1,3]
 TONIQUE, en *Musique* [0,3]
 TRANSITION, *Musique* [0,3] TRANSLATION [0]
 TRANSPOSITION, en *Musique* [0,5]
 TRAVAILLER, en *Musique* [0,1]
 TREIZIÈME, en *Musique* [0,1]
 TREMBLEMENT, en *Musique* [0,1]
 TRIADE HARMONIQUE, trias harmonica, en *Musique* [0,2]
 TRIHEMITON, en *Musique* [0,2]
 TRIO [0,4]
 TRIPLE, en *Musique* [1,2]
 TRIPLÉ, en *Musique* [0]
 TRITE, en *Musique* [0,3]
 TRITON, en *Musique* [0,3]
 TYMBRE, en *Musique* [0,2]
 V, en *Musique* [0]
 VALEUR DES NOTES, en *Musique* [1,1]
 VARIATIONS, en *Musique* [0,3]
 VIF, vivement, vivace, en *Musique* «(s)» (v. chap. 3, note 97) [0]
 VILANELLE [0,1]
 VITE, en *Musique* [0]
 UNISSON, en *Musique* [1,3]
 VOCALE [0]
 VOIX, en *Musique* [1,8]
 UT, en *Musique* [0,1]
 VUIDE, en *Musique* [0,2]
 ZA, en *Musique* [0,1]

2) Liste des 43 entrées non signées attribuables à Rousseau avec certitude

Les principaux critères d'attribution sont les suivants:

1. consécution (est suivi d'un article, lié au précédent par le contenu, et portant la marque de Rousseau);
2. désignant dominant («en Musique», 196 occurrences avec «(S)», sur 220; 22 avec art. anon.; 2 pour Diderot);
3. renvois (est renvoi de, ou renvoie à des articles signés Rousseau);
4. parallélisme (identité de sujet et de traitement avec des articles signés);
5. références communes;
6. source du *Dictionnaire de musique*².

C'est leur accumulation qui emporte la décision, car aucun d'eux pris séparément ne peut avoir force de preuve.

	cons.	dés.	renv.	paral.	réf.	Dict.
AJOUTÉE ou ACQUISE, [Musique des Grecs] [0]	x		x			x
B, FA, SI ou B FA, B MI, ou simplement B, [0,1]	x		x	x		x
B MOL, ou BÉMOL, [1,2]	x		x	x		x
BASSE, [0,6]	x		x	x		x
BATON, en Musique [0,6]]	x	x	x	x		x
C, en Musique [0]	x	x	x	x		x
C BARRÉ, en Musique [0,1]	x	x	x	x		x
(CADENCE, en Musique [composite; dern. segment, anon.]	x			x		x
CADENCE, en terme de chant [0,2]	x					x
CANON, dans la Musique ancienne [0]	x		x			x
DOUBLE-FUGUE, Musique [0,3] ³						
FAUSSE-RELATION, en Musique [v]		x	x			x
HAUT, en Musique [0,1]		x	x	x		x
HYPATE, Musiq. [0,3]			x	x	x ⁴	x
HYPATOÏDES, Musique [0]			x			x

² Il est vrai que Rousseau n'a visiblement pas travaillé que sur le brouillon de son manuscrit pour l'*Encyclopédie* (comme il l'indique dans la «Préface» du *Dictionnaire*) mais qu'il a exploité les volumes mêmes de l'œuvre collective, au fur et à mesure qu'elle paraissait: il n'hésite pas à utiliser tel développement de D'Alembert sur les cordes sonores (en le signalant explicitement) ou à s'approprier certains ajouts de Cahusac dans CHANSON (sans le dire mais non sans le réécrire). Th. W. HUNT (*op. cit.* note 1) dresse une liste de ces emprunts (Ap. VI, Table XIII, p. 524: «Plagiarized material from the Encyclopédie»), qui énumère 25 articles. Cette liste est cependant en grande partie erronée, d'abord parce que Hunt prête à Diderot tous les articles anonymes (selon la règle qu'avaient suivie au siècle dernier Assézat et Tourneux, démontrée fautive depuis longtemps...) — des articles qu'il convient bien plutôt de restituer à Rousseau encyclopédiste; mais surtout, parce qu'il imagine des emprunts faits aux volumes VIII à XVII (15 articles de sa liste) — qui n'ont paru qu'en 1765, date où le manuscrit du *Dictionnaire* était achevé! Pour le cas de l'article SYMPHONIE, qui porte la seule marque de Jaucourt et dont une première partie se retrouve pourtant dans le *Dictionnaire*, v. ci-après note 22.

³ C'est un cas à part, où l'attribution ne fait aucun doute puisque la signature est restituée dans l'*Errata* du vol. V, p. 1012. Comme cet article est aussi le seul cas jusqu'ici où le critère de consécution ne joue pas, la correction confirme, *a contrario*, la pertinence du principe de consécution dans les premiers volumes.

⁴ «Nicomaque le Gerasénien» (cf. p. ex. avec SYSTÈME)

HYPERMIXOLYDIEN, <i>Musique</i> [0] ⁵		x	x		x
IMITATION, en <i>Musique</i> [0,3]		x	x ⁶		x
LONGUE, dans nos anciennes <i>Musiques</i> [0,2]		x ⁷	x	x	x
LYDIEN, en <i>Musique</i> [0,1] ⁸		x	x	x	x ⁹
MAXIME, <i>Musique</i> [0,3]			x	x	x
MESODES, en <i>Musique</i> [0]		x	x		x
MIXO-LYDIEN, ancienne <i>Musique</i> [0,1]			x	x	x ¹⁰
MIXTE, ou MÊLÉ, en <i>Musique</i> [0,1]		x	x		x ¹¹
MOL, [0,1]			x ¹²		x ¹³
MONTER, en <i>Musique</i> [0]		x	x		x
MUANCES, ou MUTATIONS, dans la <i>musique ancienne</i> [0,4]	x			x	x ¹⁴
MUSETTE, <i>Musique</i> [0,1]	(x)		x ¹⁵	x	x
NETOIDES, en <i>Musique</i> [0]		x	x		x
NEUVIÈME, en <i>Musique</i> [0,3]		x	x	x	x
NOURRIR LES SONS, en <i>Musique</i> [0,1]		x	x		x
PARADIAZEUXIS, [0]			x		x ¹⁶
PAVANE, <i>Musiq.</i> [0,2]			x		x
PRÉPARER, en <i>Musique</i> [0,5]		x	x	x	x
RÉCITANT, [0,1]	x ¹⁷		x		x
REDOUBLÉ, en <i>Musique</i> [0,3]		x	x	x	x
ROMANESQUE, [0] ¹⁸			x		x
RONDEAU, en <i>Musique</i> [0,1]		x	x ¹⁹	x	x
SECONDE, <i>Musique</i> [0,5]			x	x	x ²⁰
SI, en <i>musique</i> [0,6]		x		x	x ²¹
SYLLABE, en <i>Musique</i> [0,1]		x	x		x
SYMPHONIE [1,8; mais seulement §§ 1-2] ²²			x	x	x
TENOR, en <i>Musique</i> [v]		x	x		x
TÊTE, en <i>Musique</i> [0,2]		x	x	x	x
TOUS, tutti, <i>musique</i> [0,1]				x	x

⁵ Cet article pourrait aussi, à la rigueur, être attribué à Jaucourt dont la signature figure à la fin de l'entrée suivante. Cependant ce critère n'a guère de valeur pour les volumes tardifs; de plus, Jaucourt n'intervient pas sur cette matière par ailleurs.

⁶ Est renvoi de COMPOSITION, FUGUE et SUJET.

⁷ L'usage de l'expression «nos anciennes musiques» pour désigner la musique médiévale est propre à Rousseau.

⁸ Le cas de cet article est commenté dans l'Annexe n° 1.

⁹ «Euclide» (cf. p. ex. avec MODE).

¹⁰ «Ptolémée» (cf. p. ex. avec CHROMATIQUE).

¹¹ «Brossard»

¹² Est annoncé dans DIATONIQUE.

¹³ «Aristoxène» (cf. p. ex. INTERVALLE).

¹⁴ «Aristoxène», «Bacchius»,...

¹⁵ Est renvoi d'AIR en *Musique*.

¹⁶ «le vieux Bacchius» (cf. p. ex. DIÉSIS).

¹⁷ Se trouve entre deux entrées signées «(S)» et concernant la même matière.

¹⁸ Le cas de cet article est commenté chap. 3, p. 100-101.

¹⁹ Est renvoi de FIN.

²⁰ Surtout à «Banchieri» (cf. avec MUSIQUE; v. aussi *Les Confessions*, OC I, 246).

²¹ «Nicomaque» (cf. p. ex. DIOXIE).

²² V. à ce sujet chap. 3, pp. 118-119 et note 125.

3) Liste des 11 articles ou parties d'articles attribuables à Rousseau de façon hypothétique

L'attribution des entrées suivantes est plus problématique, soit par le nombre insuffisant d'indices, soit parce que l'un d'entre eux tend à contredire les autres. La confrontation avec le *Dictionnaire* a peu de valeur lorsqu'il s'agit de simples entrées-renvois (pas de textes à comparer...); elle demeure problématique lorsque les écarts entre les deux versions sont très importants (ce que nous notons ci-après «(x)» dans la colonne *Dict.*).

	cons.	dés.	renv.	paral.	réf.	Dict.
ALTUS, en Musique, Voyez HAUTE-CONTRE [v]			(x)			x
BOURRÉE, terme d'Orchestre (B+ns) [+ 0]			x	x		(x) ²³
COUPLET, Belles-lett. & Musiq. [0,1]	x ²⁴					x
FAUX-ACCORD, voyez DISSONANCE [v]		(x) ²⁵				
FLEURTIS, [0]		x			(x)	
HAUTE-CONTRE, Musique (g) [0,2] ²⁶		x	x		x	
MAJEUR, (Mode), Voyez MODE [v]		(x)			(x)	
ORGANIQUE, [0,1]			(x) ²⁷			(x)
PARYPATE, Musiq. ancienne [0,2] ²⁸						
PASTORALE, Musique [0,1]				x		(x)
PENTATONON, l'ancienne Musique [0,1]			x			x

4) Liste des 54 articles de Rousseau les plus étroitement liés à Chambers

Aucun des articles qui portent la marque «(S)» de Rousseau ne s'accompagne de la référence terminale «Chambers»; pourtant l'encyclopédie anglaise a visiblement servi de source première au Genevois. La liste qui suit procure un simple repérage indicatif de ces liens: elle ne retient que les articles où la relation avec les entrées équivalentes de la *Cyclopædia* est patente. Trois degrés sont distingués:

²³ Le *Dictionnaire*, dont la version diffère beaucoup, intègre aussi des éléments du texte de Cahusac...

²⁴ L'article suivant, de même intitulé et signé de Rousseau, commence de plus par un «se dit aussi» qui paraît indiquer une même rédaction. C'est le renvoi à STROPHE, un article qui n'est pas de Rousseau, qui fragilise ce premier critère de la consécution.

²⁵ L'article visé, dans une orthographe qui n'est pas celle de Rousseau, est co-signé du Genevois et de D'Alembert (même cas pour MAJEUR qui renvoie à MODE). De plus, le *Dictionnaire* offre un court article qui ne correspond pas au sens apparent de ce renvoi.

²⁶ Sur la signature de Barthez, coquille quasi certaine, et l'hésitation entre une attribution à Rousseau ou à Cahusac, voir chap. 3, p. 119.

²⁷ Renvoie à MUSIQUE, mais aussi à différents instruments de musique. L'article vient directement de Chambers.

²⁸ Le texte n'est visiblement pas de Rousseau: le mot *tétracorde* est utilisé au féminin, ce que Rousseau ne fait jamais; les références terminales sont inhabituelles («Wallis Append. Ptolem. Haram. pag. 157»); le texte du *Dictionnaire* est sous un intitulé orthographié différemment, PARHYPATE, et est sans rapport avec celui de l'*Encyclopédie*. Ce qui impose cependant la présence de cette entrée dans notre liste est un fait curieux: l'article TRITE de Rousseau y renvoie (mais laisse attendre un contenu différent). Tout se passe comme si le texte de Rousseau avait été remplacé...

- 1) reprise pure et simple du texte traduit de Chambers (pouvant cependant comprendre des coupes ou des déplacements de phrases) [noté: = C] : 17 articles concernés;
- 2) reprise avec additions de phrases ou de paragraphes [noté: C+] : 14 articles;
- 3) articles réécrits où se repèrent des passages de l'entrée anglaise équivalente [notés: (C)] : 23 articles.

Nous ne mentionnons l'intitulé anglais que lorsqu'il diffère franchement du français.

Une étude extensive et approfondie de la façon dont Rousseau a retravaillé Chambers serait du plus grand intérêt: nos analyses des articles SON, en *Musique* (chap. 6), CONSONNANCE (ch. 7, partic. p. 261-262) ou MUSIQUE (ch. 17) l'indiquent.

Soulignons d'ailleurs que Rousseau n'est pas le seul encyclopédiste musicographe à avoir exploité la *Cyclopædia*: le début de l'article OPERA (*Belles lett.*) de Jaucourt, par exemple, en provient directement; l'article BOURRÉE, *terme d'Orchestre* de Cahusac contient des phrases identiques à l'entrée BOREE or BOUREE de Chambers (on ne peut cependant pas exclure, dans ce cas, la dépendance à une source commune...); v. également ce que nous avons dit des articles TARENTULE et ANTIPATHIE aux chap. 4 et 5. Les articles anonymes et sans référence terminale de notre corpus proviennent parfois aussi directement de la *Cyclopædia*: ainsi ORGANIQUE [ORGANICAL]; OTACOUSTIQUE, *Acoust.*, ou encore PANDORE, *Luth.* [PANOURA, or PANDORON].

Aigu, en terme de Musique [0,1] = C
 APOTOME, en Musique [0,3] (C)
 BARRES, en Musique [0,5] début: (C)
 BASSE [0,6] §§ 1-2: (C); § 4: (C) [Thorough-BASS]
 BLANCHE [0,1] (C) [MINIM]
 CANON, dans la Musique ancienne [0] C+ (1ère phrase = C)
 CHANTER [0,6] C+ (§§ 1-2 = C [SINGING])
 CHROMATIQUE, Musique [0,8] C+ (§§ 1 et 3 début = C)
 CHRONOMÈTRE, Musique [1,1] C+ (§§ 1 à 3 début = C)
 DESSUS, & en italien *soprano*, Musique, [0,3] C+ [TREBLE]
 DIACOUSTIQUE, *Physiq. & Musiq.* [0,1] = C
 DIAGRAMME, dans la Musique ancienne, [0] = C
 DIALOGUE, en terme de Musique [0,1] C+
 DIAPENTE, Musique [0,1] (C)
 DIASTÈME, Musique ancienne [0,1] = C
 DORIEN, en Musique [0,2] C+ [DORIC]
 ECHELLE, en Musique [2,2] depuis § 6: C+ [SEMITONIC scale]
 GAMME..., en Musique [1,5] (C)
 GRAVITÉ, en Musique [0,2] (C)
 HÉMIOLE, terme de Mathématique [0,3] C+
 HÉMIOPE, Musique [0,1] = C
 MODE, en Musique [4,5] (C)
 MUANCES, ou MUTATIONS, dans la musique ancienne [0,4] (C) [MUTATION]
 MUSIQUE, *Ordre encycl.* [...] [9,7] C+
 NATUREL, en Musique [0,3] (C)

NOTES, en Musique [5,7] (C)
 OCTAVE, en Musique [1,6] (C)
 ODEUM [0,2] = C
 PARFAIT, en Musique [0,2] C+
 PASSAGE, en Musique [0,1] (C)
 PATHÉTIQUE, en Musique [0,1] = C
 PERFDIE, en Musique [0,2] C+
 PETTEIA, dans la Musique ancienne [0,4] = C
 PHANTASTIQUE, en Musique [0] = C
 PRÉLUDE, Musique [0,1] C+
 RÉPERCUSSION, en terme de Musique [0,2] = C
 RÉPÉTITION, terme de Musique & de Théâtre [0,2] (C)
 RÉSONNANCE, en Musique [0,3] = C
 RHYTHME, Musique, [1,9] (C)
 RHYTHMIQUE, dans l'ancienne musique [0,2] = C
 RHYTHMOPŒIA, dans l'ancienne musique [0,1] = C
 RITOURNELLE, en Musique [0,2] = C
 SEMI, *Gram.* [0,1] (C)
 SEMI-BREVE, anciennes musiques [0,1] (C)
 SEPTIÈME, en Musique [0,5; + 0,1] (C) [SEVENTH, SEPTIMA]
 SÉRENADÉ [0,1] C+
 SESQUI [0,3] (C)
 SPONDAULA [0,1] = C
 STYLE, en Musique [0,8] = C
 SYNAULIE, terme de l'ancienne Musique [0,1] = C
 TABLATURE, en Musique [0,3] (C)
 TÉTRADIAPASON, en Musique [0,1] (C)
 VARIATIONS, en Musique [0,3] (C)
 UNISSON, en Musique [1,3] (C)

b) Liste des 52 articles de D'Alembert (O)

Acoustique

ACOUSTIQUES, [0,2]
ANACAMPTIQUE, *Acoustique*, [0,2]
CORNETS, *pour l'ouïe, Acoustique*, [0,3]

CENTRE, *phonocamptique*, [0]

ECHO, [0,3]

PHONIQUE, [0,7]

Musique

APOTÔME, *en Musique*, (S+O), [+ 0,1]
BASSE FONDAMENTALE, (S+O), [+ 0,6]
CACOPHONIE, [0]
CADENCE, *en Musique*, (S+O+S+O+anon.), [+ 0,7;
+ 0,1]
CHACONNE, *Musique*, (S+O), [+ 0,1]
CLÉ TRANSPOSÉE, *en Musique*, (S+O), [+ 0,2]
COMPOSITEUR, *Musique*, (S+O), [+ 0]
CONCORDANT ou BASSE-TAILLE, *Musiq.*, (S+O), [+
0,2]
CONJOINT, *Musique*, (S+O+S+O), [+ 0,1; + 0]
CONSONNANCE, *en Musique*, (S+O), [+ 0,1]
DISSONNANCE, *en Musique*, (S+O), [+ 0,3]
DOMINANTE, *en Musique*, (S+O), [+ 0,8]
DOUBLE EMPLOI, *Musique*, [0,7]
ECHELLE, *en Musique*, (S+O), [+ 1,4]
ECHO, *en Musique*, (S+O), [+ 0,3]
ENHARMONIQUE, *Musique*, (S+O), [+ 3 x 0,3]
FONDAMENTAL, *Musique moderne*, [0,1]
SON FONDAMENTAL, [5,0]
ACCORDS FONDAMENTAUX, [3,0]
BASSE FONDAMENTALE, [10,7]
GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT, *en Musique*,
(S+O+O), [+ 0,9; + 2,1]
GENRE, *en Musique*, (S+O), [+ 2,8]
GIGUE, *Musique*, [0,8]
HARMONIQUE, *Musique*, (S+O), [+ 2,5]
MODE, *en Musique*, (S+O), [+ 0,5]
NOTE SENSIBLE, *en Musique*, (S+O), [+ 0,2]
SEPTIÈME, *en Musique*, (S+O+S), [+ 0,1]
SOUS-DOMINANTE, *en musique*, [0,2]

Belles-lettres

ELEGIAQUE [extr.], *Belles-Lett.*, (+ Marm. + G)

CONTRE-SENS [extr.]

ELOCUTION [extr.]

Beaux-arts

ECOLE [extr.], *beaux Arts*

[Grammaire]

DICTIONNAIRES HISTORIQUES [extr.]

Histoire

CASTRATI, *Hist. mod.*, [0,2]

Physique

ANDROÏDE, *Méchan.*, (+ *), [5,1]
ANTIPATHIE, *Phys.*, [0,8]
AUTOMATE [extr.], *Méchanique*
CABINETS SECRETS, *Physique*, [0,8]
COULEUR [extr.], *Physiq.*, (O + ns[Chambers #])
ECHO, *Physiq.*, (+ Jaucourt), [3,8]
ELASTIQUE [extr.], *Physique*,
PREMIÈREMENT, *Physiq.*, [0,1]
ONDE [extr.], *en terme de Physique*
ONDULATION [extr.], (#)
PHYSICO-MATHÉMATIQUES [extr.], *Sciences*
PROPORTION [extr.], ([B +] O)
SON, *Phys.*, (+ anon.), [2,6]

CORDES, (*Vibrations des*) [réf.], *Méchanique*

ELASTICITÉ, ou FORCE ELASTIQUE [réf.], *en Physique*

- Articles attribuables à D'Alembert

- attributions sûres (consécution;

identité de matière et de source [Chambers]) : ACOUSTIQUE [0,1] (v. chap. 2, p. 22)

CENTRE phonique, *dans l'Acoustique* [0]

- attribution douteuse :

LOURE, *Musique* [0,2]²⁹

c) Liste des 61 articles portant l'astérisque de Diderot

Lutherie

CHANTERELLE, *Luth. & musiq. instr.*, [0]

CLAUQUEBOIS, *Luth.*, [0,3]

EMBOUCHER, *Luth.*, [0,1]

FIFRE, *Luth.*, [0,4 ♪]

FISTULE, ou PETITE FLUTE, *Luth.*, [0,2]

FLAGEOLET, *Lutherie*, [2,2 ♪]

FLUTE DE TAMBOURIN, ou À TROIS TROUS, *Lutherie*,
[0,3 ♪]

FRAISOIR, *Luth.*, [0,2]

HAUTBOIS (anciens), *Lutherie*, [1,1]

²⁹ LOURE renvoie à GIGUE, article signé de D'Alembert qui, à son tour, ne renvoie qu'à celui-ci. Il n'est pas impossible, cependant, que l'éditeur se soit basé sur un matériel fourni, par exemple par Cahusac, ou par Rousseau (la version du *Dictionnaire de musique* est toutefois différente, même si le contenu est très proche).

BAUOISE, [0,1]
COLACHON, [0,2]

Lutherie / Musique

ARCHIVOIE, *Luth. & Musiq.*, [0,1]
CORNEUSE, *Lutherie & Musique*, [0,8]
CORNET, *Luth. & Musiq.*, [0,8]
COURTAUT, *Luth. & Musique*, [0,4]

Musique / Lutherie

CASTAGNETTES, *Musiq. & Luth.*, [0,6]
CHALUMEAU, *Musique & Lutherie*, [0,7]
ECHELLETES, *Musique & Luth.*, [0,3]
INST[R]UMENTS, *Musiq. & Luth.*, [0,9]

Musique

BATARD, *en Musique*, [0,1]
ECHOMETRE, *en Musique*, [0,3]

CLAVECIN OCULAIRE, *Musiq. & Opt.*, [1,5]

Belles-lettres

CHANT [extr.], *Littérat.*
ERATO, *Myth.*, [0,1]
EUTERPE, *Mythol.*, [0,1]

Eglise

HIRME, *Hist. ecclési.*, [0]
IDIOMELE, *Théolog.*, [0,1]

Grammaire

IMPARFAIT [extr.], *Gramm.*
INTONATION, *Gram.*, [0,1]
IMITATION [extr.], *Gramm. & Philosoph.*

HARMONIE [réf.], *Gramm.*
FUREUR [réf.], *Gramm. et Moral.*
FAISEUR, ou celui qui fait [réf.], *Gramm.*

Histoire

BARBITON, *Hist. ancienne*, [0,2]
BARDIT, *Hist. Anc.*, [0,1]
CHORAGES [extr.], *Hist. anc.*, [0,1]
CHORAULE, *Hist. anc.*, [0,1]

d) Liste des 129 articles signés Jaucourt ou D.J.

A. NOYAU DU CORPUS (61)

Musique (39)

HOMOPHONIE, *Musiq.*, [0,1]
HYPEROCHE, *Musiq.*, [0]
OCTAVINE, *Musique*, [0]
OÛTES, *Musiq.*, [0,1]
PATTE, *outil pour la Musique*, [0]
PLEIN-JEU, *Musique*, [0,1]
PROGRÈS mauvais, *terme de Musique*, [0]
RÉGALE, *Musiq.*, [0,2]
RÉGULIER, *mode, Musique*, [0]
SCABELLA ou SCABILLA ou SCABILLUM, *Littérat. music.*, [0,2]
SYMPHONIE, [1,8]
VIOLONS, *roi des, Musique*, [0,1]

CONSERVATOIRE [extr.], *Hist. mod.*
CONVOI [extr.], *Hist. anc. & mod.*
COQUILLE, *Hist. anc.*, [0,1]
CORNE, *Hist. anc.*, [0]
CORNEN, *Hist. anc.*, [0]
DICORDE, *Hist. anc.*, [0]
EPIGENEUM, *Hist. anc.*, [0]
CITHARE, *Hist. anc. & Luth.*, [0,5]
ATABALE, *Hist. mod. & musiq.*, [0]
CROUMA, *Hist. anc. Musiq.*, [0,1]
CLOCHE, *Hist. anc. mod. Arts méchan. & Fond.*, [9,4]

Médecine

AFFECTION [extr.], *Physiol.*
ANAPHONESE, [0,3]

Philosophie

AME [extr.], *Ord. Encycl. Entend. Rais. Philos. ou Science des Esprits, de Dieu, des Anges, de l'Ame*, (X+*)
EGYPTIENS (PHILOSOPHIE DES) [extr.], *Histoire de la Philosophie*
ENCYCLOPÉDIE [extr.], *Philosoph.*

Physique

ANDROÏDE, *Méchan.*, (O+*) [+ 0,3]

Techniques (et Chasse)

CARACTÈRES D'IMPRIMERIE [extr.], *[Imprimerie]*
COLOPHONE [extr.], *Pharm. & Arts méchan.*
CORDE [extr.], *ouvrage du Cordier*
ECOUANNE [extr.]
HAPPE [extr.], *Arts & Métiers*

COR, *Chauder. & Chasse*, [0,6]

BAUDIR LES CHIENS, *chasse*, [0]

AIR CARACTÉRISÉ, *Musiq.*, [in «Articles omis», vol. XVI] [0,4]

NAKOUS, *Musique égyptienne*, [0,1]

NABLUM, *Musique des Hébreux*, [0,1]
SAMBUEQUE, *Musiq. des Hébreux*, [0,1]
TYMPANUM des Hébreux, *Musiq. des Hébreux*, [0,5]

HÉPTACORDE, *Musique anc.*, [0,3]
LYRE, *Musique anc.*, [2,4]
MAGADE, *Musiq. Anc.*, [0,2]
SCHEME, *Musique anc.*, [0]
SCHENION, *Musiq. grecq.*, [0,1]

SISTRE, *Musiq. anc.*, [0,6]
 SPONDIASME, *Musique anc.*, [0,2]
 TRIGONON, *Musiq. des anc.*, [0,3]
 XPOA, *Musique ancienne*, [0]
 MANDORE, *Musique anc. & mod.*, [0,6]

ORGANO, *Musique italienne* [sic], [0,1]
 RICERCATA, *Musique italienne*, [0,1]
 RIVOLTATO CANTO, *Musiq. ital.*, [0]
 SOAVE, *Musiq. italien.*, [0]
 STENTATO, *Musique italienne*, [0,1]
 STRETTO, *Musiq. ital.*, [0]
 TASTATURA, *Musiq. ital.*, [0,1]
 TASTO, *Musiq. ital.*, [0,1]
 TEMPO DI GAVOTTA, *Musiq. ital.*, [0,1]
 TOCCATA, *Musique italienne*, [0]
 TUTTI, *Musiq. ital.*, [0,1]
 TYMPANO, *Musiq. ital.*, [0,1]

Lutherie (18)

FLÛTE DOUBLE, *instrum. de Musiq.*, [0,4]
 JOMBARDE, *Lutherie*, [0,1]
 ORGUE HYDRAULIQUE, *instrument*, [0,1]

B. FRANGES DU CORPUS (66)

Belles-lettres (20)

CORYBANTE [extr.], *Myth.*
 DRUIDE [extr.], *Belles-Lettres*
 EPITHALAME [extr.], *Poésie*
 FLÛTE, *Littér.*, [4,5]
 HYMNÉE [extr.], *Poésie*
 LAMENTATION FUNEBRE [extr.], *Littérat.*
 MÉLODIE, *oratoire, Art oratoire*, [0,6]
 MUSES [extr.], *Mythol.*
 OPERA, *Belles-lett.*, [3,0]
 ORPHÉE [extr.], *Mythol. Hist. Litt.*
 PÉAN, *Littérat.*, [0,8]
 POÉSIE LÉRIQUE, *Poésie*, [0,9]
 POLYCEPHALE, NOME, *Poésie anc.*, [0,4]
 POLYHYMNIE ou POLYMNIE [extr.], *Mythol.*
 SYRINX, *Littér. & Mythol.*, [0,2]
 TERPSICHORE [extr.], *Mythol.*
 THYMÉE, *Littérat.*, [0]
 THYMELIC, *Littérat.*, [0,1]
 TROMPETTE, *Littérat.*, [1,8]
 VAUDEVILLE, *Poésie*, [1,3]

Beaux-arts

NATURE BELLE LA [extr.], *beaux Arts*
 ODÉE, *Archit. & antiq. Grecq.*, [1]
 SCULPTURE ANTIQUE [réf.], *Art d'imitation*

Critique sacrée

MUSIQUE DES HÉBREUX, *Critiq. sacrée*, [0,5]
 NEGINOTH, *Critiq. sacrée*, [0]

Danse

PYRRHIQUE, LA [extr.], *Orchestiq. grecq.*

Eglise

RECLAME, *terme de breviaire*, [0,1]
 TE DEUM, *Hist. des rits ecclésiast.*, [0,7]
 TROPAIRE, *terme de Rubriq.*, [0,2]

PLECTUM, *Musique instrum. ancienne*, [0,2]

QUEUE, *terme de Luthier*, [0]
 REBEC, *instrum. de Musique*, [0,1]
 REBUTE, *instrument de Musique*, [0,3]
 ROSE, *terme de Luthier*, [0,1]
 SACQUEBUTE, *Musique instrum.*, [0,3]
 SEMICON, *Musiq. inst. anc.*, [0,2]
 SOURDELIN, *Musiq. instrum.*, [0,1]
 TAMBOUR, *Lutherie*, [0,1]
 TAROT, *terme de Luthier*, [0]
 TASSEAU, *terme de Luthier*, [0]
 TORNEBOUT, *Musiq. instr.*, [0]
 TRAVERSIÈRE, FLÛTE, *Musiq. instrumentale*, [0]
 TROMBONE, *Musiq. instrum.*, [0,3]
 VIOLE, *Lutherie*, [0,7]

Orgue (4)

ORGANISER, *terme d'Organiste*, [0]
 SECRET, *terme d'Organiste*, [0]
 TAMIS, *terme d'Organiste*, [0]
 TUYAU, *terme d'Organiste*, [0,8]

Géographie (8)

FLORENCE [extr.], *Géog.*
 MANTE [extr.], *Géog.*
 MYTILÈNE [extr.], *Géog. anc.*
 NAPLES [extr.], *Géogr.*
 RIOM [extr.], *Géog. mod.*
 SAMOS [extr.], *Géog. anc.*
 TARENTUM [extr.], *Géog. anc.*
 VÉROLI [extr.], *Géog. mod.*
 VIVONNE [extr.], *Géog. mod.*
 WIGHT L'ÎLE DE [extr.], *Géog. mod.*

Grammaire

MOT CONSACRÉ [extr.], *Gramm.*

Histoire (7)

DERVIS [extr.], *Hist. orient.*
 HYMNODE, *Hist. anc.*, [0,3]
 MÉSOCORE [extr.], *Antiq. Grecq. & Rom.*
 MUSIQUE, PRIX DE, *Antiq. grecq.*, [0,4]
 PLEUREUSES [extr.], *Antiquités rom.*
 PRIX de musique & de poésie, *Antiq. grecq.*, [1,3]
 THYMÉLIES, *Antiq. rom.*, [0,1]

Histoire naturelle

OISEAU [extr.], *Hist. nat. Ornith.*
 TARENTULE ou TARANTULE, *dans l'histoire naturelle*, [4,9]

Médecine

OREILLE [réf.], *Anatom.*
 OÛIE, *Physiologie*, [8,0]
 TAMBOUR, *membrane du*, *Anatomie*, [1,8]
 VOIX des animaux, *Physiolog.*, [2,2]
 VOIX des oiseaux, *Anatom. comparée*, [1,3]
 VOIX des quadrupèdes, *Anatom. comparée*, [1,9]
 VOIX maladie de la, *Médec.*, [0,8]

Militaire, artRAPPELLER, *Service militaire* [0,1]TAMBOUR, *Art milit.*, [0,8]TYMBALIER, *Art milit.*, [0,3]**Philosophie**COURAGE [réf.], *Morale*LANGAGE [extr.], *Arts. Raison. Philos. Métaphys.***Physique**ECHO, *Physiq.* (O+Jauc.) [+ 0,3]ROULADE *sur un tambour, Physiq.*, [0,3]**Techniques**LUTHÉRIEN, *terme d'arts*, [0,3]TIMBRE, *terme de Bossetier*, [0,1]**Théâtre, opéra**OPÉRA ITALIEN, *Spectacle moderne*, [0,3]ORCHESTRE ou ORQUESTRE [extr.], *Théât. des anc.*PANTOMIME [extr.], *Jeux scéniq. des Romains***e) Liste des 71 articles portant la marque de Cahusac (B)****A. NOYAU DU CORPUS (20)**CHANT, *Musique*, (S+B), [+2,8]CHANTEUR, EUSE, *Musicien*, [1,1]CHŒUR, *en Musique*, (S+B+S+B), [+ 0,1; + 0,2]CONCERT, *Musique*, (B+S+B), [0,1; + 0,5]COURANTE, *Musiq. & Danse*, (S+B+ns), [+ 0,2]DÉBIT, *Musique*, [0,4]DEBITER, *Musique*, [0,9]DÉCLAMATION, *Musiq.*, [0,5]EFFORT, [+ *Chant*], [0,4]

ÉGALITÉ, [0,3]

ÉPODES, *Musique*, [0]

ÉTENDUE, [2,9]

GESTE, *Chant du théâtre*, [0,8]

GRASSEYEMENT, [0,8]

GRASSEYER, *Chant. Voix*, [0,4]

BASSE-CONTRE, [0,1]

BASSE-TAILLE, [0,4]

CANEVAS, (B+ns), [0,6]

CHANTER, (S+B), [+ 0,9]

CHORISTE, [0]

B. FRANGES DU CORPUS (51)**Opéra, théâtre (25)**CHAR [extr.], *machine d'Opéra*CORYPHÉE [extr.], *Spectacle*DESSUS, *Opéra*, [0,1]DOUBLER, (*Spectacle*) [...], *terme d'Opéra*, [0,6]ENCHANTEUR [extr.], *terme d'Opéra*EXÉCUTION, *Opéra*, [1,8]EXPRESSION, *Opéra*, [7,3]CHŒURS, (*les*), [0,3]

COMÉDIE BALLET [extr.]

DOUBLE [extr.]

FÉRIE [extr.]

CHANGEMENT [réf.], [0,1]

CHAPELET [réf.], *machine d'opéra*, [0,3]CHASSIS [réf.], *opéra*, [0,3]CHASSIS, (*faux*) Voyez FAUX-CHASSIS [réf.], [v]CIEL [réf.], *Décor. théât.*, [0,3]CINTRE [réf.], *Décorat. théât.*, [0,3]CONTRE-POIDS (*le*) [réf.], *des machines d'opéra*, (B+ns), [0,1]COULISSE [réf.], *Théâtre Lyrique*, [0,7]DÉCORATION [réf.], *Opéra*, [2,0]FAUX-CHASSIS [réf.], *terme d'Opéra*, [0,3]FERME [réf.], *à l'Opéra*, [0,4]FÊTE [réf.], *opéra*, [0,3]FIGURANT, ANTE [réf.], *terme d'Opéra*, [0,3]HERSE [réf.], *terme d'opéra*, [0,2]**Belles-lettres (7)**CANTATE, *Belles-Lettres*, (B+G+S), [0,3]CHANSON, *Litt. & Mus.*, (S+B+S+B+B[sic]+S+B+S), [+ 0,3; + 0; + 0,3; + 0,3]COUPE, *Belles-lettres*, [0,9]DIVERTISSEMENT, *Belles-Lettres*, [1]ENTR'ACTE, *Belles-Lett.*, [1]ENCHANTEMENT, (*Belles-Lettres*), *terme d'Opéra*, [0,8]

COUPER un opéra, [1,3]

Beaux-arts (5)FÊTE [extr.], *Beaux-Arts*

FÊTES DE LA COUR DE FRANCE [extr.]

FÊTES DES GRANDES VILLES DU ROYAUME DE FRANCE [extr.]

FÊTES DES PRINCES DE FRANCE [extr.]

GESTE [extr.]

Danse (9)BALLET, *danse figurée*, [6,3]BOURRÉE, *terme d'Orchestrique*, (B+ns), [0,2]CHACONNE [extr.], *Danse*DANSE [extr.], *Art & Hist.*ENTRÉE [extr.], *Danse*

BOUTADE, [0,1]

CONTREDANSE [extr.]

CYCINNIS [extr.]

DANSEUR, DANSEUSE [extr.]

[Eglise]

CHANTRE, [0,7]

HistoireCONCERT SPIRITUEL, *Hist. mod.*, [0,7]EMMELIE [extr.], *Hist. anc.*HARPE, *Hist. anc. & Lutherie*, (Hoghenski + B), [+ 0,1]**Philosophie**ENTHOUSIASME [extr.], *Philos. & Belles-Lett.*

f) Liste des 19 articles portant la marque de Mallet (G)

- Lutherie**
CYMBALE, *Lutherie*, [1,3]
- Belles-lettres (7)**
BUCOLIASME, *Belles-lettres*, [0,2]
CANTATE, *Belles-Lettres (B+G+S)* [+ 0,1]
CHEUR [extr.], *Belles-Lett.*
DACTYLIQUE [extr.], *Littérature*
DITHYRAMBE [extr.], *Belles Lettres*
DRAME [extr.], *Belles-Lettres*
- HARMONIE. (*Accord de sons.*) [extr.]
- Eglise**
ANTIENNE, *Hist. eccl.*, [0,7]
- DOXOLOGIE [extr.], *Théol.*
GRADUEL, *Hist. ecclésiast. et Liturgie*, [0,4]
GRÉGORIEN [extr.], *Hist. ecclés.*
- ALLELUIA, ou ALLELUIAH, ou HALLELUIAH, [1,1]
OFFERTOIRE, [0,2]
CHEUR [extr.],
- Histoire**
BARDES [extr.], *Hist. anc.*
CORNICULAIRE [extr.], *Hist. anc.*
CURETES [extr.], *Hist. anc.*
- CANTIQUÉ, *Hist. & Bell. lett.*, [1]

g) Liste des 9 articles signés Goussier ou (D)

- DIAPASON, *Org.* (THOMAS & GOUSSIER), [2,9]
PERS RONDS, PERS PLATS, *outils de Luthier*, [0,3]
FILIERE, *outil de Luthier*, [1,2]
MUSSETTE, *instrument de musique, à vent & à anches*, [5,7]
ORGUE, *à vent*, (Thomas & Goussier), [13,3]
- PARTITION, *Orgue*, [1,9 ♪]
PÉDALE, *clavier de*, [1,0]
PÉDALE DE CLAIRON, [0,2]
- CHORÉGRAPHIE ou l'art d'écrire la danse [réf.]

h) Listes des articles par auteurs / divers

- Barthez (g)**
HAUTE-CONTRE, *Musique*, [0,2]
- [Beauzée] (A.E.R.M.) (E.R.M.A.)
METAPHORE [extr.]
PROSODIQUE [réf.]
attribuable: PROSODIE [extr.], *Gramm.*
- d'Aumont (d)**
ECOUTER, *Physiolog.*, [0,1]
EXERCICE [extr.], *Médecine, Hygiène*
DÉLIRE [réf.], *Médecine*
- Dumarsais (F)**
ACCENT [extr.]
ARSIS [extr.], *terme de Grammaire, ou plutôt de Prosodie [...] en Musique*, (F+S)
CONSONNE [extr.], *terme de Grammaire*
E, E, e [extr.]
F [extr.], *Gramm.*
- Grimm**
MOTIF, *Musique*, [4,4]
POÈME LYRIQUE, *Littérat.*, [26,2]
- Hoghenski**
HARPE, *Hist. anc. & Lutherie*, [2,3]
- Landois (R)**
CONNOISSEUR, *Littér. Peint. Musiq. &c.*, [0,3]
CONTRAINTE, *Musique*, [0,1]
CONTRE-FUGUE, *Musiq.*, [0,2]
- Le Blond (Q)**
BOUTE-SELLE, *Art milit.*, [0,1]
BUCCINE, *Art milit.*, [0,5]
CHAMADE, *terme d'Art milit.*, [0,3]
DIANE, *Art militaire*, [0,2]
- GÉNÉRALE, *Art milit.*, [0,1]
SIGNAUX [extr.], *dans l'Art militaire*
TROMPETTE, *Art milit.*, [0,1]
- Lenglet du Fresnoy (a)**
DACTYLES [extr.], *Hist. & Mythol.*
- Le Romain**
TAMBOULA, [0,5]
NEGRES considérés comme esclaves dans les colonies de l'Amérique [extr.]
- Le Roy**
CARILLON, *Horlogerie*, (+ns), [0,3]
- Malouin**
ALCHIMIE [extr.]
- Marmontel**
CRITIQUE, [extr.], *Belles-lettres*
DÉCLAMATION THÉÂTRALE [extr.]
- [Menuret de Chambaud] (m)
MUSIQUE, EFFETS DE LA, *Méd. Diète, Gymnast. Thérapeut.*, [11,5]
OÛTE, *Séméiotiq.*, [0,8]
POULS [extr.], *Med., Econom. anim., Physiol., Séméiot.*
VOIX, *Médecin. séméiotiq.*, [2,4]
- Montesquieu**
GOÛT, *Gramm. Littérat. & Philos.*, section «Essai sur le goût [...]» [extr.]
- Romilly**
VIBRATION, ou OSCILLATION [extr.], *Horlog.*, [in «Articles omis», vol. XVII]

Tarin (L)DENTS [extr.], *Anatomie*EPIGLOTTE [extr.], *en Anatomie*GLOTTE, *en Anatomie*, [0,2]**Toussaint (H)**ARCHICANTRE, *Hist. eccl.*, [0]**de Voltaire**GOÛT [extr.], *Gramm. Littérat. & Philos.***Watelet**ETUDE [extr.], *terme de Peinture*

+

ANNEXE N° 9

Ventilation du corpus musical par désignants types

Cette Annexe, comme la précédente, a d'abord été conçue pour faciliter des recherches particulières à partir de l'inventaire d'ensemble, cette fois par domaines plutôt que par auteurs. Selon les mêmes conventions de simplification (v. p. 707), elle fournit essentiellement des listes partielles pour chacun des secteurs du corpus défini par un désignant ou un ensemble de désignants délimitant un champ de savoir précis.

S'il a paru nécessaire de dresser les listes exhaustives d'entrées correspondant aux franges du corpus, parce qu'elles se trouvent pour ainsi dire perdues dans la liste générale, en revanche une telle procédure n'a pas été retenue pour le noyau du corpus — sauf pour l'acoustique, très minoritaire. Toutefois, nous avons cru bon de donner quelques listes relatives au contenu des articles indépendamment de leur désignant: celle des entrées réservées à des instruments de musique mais classées hors de la *Lutherie*; celles des entrées relatives à l'orgue mais classées sous *Lutherie*, ou dénuées de tout désignant; celle, enfin, des entrées touchant à l'acoustique sous des désignants divers.

Cette Annexe répond également à un souci d'explicitation, puisqu'elle précise, pour chaque secteur, quels sont les désignants réels regroupés sous chaque désignant type (sur la notion de désignant type, v. chap. 3, pp. 99-100). Pour cet aspect-là, les sections consacrées au noyau du corpus sont plus développées que les suivantes: dans la mesure où les désignants concernés ont fait l'objet d'un inventoriage systématique, ils se prêtent à une analyse typologique. Il a paru pertinent enfin, pour les mêmes raisons, de mettre en évidence un certain nombre de caractéristiques des articles concernés: proportion des entrées signées; auteurs; longueurs.

L'ensemble de ces données sert enfin de complément à la présentation du corpus, chap. 3, pp. 104ss.

Sommaire

A. NOYAU

a) Musique	p. 722
b) Lutherie	p. 724
c) Orgue	p. 726
d) Acoustique	p. 728

B. FRANGES

e) Belles-lettres	p. 729
f) Beaux-arts	p. 730

g) Danse	p. 730
h) Eglise	p. 731
i) Grammaire	p. 731
j) Histoire	p. 731
k) Médecine	p. 732
l) Art Militaire	p. 732
m) Opéra, théâtre	p. 733
n) Philosophie	p. 733
o) Physique	p. 733
p) Techniques	p. 734
q) Divers	p. 734

A. NOYAU DU CORPUS

a) Musique

♦ *Liste et typologie des désignants (450 articles sur 522)*

On distinguera quatre genres de désignants: 1) développés, 2) simples, 3) avec subdivisions, 4) composés. Les tableaux qui suivent regroupent toutes les variantes attestées (le nombre d'occurrences est indiqué entre parenthèses) et en proposent un classement.

- 1) Désignant développé (article MUSIQUE) : «*Ordre encycl. entendem. raison, Phil. ou science de la nature, Mathématique, Math. mixtes. Musique.*»
 2) Désignants simples (378)

Base 1 : Musique [368]

- type 1.1: Musique (122) → «*Musique*» (100); «*musique*» (2); «*Musiq.*» (19); «*Mus.*» (1)
 type 1.2: en Musique (224) → «*en Musique*» (220) (dont 1x en 2ème §: ARSIS); «*en musique*» (4)
 type 1.3: dans la Musique (2) → «*dans la Musique*» (1); «*dans la musique*» (1)
 type 1.4: (en) terme de Musique (15) → «*terme de Musique*» (12); «*en terme de Musique*» (3)
 type 1.5: /NOM + PRÉP. +/ Musique (5) → «*caractère de Musique*» (2); «*intervalle de Musique*» (1); «*outil pour la Musique*» (1); «*de Musique*» (1)

- + [3] dérivés: type 1.6: «*Musicien*» (2)
 type 1.7: «*Littérat. music.*» (1)

+ [7] sur d'autres bases:

- Base 2 : Chant (2) → «*Chant*» (1); «*en terme de chant*» (1)
 Base 3 : Voix (3) → «*Voix*» (3)
 Bases 2/3 : (2) → «*Chant. Voix*» (1); «*Voix*» [+ «*Chant*»] (1)

3) Désignants avec subdivisions (63)

Domaine 1 : Musique des anciens [38]

type 1.1: musique ancienne (30)

var. 1.1.1: (dans la) Musique ancienne (21)

- «*dans la Musique ancienne*» (5); «*dans la musique ancienne*» (3); «*Musique ancienne*» (3); «*Musiq. ancienne*» (2); «*Musique anc.*» (6); «*Musiq. anc.*» (1); «*Musiq. Anc.*» (1)

var. 1.1.2: (dans l')(terme de l') ancienne Musique (7)

- «*dans l'ancienne musique*» (3); «*dans l'ancienne Musique*» (1); «*terme de l'ancienne Musique*» (1); «*ancienne Musique*» (1); «*l'ancienne Musique*» (1)

var. 1.1.3: Musique des anciens (2)

- «*Musique des anciens*» (1); «*Musiq. des anc.*» (1)

type 1.2: musique grecque / des Grecs (4)

- «*terme de la Musique grecque*» [sic] (1); «*ancienne musique grecque*» [sic] (1); «*dans la musique des Grecs*» (1); «*Musiq. grecq.*» (1)

autres subdivisions pour la musique ancienne:

- «*Musique égyptienne*» (1)
 - Musique des Hébreux (3) → «*Musique des Hébreux*» (1); «*Musiq. des Hébreux*» (2)

Domaine 2 : Musique médiévale [3]

- «*dans nos anciennes Musiques*» (1); «*dans nos anciennes musiques*» (1); «*anciennes musiques*» (1)

Domaine 3 : Musique italienne [13]

→ «Musiq. ital.» (7); «Musiq. italien.» (1); «Musique italienne» (4); «Musique italiene» [sic] (1)

Domaine 4 : Musique moderne [3]

→ «Musique moderne» (1); «dans la musique moderne» (1); «en Musique moderne» (1)

Domaine 1/4 : «Musique anc. & mod.» [1]**Domaine 5 : Musique instrumentale [2] (v. cependant sous Lutherie)**

→ «terme de Musique instrumentale» (1); «Musique instrum.» (1)

4) Désignants composés (Musique en première position) (7)

avec: Lutherie (4) → «Musiq. & Luth.» (2); «Musique & Lutherie» (1); «Musique & Luth.» (1)
 Danse (1) → «Musiq. & Danse»
 Théâtre (1) → «terme de Musique & de Théâtre» [§2: «Musique»]
 Optique (1) → «Musiq. & Opt.»

♦ Analyse des signatures des articles de Musique (9 auteurs)**- Nombre total de leurs articles signés (y compris les composites), soit 470 unités:**

Rousseau	374	80%	Cahusac	20	4,2%	Le Romain	1	0,2%
Jaucourt	39	8,4%	Diderot	7	1,5%	Landois (?)	2	0,4%
D'Alembert	25	5,4%	Grimm	1	0,2%	Barthès (?)	1	0,2%

- Ventilation pour les signatures apparaissant dans les articles composites

	sign. simple	composite	attrib. sûre	attrib. possible
Rousseau	348	26	43	11
D'Alembert	5	20	3	1
Cahusac	14	6		

- Présence / absence de désignants selon les signatures (sans prise en compte des composites)

	Rousseau	Jaucourt	D'Alembert	Cahusac	Diderot
avec	302	38	4	11	7
sans	46	1	1	3	-

♦ Analyse des longueurs des articles de Musique (522)**- Longueur totale : 258 col. (129 pages)****- Longueur moyenne d'un article : 0,5 col.****- Répartition**

v. et 0	0,1	0,2 à 0,4	0,5 à 0,9	1,0 à 1,9	2,0 à 3,9	4,0 à 9,9	> 10
95	164	154	53	26	17	12	1
18%	31,5%	30%	10%	5%	3%	2%	0,2%

- Ventilation selon la différence avec / sans désignants

avec dés. (449): - longueur totale: 234,8

sans dés. (09) - longueur totale 22,3

- longueur moyenne d'un article: 0,52

- longueur moyenne de l'article: 0,32

b) Lutherie

Les articles classés sous «*Orgue*» sont traités à part dans la section suivante. La présente section est en revanche complétée par la liste des articles consacrés à des instruments de musique sous d'autres désignants.

♦ *Liste et typologie des désignants* (155 articles sur 185)1) Désignants simples (148)

Base 1 : instrument- [19]

type 1.1: instrument (1)

var. 1.1.1: instrument /+ précision/ (1)

type 1.2: instrument de musique (7)

var. 1.2.1: instr. de m. /+ précision/ (3)

type 1.3: musique instrumentale (5)

var. 1.3.1: mus. instrum. /+ adj./ (2)

Base 2 : Luth- [127]

type 2.1: Lutherie (109)

(+ 7 comb. ou doubles)¹

var. 2.1.1: terme de Lutherie (4)

var. 2.1.2: Lutherie /+ adj./ (1)

type 2.2: Luthier (4)

var. 2.2.1: terme de Luthier (6)

var. 2.2.2: outil(s) de Luthier (3)

Base 3 : Facteur d'instrument de musique [1]

Bases 1+2 : [1]

→ «instrument» (1)

→ «Instrument à vent» (1)

→ «dans les instrumens de Musique» (1); «instrum. de Musiq.» (1); «instrum. de Musique» (1); «instrumens de Musique» (1); «instrument de musique» (1); «instrument de Musique» (1); «Instrument de Musique» (1)

→ «instrument de musique, à vent & à anches» (1); «instrument de musique à vent & à anche» (1); «instrument de Musique à vent» (1)

→ «Musiq. instr.» (1); «Musiq. instrum.» (2); «Musiq. instrumentale» (1); «Musique instrum.» (1)

→ «Musiq. inst. anc.» (1); «Musique instrum. ancienne» (1)

→ «en Lutherie» (2); «luth.» (1); «Luth.» (43); «Luther.» (2); «Lutherie» (61)

→ «terme de Luth.» (2); «terme de Luther.» (1); «terme de Lutherie» (1)

→ «Luth. anc. & mod.» (1)

→ «Luthier» (4)

→ «terme de Luthier» (6)

→ «outil de Luthier» (1); «outils de Luthier» (2)

→ «outils dont les Facteurs d'instrumens de musique» (1)

→ «Luth. & musiq. instr.» (1)

2) Désignants composés ou doubles (7)avec: Musique (5) type: Lutherie & Musique² → «Luth. & Musiq.» (3); «Lutherie & Musique»; «Luth. & Musique»

Métiers (1)

→ «Luth. Menuis. Marq.» (1) [ARME ou SCIE À MAIN]

Orgue (1) (double désignant)

→ «jeu d'orgue, (Luth.)» [DOUBLETTE]

¹ On peut encore ajouter un «*Luth.*» pour PERCE-BOURDON, où un renvoi immédiat aux Planches de Lutherie vaut comme désignant.

² ARCHILUTH; ARCHIVIOLE; CORNEMUSE; CORNET; COURTAUT : tous de Diderot, sauf le premier, anonyme.

♦ *Analyse des signatures des articles de Lutherie (5 auteurs)*

			avec dés.	sans dés.
non signés	146	79%	119	27
signés	39	21%	36	3
Jaucourt	18	9,5%		
Diderot	15	8%		2
Goussier	3 + 1 (avec Thomas)	2%		
Mallet	1	0,5%		
Rousseau	1	0,5%		1

♦ *Analyse des longueurs des articles de Lutherie*

– Longueur totale : 101,3 col. (50½ pages) – Longueur moyenne d'un article : 0,55 col.

– Répartition

v. et 0	0,1	0,2 à 0,4	0,5 à 0,9	1,0 à 1,9	2,0 à 3,9	4,0 à 9,9	> 10
24	56	74	11	10	5	4	1
13%	30%	40%	6%	5,5%	2,5%	2%	0,5%

– Ventilation selon la différence avec / sans désignants

avec dés. (155): – longueur totale: 92,7

sans dés. (30) – longueur totale 8,6

– longueur moyenne d'un article: 0,6

– longueur moyenne de l'article: 0,3

– *Addendum : liste des 43 articles sur des instruments de musique classés hors lutherie*

APPEAU, *Oïseleur*, (ns) [0,1]
 ATABALE, *Hist. mod. & musiq.*, (*) [0]
 BARBITON, *Hist. ancienne*, (*) [0,2]
 BUCCINE, *Art milit.*, (Q) [0,5]
 CARILLON, *Horlogerie*, (T + ns) [0,9]
 CITHARE, *Hist. anc. & Luth.*, (*) [0,5]
 CLEPSIAMBE, *Hist. anc.*, (ns) [0]
 CLOCHE, *Hist. anc. mod. Arts méchan. & Fond.*, (*) [9,4]
 COQUILLE, *Hist. anc.*, (*) [0,1]
 COR, *Chauder. & Chasse*, (*) [0,6]
 CORNE, *Hist. anc.*, (*) [0]
 CROTALE, *Musiq. ancienne*, (ns) [0,3]
 CROUMA, *Hist. anc. Musiq.*, (*) [0,1]
 DICORDE, *Hist. anc.*, (*) [0]
 EPIGENEUM, *Hist. anc.*, (*) [0]
 FLÔTE, *Littér.*, (Jaucourt) [4,5]
 GUITTARE, *Musique*, (ns [Avert. VII:xiv]) [2,6 ½]
 HARPE, *Hist. anc. & Lutherie*, (Hoghenski + B) [2,4]
 HAUTE-CONTRE de violon, *Musique*, (ns) [0]
 HAUTE-CONTRE de flûte à bec, *Musique*, (ns) [0,1]
 HÉMIOPE, *Musique*, (S) [0,1]
 HÉPTACORDE, *Musique anc.*, (D.J.) [0,3]
 HUCHET, *Véner.*, (ns) [0]

LYRE, *Musique anc.*, (D.J.) [2,4]
 MAGADE, *Musiq. Anc.*, (D.J.) [0,2]
 MANDORE, *Musique anc. & mod.*, (D.J.) [0,6]
 NABLUM, *Musique des Hébreux*, (D.J.) [0,1]
 NAKOUS, *Musique égyptienne*, (D.J.) [0,1]
 NEGINTHO, *Critiq. sacrée*, (D.J.) [0]
 OCTAVINE, *Musique*, (D.J.) [0]
 PENTACHORDE, *Musique des anciens*, (ns) [0,2]
 RÉGALE, *Musiq.*, (D.J.) [0,2]
 SAMBUQUE, *Musiq. des Hébreux*, (D.J.) [0,1]
 SIFFLET, *Gram.*, (ns) [0]
 SISTRE, *Musiq. anc.*, (D.J.) [0,6]
 SYRINX, *Littér. & Mythol.*, (D.J.) [0,2]
 TAMBOUR, *Art milit.*, (D.J.) [0,8]
 TROMPETTE, *Littérat.*, (D.J.) [1,8]
 TYMBALE LA, *Art milit.*, (ns) [0,7]
 TYMPANO, *Musiq. ital.*, (D.J.) [0,1]
 TYMPANUM des Hébreux, *Musiq. des Hébreux*, (D.J.) [0,5]
 VERRES MUSIQUE DES, *Arts*, (ns) [0,3]
 TAM-TAM, *Hist. mod.*, (ns) [0,2]

- Désignants de cette série (par ordre d'importance)

Musique (18)	Musique (6x); Musique ancienne (6x); Musique anc. & mod. (1x); Musique des Hébreux (3x); Musique égyptienne (1x); Musiq. ital. (1x)
Histoire (12)	«Hist. anc.» (10x — dont 2x combiné avec «Luth.»; 1x avec «Musiq.» et 1x «Hist. anc. mod. Arts méchan. & Fond.»); «Hist. mod.» (2x — dont 1x combiné avec «musiq.»)
Art milit. (3)	
Littér. (3)	(dont 1x combiné avec «Mythol.»)
autres (1 occur.)	Arts; Chauder. & Chasse; Critiq. sacrée; Gram.; Horlogerie; Oïseleur; Véné.

- Signatures (31 art. signés, soit 72%): Jaucourt (17x); Diderot (10x); Hoghenski (1x); Le Blond (1x); Rousseau (1x); Le Roy (+ anon.) (1x).

c) Orgue

L'analyse de cette subdivision particulièrement importante de la Lutherie (81 articles) est complétée par deux listes: celle des 43 articles concernant l'orgue sous le désignant «Lutherie»; celle des 29 articles relatifs à l'orgue mais sans désignant aucun.

♦ *Liste et typologie des désignants* (52 articles sur 81)³Base 1: Orgue [35]⁴

type 1: Orgue(s) (8)	→ «Orgue» (5); «Orgues» (1); «Org.» (1); «de l'orgue» (1)
var. 1.1: dans l'/les Orgue(s) (8)	→ «dans l'orgue» (2); «dans l'Orgue» (2); «dans les orgues» (2); «dans les Orgues» (2)
type 2: Jeu d'orgue (15)	→ «jeu d'orgue» (6); «jeu d'Orgue» (2); «Jeu d'orgue» (7)
type 3: partie de l'Orgue (1)	→ «partie de l'Orgue» (1)
type 4: (dans) /+NOM/ de l'Orgue (3)	
var. 4.1: «dans les tuyaux d'Orgue» (1)	
var. 4.2: «dans l'abrégé de l'orgue» (1)	
var. 4.3: «anches de l'Orgue» (1)	

Base 2: Facteur d'orgue [10]

type 1: Facteurs d'orgue (9)	→ «Facteurs d'orgue» (5); «Facteurs d'orgues» (3)
var. 1.1: «chez les Facteurs d'orgue» (1)	
type 2: outil de Facteur d'orgue (1)	→ «outil de Facteur d'orgue»

Base 3: Organiste [7]

type 1: «terme d'Organiste» (7)	

♦ *Analyse des signatures des articles d'Orgue* (2 auteurs)

			avec dés.	sans dés.
non signés	73	90%	46	27
signés	8	10%	6	2
Goussier	3 + 1 (avec Thomas)	5%	2	
Jaucourt	4	5%		

³ De plus, sept articles peuvent être considérés comme déterminés implicitement par leur intitulé (ils figurent dans la seconde liste).

⁴ Auxquels on peut ajouter *SOMMIER de positif*, où le renvoi immédiat aux Planches («représenté Planche d'Orgue») peut valoir comme désignant.

♦ *Analyse des longueurs des articles d'Orgue*- Longueur totale : 40,3 col. (20 pages) - Longueur moyenne d'un article : 0,5 col.- Répartition

v. et 0	0,1	0,2 à 0,4	0,5 à 0,9	1,0 à 1,9	2,0 à 3,9	4,0 à 9,9 > 10
0	24	32	9	6	3	1
7,5%	29,5%	39,5%	11%	7,5%	3,5%	1,5%

- Ventilation selon la différence avec / sans désignants

avec dés. (52): - longueur totale: 22,7

sans dés. (29) - longueur totale 17,6

- longueur moyenne d'un article: 0,45

- longueur moyenne de l'article: 0,6

Addendum : les 43 articles sur l'orgue classés sous Lutherie et les 29 sans désignant

Sur les 155 articles comportant un désignant de Lutherie, les articles sur l'orgue représentent 28%. Ils augmentent l'ensemble Orgue (81 entrées) de plus de la moitié (+ 53%). L'*Encyclopédie* consacre donc, au total, 124 articles à l'orgue, 52 sous un désignant approprié (42%); 43 sous un désignant plus large (35%); 29 sans désignant (23%).

ANCHE, en Lutherie, (ns), [0,4]
 BOMBARDE, Luth., (ns), [0,2]
 CHEMINEE, Lutherie, (ns), [0,2]
 CLAIRON, Lutherie, (ns), [0,2]
 CLAVIER, Luth., (ns), [2,3 [en fait: deux articles; ici 1,9]]
 COIN, Lutherie, (ns), [0,2]
 CONTRE-BISEAU, Luth., (ns), [0,2]
 CORNET, (grand), Lutherie, (ns), [0,2]
 CORNET D'ÉCHO, Lutherie, (ns), [0,4]
 CORNET DE RÉCIT, Lutherie, (ns), [0,2]
 CROISSANT, Lutherie, (ns), [0,1]
 DEMOISELLES, Lutherie, (ns), [0,4]
 DENTICULES, Lutherie, (ns), [0,1]
 DOUBLETTE, jeu d'orgue, (Luth.), (ns), [0,1]
 ECLISSES, Luth., (ns), [0,2]
 ENTAILLES, Lutherie, (ns), [0,1]
 ESTAMPOIR des anches, Lutherie, (ns), [0,3]
 FACE, PLATE-FACE, Luth., (ns), [0,3]
 FRISE, Luth., (ns), [0,2]
 FUST D'ORGUE, Luth., (ns), [0,3]
 GALERE, Lutherie, (ns), [0,3]
 GOSIER, Lutherie, (ns), [0,1]
 LARIGOT, Lutherie, (ns), [0,1]
 OMBRAGER, Luth., (ns), [0]
 OREILLES, Luth., (ns), [0,3]
 ORGUE, à vent, (Thomas & Goussier), [13,3]
 PIÈCE GRAVÉE, Lutherie, (ns), [0,2]
 PIÈCE D'ADDITION, Lutherie, (ns), [0,2]
 PILOTES, Lutherie, (ns), [0,3]
 PIOCHES, Luth., (ns), [0]
 PLAQUE, Lutherie, (ns), [0,2]
 PORTE-VENT de bois, Luth., (ns), [0,3]
 PORTE-VENTS de plomb, Luth., (ns), [0,1]

QUARRÉ, bâtons quarrés, Lutherie, (ns), [0,1]
 QUARTE DE NAZARD, Luth., (ns), [0,1]
 RABAT, Lutherie, (ns), [0,1]
 RASETTES ou RÉGULATEUR, Lutherie, (ns), [0,2]
 TALONS, Lutherie, (ns), [0,2]
 TAMBOUR, Lutherie, (D.J. = Jaucourt), [0,1]
 TÊTIÈRES, Lutherie, (ns), [0,1]
 TREMBLANT DOUX, Luth., (ns), [2,0]
 TREMBLANT FORT, ou A VENT PERDU, Luth., (ns), [1,7]
 TUBES, Lutherie, (ns), [0,2]
 ACCORDOIRS, (ns), [0,2]
 BASCULES DU POSITIF, ou PETIT ORGUE, (ns), [0,6]
 BASCULES BRISÉES de l'orgue, (ns), [1,8]
 BILLOT, (ns), [0,1]
 BOUCHE OVALE, (ns), [0,3]
 Bouche en pointe, (ns), [- incluse dans les 0,3 du précédent]
 BOURDON de huit piés, ou quatre piés bouché, (ns), [0,2]
 BUFFET D'ORGUE, (ns), [0]
 ENTAILLES, (ns), [0,2]
 GRAVURE, DANS LE SOMMIER D'ORGUE, (ns), [0,1]
 GUIDE, (ns), [0,4]
 MOUVEMENTS DE L'ORGUE, (ns), [1,0]
 NOYAUX ou NOIX, (ns), [0,2]
 PÉDALE DE HUIT ou PÉDALE DE HUIT PIÉS, (ns), [0,2]
 PÉDALE DE QUATRE ou DE QUATRE PIÉS, (ns), [0,2]
 PÉDALE DE TROMPETTE, (ns), [0,1]
 PÉDALE DE BOMBARDE, (ns), [0,2]
 PÉDALE DE CLAIRON, (D = Goussier), [0,2]
 PÉDALE, clavier de, (D = Goussier), [1,0]
 POSITIF, (ns), [0,2]

RABLE, (ns), [0,1]
 REGISTRES MOBILES, (ns), [0,6]
 REGISTRES DORMANS, (ns), [0,1]
 RESSORTS, (ns), [0,3]
 SOMMIER de positif, (ns), [0,4]

SOMMIER de grand orgue, (ns), [4,8]
 SOUFFLETS DE L'ORGUE, (ns), [3,8]
 SOUPAPES, (ns), [0,1]
 TAMPON, (ns), [0,2]

d) Acoustique (15 articles)

- ♦ *Désignants* sans: 10 (mais 3 dont l'intitulé vaut comme classement implicite)
 avec: 5 (1 seul type, avec variantes: «Acoustique» (2); «dans l'Acoustique»; «Acoust.» (2))
- ♦ *Signatures* (1 auteur) non signés: 9 (mais 2 attribuables à D'Alembert); (6 sans désignant)
 signés: 6, tous de D'Alembert (dont 4 sans désignant)
- ♦ *Longueurs* total: 3,0 col.; moyenne par article: 0,2 col.
- ♦ *Liste*

ACOUSTIQUE, (ns [= D'Alembert, v. art. suivant]), [0,1]
 ACOUSTIQUES, (O = D'Alembert), [0,2]
 ANACAMPTIQUE, *Acoustique*, (O = D'Alembert), [0,2]
 CATACOUSTIQUE, (ns), [0,2]
 CENTRE phonique, dans l'*Acoustique*, (ns [= D'Al.]), [0]
 CENTRE phonocamptique, (O = D'Alembert), [0]
 CORNETS pour l'ouïe, *Acoustique*, (O = D'Alembert), [0,3]

ECHO, (O = D'Alembert), [0,3]
 EPTAMERIDE. Voyez HEPTAMERIDE, (ns)
 OTACOUSTIQUE, *Acoust.*, (ns), [0,1]
 PHONIQUE, (O = D'Alembert), [0,7]
 PHONIQUE CENTRE, voyez CENTRE, (ns)
 PHONOCAMPTIQUE CENTRE, voyez CENTRE, (ns)
 TROMPETTE ECOUTANTE, (ns), [0,1]
 TROMPETTE PARLANTE, *Acoust.*, (ns), [0,6]

- Addendum: les 28 articles sur l'acoustique classés sous d'autres désignants

♦ 19 articles à sujet essentiellement acoustique

Aigu, en terme de *Musique*, (S), [0,1]
 CABINETS SECRETS, *Physique*, (O), [0,8]
 DÉCAMÉRIDE, en *Musique*, (S), [0,2]
 DIACOUSTIQUE, *Physiq. & Musiq.*, (S), [0,1]
 ECHO, *Physiq.*, (O + Jaucourt), [4,1 = 3,8 + 0,3]
 ECHOMETRE, en *Musique*, (*), [0,3]
 SON FONDAMENTAL, [*Musique moderne*], (ns [= D'Al.]), [5,0]
 FREMISSEMENT, *Physiq.*, (O), [0,1]
 HARMONIQUE, *Musique*, (S + O), [2,7 = 0,2 + 2,5]

HEPTAMÉRIDE, *Musique*, (S), [0,2]
 MICROCOUSTIQUE, *Physique*, (ns), [0,1]
 MICROPHONE, *Physiq.*, (ns), [0,1]
 POLYACOUSTIQUES, *Physiq.*, (ns), [0,1]
 PORTE-VOIX, *Phys.*, (ns #), [0,6]
 RÉSONNANCE, en *Musique*, (S), [0,3]
 ROULADE sur un tambour, *Physiq.*, (O.J.), [0,3]
 SON, *Phys.*, (O + ns), [2,8 = 2,6 + 0,2]
 SONS HARMONIQUES ou SONS FLUTÉS, (S), [1,3]
 UNISSON, en *Musique*, (S), [1,3]

♦ 9 articles traitant en partie d'acoustique

CONSONNANCE, en *Musique*, (S + O), [3,1 = 3,0 + 0,1]
 FONDAMENTAL, *Musique moderne*, (ns [= D'Alembert]), [0,1]
 GRAVITÉ, en *Musique*, (S), [0,2]
 OCTAVIER, en *Musique*, (S), [0,2]
 PHYSICO-MATHÉMATIQUES [extr.], *Sciences*, (O)

SON, en *Musique*, (S), [4,7]
 VOIX, *Physiologie*, (ns), [7,8]
 WIGHT L'ÎLE DE [extr.], *Géog. mod.*, (Jaucourt)
 VIBRATION, ou OSCILLATION, [extr.], *Horlog.*, (Romilly) [in Section: «Articles omis» du vol. XVII]

♦ *Désignants de cette série* (par ordre d'importance) (27)

Musique [13]	→ «en Musique» (8); «en terme de Musique» (1); «Musique» (2); «Musique moderne» (1+[1])
Physique [9]	→ «Phys.» (2); «Physiq.» (5); «Physique» (2)
+ composé:	→ «Physiq. & Musiq.» (1)
Divers (4)	→ «Géog. mod.»; «Horlog.»; «Physiologie» (1); «Sciences» (1)

♦ *Signatures* (5 auteurs, pour 22 articles)

Rousseau	10 + 2 composites
D'Alembert	5 (dont 2 ns dans une série) + 4 composites
Diderot	1
Jaucourt	2 + 1 composite
Romilly	1

*
* * *

B. FRANGES DU CORPUS

N.B. Dans toutes les listes qui suivent, figurent d'abord les articles complets, puis les «[extr.]», enfin les «[réf.]».

e) *Belles-lettres* (56 articles, dont 25 [extr.]; + 2 [réf.]

BUCOLIASME, *Belles-lettres*, (G), [0,2]
 CANTATE, *Belles-Lettres*, (B+G+S), [0,6]
 CHANSON, *Litt. & Mus.*, (S+B+S+B+B[sic]-+S+B+S), [3,1]
 CONNOISSEUR, *Littér. Peint. Musiq. &c.*, (R), [0,3]
 COUPE, *Belles-lettres*, (B), [0,9]
 COUPER un opera, (B), [1,3]
 COUPLET, *Belles-lett. & Musiq.*, (ns), [0,1]
 DIVERTISSEMENT, *Belles-Lettres*, (B), [1]
 ENCHANTEMENT, (*Belles-Lettres*), *terme d'Opéra*, (B), [0,8]
 ENTR'ACTE, *Belles-Lett.*, (B), [1]
 ERATO, *Myth.*, (*), [0,1]
 EUTERPE, *Mythol.*, (*), [0,1]
 FLÔTE, *Littér.*, (Jaucourt), [4,5]
 INTERMEDE, *Littérat.*, (ns), [0,3]
 INTERMEDE, *Belles-lettres & Musique*, (ns), [0,3]
 LYRIQUE, *Littér.*, (ns), [0,9]
 MÉLODIE oratoire, *Art oratoire*, (D.J.), [0,6]
 MONODIE, *Littér.*, (ns), [0,1]
 NOMBRE, en *Eloquence*, en *Poésie*, en *Musique*, (ns), [1,9]
 OPERA, *Belles lett.*, (D.J.), [3,0]
 PÆAN, *Littérat.*, (D.J.), [0,8]
 PÆAN ou PÆAN, *Belles Lettres*, (ns), [0,8]
 POÈME LYRIQUE, *Littérat.*, (Grimm), [26,2]
 POÉSIE LYRIQUE, *Poésie*, (D.J.), [0,9]
 POLYCÉPHALE, NOME, *Poésie anc.*, (D.J.), [0,4]
 PSEAUME, *psalmus*, *Littérat.*, (ns), [0,8]
 SYRINX, *Littér. & Mythol.*, (D.J.), [0,2]
 THYMELÉ, *Littérat.*, (D.J.), [0]
 THYMELICI, *Littérat.*, (D.J.), [0,1]
 TROMPETTE, *Littérat.*, (D.J.), [1,8]

VAUDEVILLE, *Poésie*, (Jaucourt), [1,3]
 CHANT [extr.], *Littérat.*, (*)
 CHEUR [extr.], *Belles-Lett.*, (G)
 CONTRE-SENS [extr.], (O)
 CORYBANTE [extr.], *Myth.*, (Jaucourt)
 CRITIQUE, [extr.], *Belles-lettres*, (Marmontel)
 DACTYLIQUE [extr.], *Littérature*, (G)
 DÉCLAMATION THÉÂTRALE [extr.], (Marmontel)
 DÉCLAMATION DES ANCIENS [extr.], *Littérature*, (ns [= Duclos])
 DITHYRAMBE [extr.], *Belles Lettres*, (G)
 DRAME [extr.], *Belles-Lettres*, (G)
 DRUIDE [extr.], *Belles-Lettres*, (Jaucourt)
 ELEGIAQUE [extr.], *Belles-Lett.*, (O [+ Marmontel + G])
 ELOCUTION [extr.], (O)
 EPITHALAME [extr.], *Poésie*, (Jaucourt)
 HARMONIE, (*Accord de sons.*) [extr.], (G)
 HYMÉNÉE [extr.], *Poésie*, (D.J.)
 HYPORCHEME [extr.], *Littérature*, (ns)
 LAMENTATION FUNÈBRE [extr.], *Littérat.*, (D.J.)
 MUSES [extr.], *Mythol.*, (D.J.)
 ORPHEE [extr.], *Mythol. Hist. Litt.*, (Jaucourt)
 PIÉ [extr.], en *poésie*, (ns)
 POLYHYMNIE ou POLYMNIE [extr.], *Mythol.*, (D.J.)
 PROLOGUE [extr.], *Belles Lettres*, (ns), [0,2 (sur 1,1)]
 STROPHE [extr.], dans la *Poésie grec. & latine*, (ns)
 TERPSICHORE [extr.], *Mythol.*, (D.J.)
 DÉCLAMATION [réf.], *Belles lettres*, (ns), [0,3]
 PRONONCIATION [réf.], *Belles-Lett.*, (ns)

— Le désignant type Belles-lettres regroupe des désignants (55) appartenant aux six bases suivantes:

Art oratoire 1

Belles-lettres 14 + 3 composés (2x + *Musique*; 1x + *Opéra*)

Eloquence 0 + 1 composé (+ *Poésie et Musique*)

Littérature 15 + 3 composés (+ *Mus.*; + *Peint. Mus.*; + *Myth.*)

Mythologie 6 + 1 composé (+ *Hist. Litt.*)

Poésie 7

— Les 43 articles signés de cet ensemble relèvent de 9 auteurs différents:

Jaucourt	20	Diderot	3	Grimm	1
Mallet	6 (+ 1 comp.)	D'Alembert	3	Rousseau	0 (+ 2 comp.)
Cahusac	5 (+ 2 comp.)	Marmontel	2		
		Landois	1	composites	2

f) Beaux-arts (11 articles, dont 9 [extr.]; + 1 [réf.])

ODÉE, *Archit. & antiq. Grecq.*, (Jaucourt), [1]
ORCHESTRE, *Archit.*, (ns), [0,1]

ECOLE [extr.], *beaux Arts*, (O)

ETUDE [extr.], *terme de Peinture*, (Watelet)

EURYTHMIE [extr.], *Arts lib.* [se précise en: *Archit.*

Peint. & Sculpt.], (ns #)

FÊTE [extr.], *Beaux-Arts*, (B)

FÊTES DE LA COUR DE FRANCE [extr.], (B)

FÊTES DES GRANDES VILLES DU ROYAUME DE FRANCE [extr.], (B)

FÊTES DES PRINCES DE FRANCE [extr.], (B)

NATURE BELLE LA [extr.], *beaux Arts*, (Jaucourt)

GESTE [extr.], (B)

SCULPTURE ANTIQUE [réf.], *Art d'imitation*, (Jaucourt)

— Le désignant type Beaux-arts regroupe des désignants (7) appartenant aux quatre bases suivantes:

Architecture	2 (dont 1 composé: + <i>antiq. Grecq.</i>)	Beaux-Arts	3
Arts libéraux	1 (se précise en <i>Archit. Peint. & Sculpt.</i>)	Peinture	1

— Les 9 articles signés de cet ensemble relèvent de 4 auteurs différents: Cahusac (5); Jaucourt (2); D'Alembert (1); Watelet (1)

g) Danse (15 articles, dont 9 [extr.]; + 1 [réf.])

BALLET, *danse figurée*, (B), [6,3]

BALLETS aux chansons, (ns [= ? Cahusac] #), [0,3]

BOURRÉE, *terme d'Orchestre*, (B+ns), [0,2]

BOUTADE, (B #), [0,1]

CADENCE, *dans nos danses modernes*, (S), [0,1]

MENUET, *Danse*, (S+ns), [0,6]

CHACONNE, [extr.], *Danse*, (B)

CONTREDANSE, [extr.], (B)

CYCINNIS, [extr.], (B)

DANSE, [extr.], *Art & Hist.*, (B)

DANSEUR, DANSEUSE, [extr.], (B)

DANSEUR [extr.], (*Maître de danse*), (ns #)

ENTRÉE, [extr.], *Danse*, (B), [0,8]

PASSE-MEZE, [extr.], *Danse*, (ns)

PYRRHIQUE, LA, [extr.], *Orchestre grec.*, (D.J.)

CHORÉGRAPHIE ou l'art d'écrire la danse, [réf.], (D)

— Le désignant type Danse regroupe des désignants (10) appartenant aux trois bases suivantes: *Danse* (7, dont un désignant implicite pour DANSEUR); *Orchestre* (2); *Art & Hist.* (1).

— Les 12 articles signés de cette série relèvent de 3 auteurs différents: Cahusac (8 + 1 composite); Rousseau (1 + 1 comp.); Jaucourt (1)

h) Eglise (26 articles, dont 9 [extr.]; + 1 [réf.])

ALLELUIA, ou ALLELUIAH, ou HALLELUIAH, (G), [1,1]
 ANTIENNE, *Hist. eccl.*, (G), [0,7]
 ARCHICANTRE, *Hist. eccl.*, (H), [0]
 CHANTRE, (B), [0,7]
 GRADUEL, *Hist. ecclésiast. et Liturgie*, (G #), [0,4]
 IRIME, *Hist. eccl.*, (*), [0]
 HYMNOLOGIE, *Liturgie*, (ns), [0]
 IDIOMELE, *Théolog.*, (*), [0,1]
 OFFERTOIRE, (G), [0,2]
 PARAPHONISTE, *Hist. eccl.*, (ns), [0]
 RECLAME, *terme de bréviaire*, (D.J.), [0,1]
 RÉPONS, *terme de bréviaire*, (ns), [0,2]
 SUBJUGAL, *terme de plein chant*, (ns), [0]
 SYNAXE, *Hist. ecclésiast.*, (ns), [0]

TE DEUM, *Hist. des rites ecclésiast.*, (D.J.), [0,7]
 TROPAIRE, *terme de Rubriq.*, (D.J.), [0,2]
 VÊPRES, *Hist. eccl.*, (ns), [0,6]
 CHŒUR [extr.], ([G+A+] G [+ d'Argis])
 DOXOLOGIE [extr.], *Théol.*, (G)
 GRÉGORIEN [extr.], *Hist. eccl.*, (G)
 JUBÉ [extr.], *Théolog.*, (ns)
 LAUDES [extr.], *Liturgie*, (ns)
 LITURGIE [extr.], *Théolog.*, (ns [Polier de Bottens])
 MATINES [extr.], *Liturg.*, (ns)
 OFFICE [extr.], *Théol.*, (ns)
 PSEAUME [extr.], *Théol.*, (ns)
 PSEAUMES GRADUELS [réf.], (ns), [0,5]

- Le désignant type Eglise regroupe des désignants (22) appartenant aux sept bases suivantes:

Bréviaire	2
Hist. eccl.	7 (+ 1 composé avec Liturgie)
Hist. des rites eccl.	1

Liturgie	3
Plain-chant	1
Rubrique	1
Théologie	6

- Les 14 articles signés de cette série relèvent de 5 auteurs différents: Mallet (7); Jaucourt (3); Diderot (2); Cahusac (1); Toussaint (1).

i) Grammaire (19 articles, dont 14 [extr.]; + 5 [réf.])

INTONATION, *Gram.*, (*), [0,1]
 SEMI, *Gram.*, (S), [0,1]
 SIFFLET, *Gram.*, (ns), [0]
 SONORE, *Gramm.*, (ns), [0]
 SYMPHONISTE, *Gram.*, (ns), [0]

ACCENT [extr.], (F)
 ARSIS [extr.], *terme de Grammaire, ou plutôt de Prosodie [...] en Musique*, (F+S)
 CONSONNE [extr.], *terme de Grammaire*, (F)
 DICTIONNAIRES HISTORIQUES [extr.], (O)
 B, E, e [extr.], (F)
 P [extr.], *Gramm.*, (F)
 GOÛT [extr.], *Gramm. Litt. & Philos.*, (Voltaire / Montesquieu)

IMITATION [extr.], *Gramm. & Philosoph.*, (*)
 IMPARFAIT [extr.], *Gramm.*, (*)
 LIRE [extr.], *Gramm.*, (ns)
 MANIERE [extr.], *Gramm. Pol. Moral.*, (ns [= Saint-Lambert])
 METAPHORE [extr.], *Gram.*, (B.E.R.M.)
 MOT CONSACRÉ [extr.], *Gramm.*, (D.J.)
 PROSODIE [extr.], *Gramm.*, (ns [= Beauzée])

DEMI [réf.], *Grammaire & Arithmétique*, (ns)
 FAISEUR, ou celui qui fait [réf.], *Gramm.*, (*)
 FUREUR [réf.], *Gramm. et Moral.*, (*)
 HARMONIE [réf.], *Gramm.*, (*)
 PROSODIQUE [réf.], (E.R.M.B.)

- Le désignant type Grammaire ne recouvre qu'une seule série de désignants (16), à base unique: Grammaire; on relève quatre composés (ou double): + «Prosodie» et «en Musique»; + «Littérat. & Philos.»; + «Philosoph.»; + «Pol. Moral.»

- Les 13 articles signés de cette série relèvent de 7 auteurs différents: Dumarsais (4, + 1 composite); Diderot (3); Rousseau (1, + 1 comp.); D'Alembert (1); Beauzée (1); Jaucourt (1); M. de Voltaire (1)

j) Histoire (40 articles, dont 14 [extr.]; + 1 [réf.])

AMBUBAIES, *Hist. anc.*, (ns) [0,2]
 ATABALE, *Hist. mod. & musiq.*, (*) [0]
 BARBITON, *Hist. ancienne*, (*) [0,2]
 BARDIT, *Hist. Anc.*, (*) [0,1]
 CANTIQUE, *Hist. & Bell. lett.*, (G #) [1]
 CASTRATI, *Hist. mod.*, (O) [0,2]
 CHORAULE, *Hist. anc.*, (*) [0,1]
 CITHARE, *Hist. anc. & Luth.*, (*) [0,5]
 CLEPSIAMBE, *Hist. anc.*, (ns) [0]

CLOCHE, *Hist. anc. mod. Arts méchan. & Fond.*, (*) [9,4]
 CONCERT SPIRITUEL, *Hist. mod.*, (B) [0,7]
 COQUILLE, *Hist. anc.*, (*) [0,1]
 CORNE, *Hist. anc.*, (*) [0]
 CORNIEN, [sic: pour CORNICEN], *Hist. anc.*, (*) [0]
 CROUMA, *Hist. anc. Musiq.*, (*) # [0,1]
 DICORDE, *Hist. anc.*, (*) [0]
 EPIGENEUM, *Hist. anc.*, (*) [0]

HARPE, *Hist. anc. & Lutherie*, (Hoghenski + B) [2,4]
 HYMNODE, *Hist. anc.*, (D.J.) [0,3]
 MANUFACTUREUR, *Hist. mod.*, (ns) [0,2]
 MUSIQUE, PRIX DE, *Antiq. grecq.*, (D.J.) [0,4]
 NENIES, *Hist. anc.*, (ns) [0,5]
 PHONASIE, *Hist. anc.*, (ns) [0,2]
 PRIX de musique & de poésie, *Antiq. grecq.*, (D.J.) [1,3]
 THYMELIES, *Antiq. rom.*, (D.J.) [0,1]
 TAM-TAM, *Hist. mod.*, (ns) [in Sect.: «Articles omis»] [0,2]

BACCHANALES [extr.], *Hist. anc.*, (G)
 BARDES [extr.], *Hist. anc.*, (G)

CHORAGES [extr.], *Hist. anc.*, (*)
 CONSERVATOIRE [extr.], *Hist. mod.*, (*)
 CONVOI [extr.], *Hist. anc. & mod.*, (*)
 CORNICULAIRE [extr.], *Hist. anc.*, (G)
 CURETES [extr.], *Hist. anc.*, (G)
 DACTYLES [extr.], *Hist. & Mythol.*, (a)
 DERSIV [extr.], *Hist. orient.*, (Jaucourt)
 EMMELIE [extr.], *Hist. anc.*, (B)
 MÉSOCORE [extr.], *Antiq. Grecq. & Rom.*, (D.J.)
 PLEUREUSES [extr.], *Antiquités rom.*, (D.J.)
 PROSODIES [extr.], *Hist. Anc.*, (ns)
 SANDALE [extr.], *Hist. anc. et mod.*, (ns)

CHOREGE [réf.], (ns)

– Le désignant type Histoire regroupe des désignants (40) appartenant aux deux bases suivantes:

Antiquités gr. et/ou rom. 5

Histoire /+ ADJ/ 27 → «Hist. anc.» (19) (+ 4 composés, dont 1x *Mus.* et 2x *Lutit.*); «Hist. anc. & mod.» (2); «Hist. mod.» (5) (+ 1 composé avec *Musiq.*); «Hist. orient.» (1)

– Les 32 articles signés de cette série relèvent de 7 auteurs différents: Diderot (15); Jaucourt (7); Mallet (5); Cahusac (2, + 1 comp.); D'Alembert (1); Leuglet du Fresnoy (1); Hoghenski (1 composite).

k) Médecine (21 articles, dont 6 [extr.]; + 4 [réf.])

ANAPHONESE, (*), [0,3]
 CHANT, *Médecine, Physiologie*, voyez VOIX & RESPIRATION; *Pathologie & Hygiène*, voyez EXERCICE, (ns)
 ECOUTER, *Physiolog.*, (d), [0,1]
 GLOTTE, en Anatomie, (L #), [0,2]
 MUSIQUE, EFFETS DE LA, *Méd. Diete, Gymnast. Thérapeut.*, (m), [11,5]
 OÙIE, *Physiologie*, (Jaucourt), [8,0]
 OÙIE, *Séméiotiq.*, (m), [0,8]
 RHYTHME, *Médecine*, (ns), [0,8]
 TAMBOUR, membrane du, Anatomie, (Jaucourt), [1,8]
 VOIX, *Physiologie*, (ns), [7,8]
 VOIX des animaux, *Physiolog.*, (D.J.), [2,2]
 VOIX des oiseaux, *Anatom. comparée*, (D.J.), [1,3]
 VOIX des quadrupèdes, *Anatom. comparée*, (D.J.), [1,9]

VOIX, *Médecine, séméiotiq.*, (m), [2,4]
 VOIX maladie de la, *Médec.*, (D.J.), [0,8]

AFFECTION [extr.], *Physiol.*, (*)
 DENTS [extr.], Anatomie, (L)
 EPIGLOTTE [extr.], en Anatomie, (L)
 EXERCICE [extr.], *Médecine, Hygiène*, (d)
 LARYNX [extr.], Anatomie, (ns)
 POULS [extr.], *Med., Econom. anim., Physiol., Séméiot.*, (m)

DÉLIRE [réf.], *Médecine*, (d)
 MELANCHOLIE [réf.], *Médecine*, (ns)
 OREILLE [réf.], Anatomie, (Jaucourt)
 TRACHÉE ARTERE [réf.], en terme d'Anatomie, (ns)

– Le désignant type Médecine regroupe des désignants (20) appartenant aux cinq bases suivantes: Anatomie (7); Médecine (2, + 5 composés); Pathologie (0, + 1 composé); Physiologie (5); Séméiotiq. (1)

– Les 17 articles signés de cette série relèvent de 5 auteurs différents: Jaucourt (6); Menuret de Chambaud (4); Tarin (3); d'Aumont (2); Diderot (2).

l) Militaire (Art) (13 articles, dont 1 [extr.])

Battre la chamade, Voyez CHAMADE, (ns), [v]
 BOUTE-SELLE, *Art milit.*, (Q), [0,1]
 BUCCINE, *Art milit.*, (Q), [0,5]
 CHAMADE, terme d'Art milit., (Q), [0,3]
 DIANE, *Art militaire*, (Q), [0,1]
 GÉNÉRALE, *Art milit.*, (Q), [0,1]
 RAPPELER, *Service milit.*, (D.J. #) [0,1]
 RETRAITE, battre la retraite, (ns #) [0,1]
 TAMBOUR, *Art milit.*, (D.J. #), [0,8]

TROMPETTE, *Art milit.*, (Q), [0,1]
 TYMBALE LA, *Art milit.*, (ns #), [0,7]
 TYMBALIER, *Art milit.*, (D.J.), [0,3]

SIGNAUX [extr.], dans l'Art militaire, (Q)

- Le désignant type Militaire regroupe des désignants (11) appartenant aux deux bases suivantes: **Art militaire** (10); **Service milit.** (1)

- Les 10 articles signés de cette série relèvent de 2 auteurs différents: Le Blond (7); Jaucourt (3)

m) Opéra, théâtre (17 articles, dont 9 [extr.]; plus 14 [réf.])

CHŒURS, (les), (B), [0,3]
 DESSUS, *Opera*, (B), [0,1]
 DOUBLER, (*Spectacle*), [...] *terme d'Opéra*, (B), [0,6]
 EXÉCUTION, *Opera*, (B), [1,8]
 EXPRESSION, *Opéra*, (B), [7,3]
 OPÉRA DES BAMBOCHES, *Spectacle français*, (ns), [0,2]
 OPÉRA COMIQUE, *Spectacle français*, (ns), [0,8]
 OPÉRA ITALIEN, *Spectacle moderne*, (D.J.), [0,3]
 BALLETS de chevaux [extr.], (ns, [=? Cahusac])
 CHAR [extr.], *machine d'Opéra*, (B)
 COMÉDIE BALLET [extr.], (B)
 CORYPHÉE [extr.], *Spectacle*, (B)
 DOUBLE [extr.], (B)
 ENCHANTEUR [extr.], *terme d'Opéra*, (B)
 FÉERIE [extr.], (B)
 ORCHESTRE ou ORQUESTRE [extr.], *Théât. des anc.*, (D.J.)

PANTOMIME [extr.], *Jeux scéniq. des Romains*, (Jaucourt)

CHANGEMENT [réf.], (B), [0,1]
 CHAPELET [réf.], *machine d'opéra*, (B), [0,3]
 CHASSIS [réf.], *opéra*, (B), [0,3]
 CHASSIS, (faux) Voyez FAUX-CHASSIS [réf.], (B), [v]
 CIEL [réf.], *Décor. théat.*, (B), [0,3]
 CINTRE [réf.], *Décorat. théat.*, (B), [0,3]
 CONTRE-POIDS, (le) [réf.], *des machines d'opéra*, (B+ns), [0,1]
 COULISSE [réf.], *Théâtre Lyrique*, (B), [0,7]
 DÉCORATION [réf.], *Opera*, (B), [2,0]
 FAUX-CHASSIS [réf.], *terme d'Opéra*, (B), [0,3]
 FERME [réf.], à l'*Opéra*, (B), [0,4]
 FÊTE [réf.], *opéra*, (B), [0,3]
 FIGURANT, ANTE [réf.], *terme d'Opera*, (B), [0,3]
 HERSE [réf.], *terme d'opéra*, (B), [0,2]

- Le désignant type Opéra, théâtre regroupe des désignants (12) appartenant aux quatre bases suivantes: **Opéra** (4, + 1 dérivé «*machine d'Opéra*»); **Spectacle** (2, + 3 spécifications: «*Spectacle français*» (2); «*Spectacle moderne*» (1)); **Jeux scéniq. des Romains** (1); **Théât. des anc.** (1).

- Les 14 articles signés de cette série relèvent de 2 auteurs différents: Cahusac (11); Jaucourt (3)

n) Philosophie (9 articles, tous [extr.]; + 2 [réf.])

ÂME [extr.], *Ord. Encycl. Entend. Rais. Philos. ou Science des Esprits, de Dieu, des Anges, de l'Âme*, ([X +]*)
 DIVISION [extr.], *Logique*, (ns #)
 ÉGYPTIENS (PHILOSOPHIE DES) [extr.], *Hist. de la Philosophie*, (*)
 ENCYCLOPÉDIE [extr.], *Philosophie*, (*)
 ENTHOUSIASME [extr.], *Philos. & Belles-Lett.*, (B)
 LANGAGE [extr.], *Arts. Raison. Philos. Métaphys.*, (D.J.)

PLAISIR [extr.], *Morale*, (ns), [extr.: 689b]
 PYTHAGORISME, ou PHILOSOPHIE DE PYTHAGORE [extr.] (ns [= Diderot])
 SENSATIONS [extr.], *Métaphysiq.*, (ns)

ÂME DES BÊTES [réf.], *Métaph.*, (X)
 COURAGE [réf.], *Morale*, (Jaucourt)

- Le désignant type Philosophie regroupe des désignants (9) appartenant aux six bases suivantes: **Ordre encycl.** (1); **Hist. de la Philo.** (2); **Logique** (1); **Métaphysiq.** (1); **Morale** (1); **Philosophie** (1, + 2 composés: «*Arts. Raison. Philos. Métaphys.*»; «*Philos. & Belles-Lett.*»).

- Les 5 articles signés de cette série relèvent de 3 auteurs différents: Diderot (3); Jaucourt (1); Cahusac (1).

o) Physique (20 articles, dont 7 [extr.]; + 3 [réf.])

ANDROÏDE, *Méchan.*, (O+*), [5,4]
 ANTIPATHIE, *Phys.*, (O), [0,8]
 CABINETS SECRÈTS, *Physique*, (O), [0,8]
 DIACOUSTIQUE, *Physiq. & Musiq.*, (S), [0,1]
 ÉCHO, *Physiq.*, (O + Jaucourt), [4,1]
 FREMISEMENT, *Physiq.*, (O), [0,1]
 HÉMIOLE, *terme de Mathématique*, (S), [0,3]

MICROCOUSTIQUE, *Physique*, (ns), [0,1]
 MICROPHONE, *Physiq.*, (ns), [0,1]
 POLYACOUSTIQUES, *Physiq.*, (ns), [0,1]
 PORTE-VOIX, *Phys.*, (ns #), [0,6]
 ROULADE sur un tambour, *Physiq.*, (D.J.), [0,3]
 SON, *Phys.*, (O+ns), [2,8]
 AUTOMATE [extr.], *Méchaniq.*, (O)

COULEUR [extr.], *Physiq.*, (O + ns[Chambers])
 ELASTIQUE [extr.], *Physique*, (O)
 ONDE [extr.], *en terme de Physique*, (O)
 ONDULATION [extr.], (O #)
 PHYSICO-MATHÉMATIQUES [extr.], *Sciences*, (O)
 PROPORTION [extr.], ([E +] O)

CORDES, (*Vibrations des*) [réf.], *Méchaniq.*, (O)
 ELASTICITÉ, ou FORCE ELASTIQUE [réf.], *en Physique*, (O)
 EXPANSIBILITÉ [réf.], *Physique*, (ns, [serait: Turgot])

– Le désignant type Physique regroupe des désignants (18) appartenant aux quatre bases suivantes: **Mathématiques** (1); **Mécanique** (2); **Physique** (13, + 1 composé avec *Musique*); **Sciences** (1).

– Les 16 articles signés de cette série relèvent de 4 auteurs différents: D'Alembert (9, + 4 composites); Rousseau (2); Jaucourt (1, + 1 comp.); Diderot (0, + 1 comp.); 4 composites en tout.

p) Techniques (20 articles, dont 7 [extr.]; + 3 [réf.])

AME, *en terme de Boisselier*, (ns), [0,1]
 CARILLON, *Horlogerie*, (T+ns), [0,9]
 COR, *Chauder. & Chasse*, (*), [0,6]
 COUDE, *en terme de Chauderonnerie*, (ns), [0,1]
 EMBOUCHURE, *en terme de Chauderonnier & de Luthier*, (ns), [0,1]
 LUTHÉRIEN, *terme d'arts*, (D.J.), [0,3]
 MANDRIN, *en terme de Chauderonnier*, (ns), [0]
 MARTEAU DE BOIS, *Chauderonnier*, (ns), [0]
 PAVILLON, *en terme de Chaudronnier*, (ns), [0,1]
 TIMBRE, *terme de Bossetier*, (D.J.), [0,1]
 TIRANT, *terme de Boisselier*, (ns), [0]
 VERGETTES, *terme de Boisselier*, (ns), [0]
 VERRES MUSIQUE DES, *Arts*, (ns), [0,3]

BRUNISSOIR [extr.], *Art méchan. en métaux*, [...]
Facteurs d'orgues, (ns)
 CARACTERES D'IMPRIMERIE [extr.], (*)
 COLOPHONE [extr.], *Pharm. & Arts méchan.*, (*)
 CORDE [extr.], *ouvrage du Cordier*, (*)
 ECOUANNE [extr.], (*)
 HAPPE [extr.], *Arts & Métiers*, (*)
 VIBRATION, ou OSCILLATION [extr.], *Horlog.*, (Romilly) [in Section: «Articles omis» du vol. XVII]
 BOYAUDIER [réf.], (ns)
 MOULES DES PLOMBIERS [réf.], (ns)
 TIRE-FILET [réf.], *Dist. méchaniq.*, (ns)

– Le désignant type Techniques regroupe des désignants (19) appartenant aux neuf bases suivantes: **Art méchan. en métaux** (0, + 1 extr. doublé avec *Fact. d'orgues*); **Arts (& Métiers)** (3); **Boisselier** (3); **Bossetier** (1); **Chauderonnier** (4, + 2 composés, dont 1 avec *Luth.*); **Cordier** (1); **Horlogerie** (2); **[Imprimerie]** (1); **Pharmacie** (0, + 1 extr. composé).

On relève en outre 4 composés ou double: «*Art méchan. en métaux*» [...] «*Facteurs d'orgues*»; «*en terme de Chauderonnier & de Luthier*»; «*Chauder. & Chasse*»; «*Pharm. & Arts méchan.*»

– Les 10 articles signés de cette série relèvent de 4 auteurs différents: Diderot (6); Jaucourt (2); Romilly (1); Le Roy (0, + 1 composite avec anon.).

q) Désignants divers (23 articles)

Chasse

ANGUICHURE, *Chasse*, (ns), [0]
 APPEL, *en terme de Chasse*, (ns), [0]
 APPEAU, *Oiseleur*, (ns), [0,1]
 BAUDIR LES CHIENS, *chasse*, (*), [0]
 FORHUIR, *Vénér.*, (ns), [0]
 HUCNET, *Vénér.*, (ns), [0]
 RÉCLAME, *terme de Chasse*, (ns), [0,1]

MANTE [extr.], *Géog.*, (D.J.)
 MYTILÈNE [extr.], *Géog. anc.*, (D.J.)
 NAPLES [extr.], *Géogr.*, (D.J.)
 RIOM [extr.], *Géog. mod.*, (Jaucourt)
 SAMOS [extr.], *Géog. anc.* (Jaucourt)
 TARENTUM [extr.], *Géog. anc.* (Jaucourt)
 VÉROLI [extr.], *Géog. mod.*, (D.J.)
 VIVONNE [extr.], *Géog. mod.*, (D.J.)
 WIGHT L'ÎLE DE [extr.], *Géog. mod.*, (Jaucourt)

Géographie

FLORENCE [extr.], *Géog.*, (D.J.)

Commerce

NEGRES [extr.], *Commerce*, (ns)

NEGRES considérés comme esclaves dans les colonies de l'Amérique [extr.], (Le Romain)

Critique sacrée

MUSIQUE DES HÉBREUX, *Critiq. sacrée*, (D.J.), [0,5]

NEGINOTH, *Critiq. sacrée*, (D.J.), [0]

Histoire naturelle

TARENTULE ou TARANTULE, dans *l'histoire naturelle*, (D.J.), [4,9]
OISEAU [extr.], *Hist. nat. Ornit.*, (Jaucourt)

Sans désignant

ALCHIMIE [extr.], (M)

Sans désignant et difficilement classable (Poésie ??)⁵

RYTHME & RYTHMIQUE, voyez RITHME & RITHMIQUE, (ns), [v]

⁵ L'*Encyclopédie* ne donne aucune entrée sous RITHME! C'est l'orthographe de «rythme», qui ne correspond pas à celle des articles musicaux («*rhythm*») mais que l'on retrouve en revanche dans certains articles relatifs à la poésie, qui incite à imaginer le classement hypothétique proposé.

ANNEXE N° 10

Listes diverses concernant le corpus musical

Cette annexe regroupe quelques listes d'articles ou de pointages qui mettent en évidence certains aspects particuliers du corpus musical de l'*Encyclopédie*. En voici le sommaire:

a) Articles longs du corpus	p. 737
b) Articles à désignant combiné	p. 739
c) Analyse statistique des articles sans désignants	p. 740
d) Liste des articles hors corpus appelés depuis le noyau	p. 741
e) Les renvois problématiques	p. 743

a) Les 61 articles de plus d'une page du corpus musical. Analyse et liste

♦ *Classement selon la longueur*

- Articles entre 1 et 2 pages (2,0 à 3,9) : 33 (*V. Liste, ci-après*)
- Articles de 2 à 3 pages (4,0 à 5,9) : 16
 ACCOMPAGNEMENT (4,6); ANDROÏDE (5,4); CLAVECIN (4,6); ECHO (4,1); FLûTE (4,5); GENRE (4,4); INTERVALLE (4,5); MODE (5,0); MOTIF (4,4); MUSETTE (5,7); NOTES (5,7); SOMMIER *de grand orgue* (4,8); SON FONDAMENTAL (5,0); SON (4,7); TARENTULE, *ou* TARANTULE (4,9); TEMPÉRAMENT (4,0)
- Articles de 3 à 4 pages (6,0 à 7,9) : 5
 BALLET (6,3); CHIFFRER (6,0 ♪); EXPRESSION (7,3 ♪); VIOLON (6,1); VOIX (7,8)
- Articles de 4 à 5 pages (8,0 à 9,9) : 5
 CLOCHE (9,4); GAMME GAMM'UT, *ou* GAMMA-UT (8,2); MUSIQUE (9,7); OUIE (8,0); VIOLE, *basse de* (8,8 ♪)
- Articles entre 5 et 10 pages (10,0 à 19,9) : 3
 BASSE FONDAMENTALE (10,7); MUSIQUE, EFFETS DE LA (11,5); ORGUE (13,3)
- Articles de 10 pages et plus : 1
 POÈME LYRIQUE (26,2)

♦ *Classement selon les désignants*

N.B.: 1/. les chiffres entre parenthèses indiquent le nombre d'articles sans désignant attribués au domaine concerné; 2/. la description des matières est indicative; pour les articles de Musique, un même article peut donner lieu à plusieurs mentions

- NOYAU (44, soit 70%)

musique 29 (+1)	matières: acoustique (3); harmonie (8); chant et son origine (1); composition (1); échelles (2); instrument (3); intervalles (3); musique des anciens (4); rapport parole/musique (1); mesure (1); notation (3); tempérament (1); voix (1); musique pratique (1 - sd)
lutherie 9 (+1)	matière: instruments (2 art. concernent l'orgue)
orgue 4	

- FRANGES (19, soit 30%)

belles-lettres 4 (dont 1 combiné avec musique)	matière: poétique de l'opéra (2); hist. d'un instrument; chant et son origine
danse 1	matière: opéra en France
histoire 2 (dont 1 combiné avec lutherie)	matière: instrument [h+1]; cloche [h+1]
médecine 6	matière: effets de la musique; ouïe; voix

opéra / théâtre 1
physique 3
technique 1
divers 1

manière: expression de la musique
matière: acoustique (2); automate
matière: lutherie
matière: musique et médecine

♦ Les signatures des articles longs

		% sur total	noyau	franges	% sur noyau
non signés	12	20%	11	1	27%
Rousseau	13 + 6 composites ¹	32%	18	1	44%
D'Alembert	1 + 6 composites	12%	4	3	10%
Cahusac	3 + 1 composite	7%	2	2	5%
Goussier ou					
Thomas & G.	3	5%	3	-	7%
Diderot	3	5%	1	2	2,5%
Jaucourt	6	10%	1	5	2,5%
Grimm	2	3%	1	1	2,5%
Menuret de					
Chambaud	3	5%	-	3	-
Hogheniski	1	1,5%	-	1	-

♦ Liste

ACCOMPAGNEMENT, (S), [4,6]
ACCORD, en *Musique*, (S), [3,1 ♪]
ANDRÔIDE, *Méchan.*, (O + *), [5,4]
BALLET, *danse figurée*, (B), [6,3]
BASSON DE HAUTOIS, ou simplement BASSON.
 Lutherie, (ns), [3,7]
CADENCE, en *Musique*, (S+O+S+O+ns), [3,5]
CHANSON, *Litt. & Mus.*, (S+B+S+B+B[sic]+S+B+
 S), [3,1]
CHANT, *Musique*, (S+B), [3,1]
CHIFFRER, en *Musique*, (S), [6,0 ♪ [= TABLE]]
CLAVECIN, *Luth.*, (ns), [4,6]
CLÉ, *caractère de Musique*, (S), [2,0]
CLOCHE, *Hist. onc. mod. Arts méchan. & Fond.*, (*),
 [9,4]
CONSONNANCE, en *Musique*, (S+O), [3,1]
CORDE (excl.: *Des cordes à boyau propres à la*
 lutherie), ouvrage du Cordier, (*), [excl.: 3,4 (sur
 6,8)]
DIAPASON, *Org.*, («Cet article est de MM. THOMAS
 & GOUSSIER»), [2,9]
DISSONNANCE, en *Musique*, (S+O), [2,8]
DOIGTER, en *Musique*, (S), [2,6]
ECHELLE, en *Musique*, (S+O), [3,6]
ECHO, *Physiq.*, (O + Jaucourt), [4,1]
ENHARMONIQUE, *Musique*, (S+O), [2,2]
ETENDUE, (B), [2,9]
EXPRESSION, *Opéra*, (B), [7,3 ♪]

FLAGEOLET, *Lutherie*, (*), [2,2 ♪]
FLûTE, *Littér.*, (Jaucourt), [4,5]
FLûTE ALLEMANDE ou TRAVERSIERE, *instrument de*
 Musique à vent, (ns), [2,8 ♪]
FLûTE DOUCE ou À-BEC, (ns), [3,2 ♪]
SON FONDAMENTAL, [*Musique moderne*], (ns
 [= D'A1.]), [5,0]
ACCORDS FONDAMENTAUX, [*Mus. mod.*], (ns
 [= D'A1.]), [3,0]
BASSE FONDAMENTALE, [*Musique moderne*], (O),
 [10,7]
GAMME, GAMM'UT ou GAMMA-UT, en *Musique*,
 (S+O+de Brosses), [8,2]
GENRE, en *Musique*, (S+O), [4,4]
GUITTARE, *Musique*, (ns [Avert. VII.xiv]), [2,6 ♪]
HARMONIQUE, *Musique*, (S+O), [2,7]
HARPE, *Hist. onc. & Lutherie*, (Hogheniski + B),
 [2,4]
JEUX, *Orgue*, (ns), [3,3]
INTERVALLE, en *Musique*, (S), [4,5 (tableau)]
LYRE, *Musique anc.*, (D.J.), [2,4]
MESURE, en *Musique*, (S), [2,3]
MODE, en *Musique*, (S+O), [5]
MODULATION, en *Musique*, (S), [3,1]
MOTIF, *Musique*, (Grimm), [4,4]
MUSETTE, *instrument de musique, à vent & à*
 anches, (D), [5,7]
MUSIQUE, *Ordre encycl. [...]*, (S), [9,7]

¹ Comptabilisés seulement si la partie de l'auteur excède une page de texte. Il n'y a qu'un cas où un article figure parmi les articles de plus d'une page par le seul fait de sa nature composite (ENHARMONIQUE); dans tous les autres, soit la base soit l'addition représentent à elles seules une intervention de plus d'une page. Le pourcentage par rapport au total des articles longs se calcule par conséquent sur 60 entrées.

MUSIQUE, EFFETS DE LA, *Méd. Diète, Gymnast. Thérapeut.*, (m), [11,5]
 NOTES, en *Musique*, (S), [5,7]
 OPERA, *Belles lett.*, (D.J.), [3,0]
 ORGUE, à vent, (Thomas & Goussier), [13,3]
 OÙTE, *Physiologie*, (Jaucourt), [8,0]
 POÈME LYRIQUE, *Littérat.*, (Grimm), [26,2]
 POULS [extr.: «*Doctrine du pouls suivant la musique*», *Méd., Econom. anim., Physiol., Séméiot.*, (m), [3,4 J (sur 70,3)]
 SOMMIER, de grand orgue, (ns), [4,8]
 SON, *Phys.*, (O+ns), [2,8]
 SON, en *Musique*, (S), [4,7]

SOUFFLETS DE L'ORGUE, (ns), [3,8]
 SYSTEME, en *Musique*, (S), [2,8]
 TARENTULE ou TARANTULE, dans l'*histoire naturelle*, (D.J.), [4,9]
 TEMPÉRAMENT, en *Musique*, (S), [4,0]
 TREMBLANT DOUX, *Luth.*, (ns), [2,0]
 VIOLE, basse de, de *Musique*, (ns), [8,8 J]
 VIOLON, *Luth.*, (ns), [6,1]
 VOIX, *Physiologie*, (ns), [7,8]
 VOIX des animaux, *Physiolog.*, (D.J.), [2,2]
 VOIX, *Médecin. séméiotiq.*, (m), [2,4]

b) Liste des 26 articles à désignant combiné comprenant *Musique* ou *Lutherie*
 [V. chap. 3, pp. 120-121]

- Musique ↔ Lutherie (9)

CASTAGNETTES, *Musiq. & Luth.*, (*), [0,6 J]
 CHALUMEAU, *Musique & Lutherie*, (*), [0,7]
 ECHELLETES, *Musique & Luth.*, (*), [0,3]
 INSTRUMENTS, *Musiq. & Luth.*, (*), [0,9]
 ARCHILUTH, *Luth. & Musiq.*, (ns), [0,1]
 ARCHIVIOLE, *Luth. & Musiq.*, (*), [0,1]
 CORNEMUSE, *Lutherie & Musique*, (*), [0,8]
 CORNET, *Luth. & Musiq.*, (*), [0,8]
 COURTAUT, *Luth. & Musique*, (*), [0,4]

- Musique → Danse

COURANTE, *Musiq. & Danse*, (S+B+ns), [0,5]

- Musique ← Histoire (v. aussi comp. par l'intitulé, ci-après)

ATABALE, *Hist. mod. & musiq.*, (*), [0]
 CROUMA, *Hist. anc. Musiq.*, (* #), [0,1]

- Lutherie ← Histoire

CITHARE, *Hist. anc. & Luth.*, (*), [0,5]
 HARPE, *Hist. anc. & Lutherie*, (Hoghenski + B), [2,4]

- Musique ↔ Physique

CLAVECIN OCULAIRE, *Musiq. & Opt.*, (*), [1,5]
 DIACOUSTIQUE, *Physiq. & Musiq.*, (S), [0,1]

- Lutherie ↔ Techniques

ARME, ou SCIE A MAIN, *Luth. Menuis. Marq.*, (ns), [0,2]
 EMBOUCHURE, en terme de *Chaudronnier & de Luthier*, (ns), [0,1]
 BRUNISSOIR, [extr], *Art méchan. en métaux*, [...]
Facteurs d'orgues, (ns)

♦ On peut ajouter trois articles où une manière de combinaison s'opère par l'occurrence du mot *musique* dans l'intitulé:

MUSIQUE, EFFETS DE LA, *Méd. Diète, Gymnast. Thérapeut.*, (m), [11,5]
 MUSIQUE, PRIX DE, *Antiq. grecq.*, (D.J.), [0,4]
 PRIX de musique & de poésie, *Antiq. grecq.*, (D.J.), [1,3]

- Musique ← Belles-lettres (6)

ARSIS [extr], terme de *Grammaire, ou plutôt de Prosodie* [...], en *Musique*, (F+S)
 CONNOISSEUR, *Littér. Peint. Musiq. &c.*, (R), [0,3]
 CHANSON, *Litt. & Mus.*, (S+B...), [3,1]
 COUPLET, *Belles-lett. & Musiq.*, (ns), [0,1]
 INTERMEDE, *Belles-lettres & Musique*, (ns), [0,3]
 NOMBRE, en *Eloquence, en Poésie, en Musique*, (ns), [1,9]

- Musique → Théâtre

RÉPÉTITION, terme de *Musique & de Théâtre* [§2: *Musique*], (S), [0,2]

c) Analyse statistique des articles sans désignants

(Cette analyse a été menée sur le corpus complet et inclut les articles dont l'intitulé peut être considéré comme valant pour un désignant.)

♦ Total: 181

♦ Répartition par auteur:

		composites	sur total (par auteur)	%
Rousseau	47	+2(+6)	384	12%
Cahusac	20	+1	67	31%
D'Alembert	9	+2(+1)	52	21%
Diderot	4		61	6,5%
Mallet	3	+1	19	21%
Goussier	3		9	33%
Jaucourt	1		126	0,8%
Le Romain	2		2	-
Dumarsais	2		5	-
Beauzée	1		2	-
Marmontel	1		2	-
non signés	83		384	22%

♦ Répartition par volumes

		sur	%	écart p. r. à la moyenne
I	13	58	23	+7
II	37	89	42	+26
III	15	70	21	+5
IV	11	115	10	-6
V	10	66	15	-1
VI	13	58	22	+6
VII	6	43	14	-2
VIII	4	67	6	-10
IX	1	37	3	-13
X	5	58	9	-7
XI	11	70	16	=
XII	12	67	18	+2
XIII	12	67	18	+2
XIV	10	58	18	+2
XV	14	88	16	=
XVI	5	85	6	-10
XVII	2	33	6	-10
Total	181	1129 ²	16%	

² Ce total diffère des 1132 items du corpus complet par le fait que l'article FONDAMENTAL a été compté ici comme une seule entrée munie d'un désignant couvrant ses trois sous-entrées.

d) Liste des 38 articles hors corpus objets de renvoi(s) à partir du noyau des articles de Musique, de Lutherie et d'Acoustique

La colonne de gauche donne les articles visés tels qu'ils apparaissent dans les renvois, c'est-à-dire dans quasi tous les cas sans désignant. Nous l'indiquons entre crochets lorsque l'article cible appartient à une série.

APPLICATION	← BASSE FONDAMENTALE (dans FONDAMENTAL, D'Al.)
«articles B et L»	← GRASSEYEMENT, Voix
BLANC, couleur en Peinture	← BLANC, chez les Facteurs d'orgue
CADENCE, [Belles-lettres]	← NOMBRE, en Eloquence, en Poésie, en Musique
CATOPTRIQUE	← ANACAMPTIQUE, Acoustique
CATOPTRIQUE	← PHONIQUE (D'Al. < Chambers) (dans une série: v. OPTIQUE.)
DIOPTRIQUE	← PHONIQUE (D'Al. < Chambers) (dans une série: v. OPTIQUE.)
ELASTICITÉ [réf.]	← ORGUE,
ELOQUENCE POÉSIE MÉTRIQUE VERS, &c.	← RHYTHME, Musique (Rouss.)
EMERILLON, [terme de Cordier]	← VIOLON, Luth
FERS A SOUDER	← TUILE, Facteurs d'orgue
FERS A SOUDER	← SOUDURE, Facteurs d'orgues
FORET, Arts méchan.	← FRAISOIR, Luth.
GAILLARDE, (pas de), Danse	← GAILLARDE, Musiq. (Rouss.) «la suite de cet article»
GRACE [rien de Cahusac]	← GESTE, Chant du théâtre (de Cah.)
L	← GRASSEYEMENT, Voix (dans une série: v. B)
L	← GRASSEYER
LAIE, Maçon.	← FRISE, Luth.
LUNETTES [Dioptr.]	← PHONIQUE (D'Al. < Chambers)
MADRIGAL [Littér.]	← STYLE, en Musique (Rouss.)
MESURE [Poésie]	← NOMBRE, en Eloquence, en Poésie, en Musique
MÉTRIQUE	← RHYTHME, Musique (Rouss.) [dans une série: v. ELOQUENCE]
MŒURS [Morale ; Poétique] ³	← PETTEIA, dans la Musiq. ancienne (Rouss.)
«optique, catoptrique... dioptrique»	← PHONIQUE (D'Al. < Chambers)
OREILLE [réf.]	← ACOUSTIQUES
PARER [travail du peaussier]	← LAYE, Jeu d'orgue
PARODIE [Belles Lettres]	← CANEVAS (Cah. n'a pas rédigé)
POESIE	← RHYTHME, Musique (Rouss.) [dans une série: v. ELOQUENCE]
POESIE	← RHYTHMIQUE, dans l'ancienne musique (Rouss.)
PRÉEXISTENCE [Théolog.]	← MUSIQUE (Rouss. < Chambers)

³ C'est un exemple intéressant d'ouverture qui ne trouve pas de répondant: l'article de *Morale*, anonyme, est bref (thème de la variété des mœurs en fonction des différents types de gouvernement); l'article de *Poétique*, de Jaucourt, est exclusivement littéraire.

R [Gram.]	← GRASSEYER	9
RACLOIR ⁴	← ORGUE	
RÉFLEXION [Optique]	← ANACAMPTIQUE, <i>Acoustique</i>	
RÉFRACTION [Mécanique]	← DIACOUSTIQUE, <i>Physiq. & Musiq.</i> (Rouss. < Chambers!)	1
sacrifice (div. entrées)	← SPONDAULA	1
SCULPTURE	← RHYTHME, <i>Musique</i> (Rouss.) [dans la série PANTOMIME, DANSE]	1
TIRE-FILET [réf.]	← FILIERE	
TRUSQUIN (div. entrées)	← TRACE-SAUTEREAUX, <i>Luthier</i>	1
VÉLIN	← SOMMIER de grand orgue	
VERS	← NOMBRE, en <i>Eloquence</i> , en <i>Poésie</i> , en <i>Musique</i>	9
VERS	← RHYTHME, <i>Musique</i> (Rouss.) [dans une série: v. ELOQUENCE]	8
VIBRATION [Méch.]	← UNISSON, en <i>Musique</i> (Rouss.)	
VILBREQUIN [sous VILEBREQUIN]	← FRONTAL et DOUBLE FRONTAL, (Luth.)	

◆ *Classement par domaine de départ*

On se référera à la liste précédente pour retrouver les articles sources.

Musique

APPLICATION
«articles B et L»
CADENCE, [Belles-lettres]
ELOQUENCE
GAILLARDE, (pas de), Danse
GRACE
MADRIGAL
MESURE [poésie]
MÉTRIQUE
MOEURS
PARODIE
POESIE
PRÉEXISTENCE
RÉFRACTION
SACRIFICE
SCULPTURE
VERS
VIBRATION

Orgue

BLANC, couleur en Peinture
ELASTICITÉ
FERS A SOUDER
PARER
RACLOIR
VÉLIN

Acoustique

CATOPTRIQUE
DIOPTRIQUE
LUNETTES
OPTIQUE
OREILLE
RÉFLEXION

Lutherie

EMERILLON
FORET, Arts méchan.
LAIB, Maçon.
TIRE-FILET
TRUSQUIN
VILBREQUIN

⁴ On trouve diverses entrées techniques sous RACLOIRE.

e) Les renvois problématiques

Un certain nombre d'articles de notre corpus renvoient à des entrées qui manquent à leur place. Nous dressons ici la liste de ces articles absents en indiquant où il en est fait mention. D'autres renvois peuvent apparaître problématiques par une formulation erronée de l'intitulé; nous relevons les principaux dysfonctionnements que nous avons repérés dans notre corpus.

♦ Articles absents⁵

BEDOUET	← PERCE, <i>Luth.</i>
BOURDON DE MUSETTE	← MUSETTE, <i>instr. de mus...</i>
«chalemiés ou lours» ⁶	← INST[R]UMENS, <i>Musiq. & Luth.</i>
CHANGEMENT, (mus. anc.)	← HARMONIE, <i>Musique</i> (Rousseau) «muances ou changements» [dans une énumération]
DÉCOUPEUR, [travail des peaux]	← REGISTRE DE CLAVESSIN
DIAPASON, (<i>Luth.</i>) (absent avec ce dés.)	← DIAPASON, <i>terme de la Musique grecque</i> (Rousseau)
DISJOINT	← CONJOINT, <i>Musique</i> [renvoi de D'Alembert]
DISJOINT	← DEGRÉ, <i>en Musique</i> (Rousseau)
DISJOINT	← SAUT, <i>en Musique</i> (Rousseau)
DISJOINT	← TÉTRACORDE, <i>dans la Musique ancienne</i> (Rousseau)
DOUBLE CLAVIER	← CLAVECIN, <i>Luth.</i>
FAUX-SOMMIER	← CHAPE <i>dans l'Orgue</i>
FOURNITURE	← ACCORD <i>de l'orgue</i>
FOURNITURE	← ORGUE
«fourniture»	← POSITIF, (<i>orgue</i>)
«fourniture»	← SOMMIER, <i>de grand orgue</i>
FUSÉE	← Pl. de Musique [«Expl.» VII, 2]
HÉMITON	← TRIHÉMITON, <i>en Musique</i> (Rousseau)
LEGERETE (abs. sur le sujet)	← EFFORT, <i>Voix</i> (Cahusac ne l'a pas rédigé)
MAÎTRE À CHANTER	← EGALITÉ, <i>Voix</i> (Cahusac ne l'a pas rédigé)
MAÎTRE À CHANTER	← ETENDUE, <i>Voix</i> (Cahusac ne l'a pas rédigé)
MAÎTRE À CHANTER	← CHANTER (Cahusac ne l'a pas rédigé)
MODULER	← Pl. de Musique [«Expl.» II, 6-7]
MUE, 2x [absent pour la voix] ⁷	← ETENDUE, <i>Voix</i> (Cahusac ne l'a pas rédigé)

⁵ Pour l'ensemble des articles de Cahusac sur la décoration de l'opéra, nombreuses références vides que nous n'indiquons pas ici. Voir les renvois de CHAR, CHASSIS, CIEL, CINTRE, CONTRE-POIDS, COULISSE, COUPER UN OPÉRA, DÉCORATION, DOUBLER, ENCHANTEMENT, ENCHANTEUR, EXÉCUTION, EXPRESSION, FAUX-CHASSIS, FÉERIE, FERME, FÊTE, FIGURANT, HERSE.

⁶ Il y a un article LOURE (*Musique*) qui fait allusion à un «ancien instrument».

⁷ Le seul article MUE est en *Ornitholog.* (X:848a, de Jaucourt).

ORCHESTRE (Musique)	← CHOEUR, <i>en Musique</i> (Cabusac ne l'a pas rédigé)
ORCHESTRE [en relat. avec opéra]	← CHANTEUR EUSE, <i>Musicien</i> (Cabusac ne l'a pas rédigé)
POCOK	← NAKOUS, <i>Musique égyptienne</i> (DJ)
RAVALEMENT [abs. pour l'orgue]	← CLAVIER, <i>Luth.</i> [1 ^o partie sur l'orgue]
SEMI-TIERCÉ	← TRIHEMITON, <i>en Musique</i> (Rousseau)
SIXTE SUPERFLUE	← ACCORDS FONDAMENTAUX (dans FONDAMENTAL, D'Al.)
SON FIXE	← TON, <i>Mus.</i>
SUPERFLU	← ACCORDS FONDAMENTAUX (dans FONDAMENTAL, D'Al.)
TOUR À LUNETTE	← FLUTE DOUCE ou À BEC
TOUR À LUNETTE	← BASSE DE FLûTE TRAVERSIÈRE
TOUR À LUNETTE	← PERCE-BOURDON
TOUR ENTRE DEUX PEINTES	← PERCE-BOURDON
«triples croches»	← MESURE, <i>en Musique</i> (Rousseau)

◆ Désignations erronées

ANCHES DES INSTRUMENS À VENT	← GRATTOIR À ANCHES, <i>Luth.</i>
CLÉS DES INSTRUMENS DE MUSIQUE	← HAUTOIS, <i>instrum. de Mus...</i>
ANCHES DES ORGUES	← HAUTOIS, <i>instrum. de Mus...</i>
CLAVIER DE PÉDALE (en fait: PÉDALE, CLAVIER DE)	← PÉDALE DE BOMBARDE, et aussi PÉDALE DE HUIT,... et PÉDALE DE QUATRE,
CLAVIER D'ORGUE (en fait, l'art. même!)	← CLAVIER, <i>Luth.</i> [2 ^o partie « <i>Doubles claviers des clavecins</i> »]
«cistre» (mais il y a SISTRE)	← INST[R]UMENS, <i>Musiq. & Luth.</i>
BOUCHE en POINTE (existe comme sous-entrée)	← ORGUE
NOIX [voir l'art. NOYAUX, ou NOIX?]	← ANCHE, <i>en Lutherie</i>
NOIX	← FLUTE DOUCE, ou À BEC
NOIX DES INSTRUMENS A VENT, 2x (art. abs.)	← FLUTE ALLEMANDE, ou TRAVERSIÈRE, <i>instrum. de Mus. à vent</i>
TRACE-FILET ou TIRE-FILET, [sous le 2d intit.]	← FILIERE, <i>outil de Luthier</i> /v. pl «L. 3 ou 48 n°1»/

ANNEXE N° 11

La note «PHONICS, whence MUSIC» de Chambers

(«Preface» de la *Cyclopædia*) et les articles correspondants de l'*Encyclopédie*

Cette note de Chambers accompagne l'indication «PHONICS, whence MUSIC» du tableau des connaissances de la *Cyclopædia* («Preface», p. vi) et énumère 47 articles traitant de ce secteur du savoir (v. ici chap. 2, p. 64).

En voici le texte: «PHONICS, or the doctrine of SOUNDS, VOICE, etc. Their modifications, in ECHO, RESONANCE, WHISPERING-PLACE, SPEAKING-TRUMPET, etc. — Their TUNE, GRAVITY, INTERVAL, etc. TIME, TRIPLE, etc. expressed by NOTE, CHORD, etc. Comparisons thereof; CONCORD, as UNISON, OCTAVE, THIRO, FOURTH, DISCORD, etc. COMPOSITION; as MELODY, HARMONY, CONTER-POINT, SYMPHONY, SYNAULIA, CHIME, SONG, RHYTHMUS, etc. Kinds; GENUS, MOOE, etc. Circumstances; KEY, CLEFF, SIGNATURE, TRANSPOSITION, etc. STAFF, SCALE, GAMMUT, SOLFAING, MOOULATION, etc. Instruments; ORGAN, BELL, TRUMPET, LYRE, CYMBAL, VIOLIN, HARPSICHORD, etc.»

Le tableau suivant fait figurer en face de chacun des articles anglais les entrées correspondantes de l'*Encyclopédie*; leur désignant permet de mesurer que le domaine réuni par Chambers se trouve scindé en deux: au noyau homogène des articles de *Musique* (on note toutefois l'exception de CARILLON) s'opposent les franges, qui se voient dispersées dans de multiples secteurs (*Physique*, *Physiologie* et *Musique* d'un côté, *Lutherie*, *Histoire ancienne* et *Musique ancienne* de l'autre).

<i>Cyclopædia</i>	<i>Encyclopédie</i>	désignant	signature	équivalence évent ¹ .
PHONICS	PHONIQUE	-	(O) = D'Al.	C+
SOUNDS	SON	Phys.	(O)	C+
	SON	en Mus.	(S) = Rouss.	
VOICE	VOIX	Physiol.	ns	C+
	VOIX	en Mus.	(S)	
ECHO	ECHO	Phys.	(O) + Jauc.	
RESONANCE	RÉSONNANCE	en Mus.	(S)	= C
WHISPERING-PLACE	CABINETS SECRETS	Phys.	(O)	C+
SPEAKING-TRUMPET ²	PORTE-VOIX	Phys.	ns [Mussch.]	
TUNE	TON	Mus.	(S)	
GRAVITY	GRAVITÉ	en Mus.	(S)	(C)
INTERVAL	INTERVALLE	en Mus.	(S)	
TIME	TEMPS	en Mus.	(S)	
TRIPLE	TRIPLE	en Mus.	(S)	C+
NOTE	NOTES	en Mus.	(S)	(C)

¹ Pour le sens des symboles, v. Annexe n° 8a, 4), p. 714.

² Simple entrée-renvoi, qui conduit à TRUMPET (comprenant une section *Speaking TRUMPET*) et à STENTOROPHONIC.

CHORD

...

CONCORD	CONSONNANCE	<i>en Mus.</i>	(S)	
UNISON	UNISSON	<i>en Mus.</i>	(S)	(C)
OCTAVE	OCTAVE	<i>en Mus.</i>	(S)	(C)
THIRD	TIERCE	<i>en Mus.</i>	(S)	
FOURTH	QUARTE	<i>en Mus.</i>	(S)	
DISCORD	DISSONNANCE	<i>en Mus.</i>	(S) + (O)	
COMPOSITION	COMPOSITION	<i>en Mus.</i>	(S)	
MELODY	MÉLODIE	<i>en Mus.</i>	(S)	
HARMONY	HARMONIE	<i>Mus.</i>	(S)	
CONTER-POINT	CONTRE-POINT	<i>en Mus.</i>	(S)	
SYMPHONY	SYMPHONIE	-	(D.J.)	
SYNAULIA	SYNAULIE	<i>anc. Mus.</i>	(S)	= C
CHIME ⁴	CARILLON	<i>Horlog.</i>	(T) + ns	
SONG	CHANT	<i>Mus.</i>	(S) + (B)	
RHYTHMUS	RHYTHME	<i>Mus.</i>	(S)	(C)
GENUS	GENRE	<i>en Mus.</i>	(S) + (O)	
MODE	MODE	<i>en Mus.</i>	(S) + (O)	(C)
KEY	(v. CLÉ et MODE)			
CLEFF ⁵	CLÉ	<i>car. de Mus.</i>	(S)	
SIGNATURE ⁶				
TRANSPOSITION	TRANSPOSITION	<i>en Mus.</i>	(S)	
STAFF	PORTÉE	<i>en Musique</i>	(S)	
SCALE	ECHELLE	<i>en Mus.</i>	(S) + (O)	C +
GAMMUT	GAMME, GAMM'UT [...]	<i>en Mus.</i>	(S) + (O)	(C)
SOLFAING				
[= SOL-FA-ING]	SOLFIER	<i>en Mus.</i>	(S)	
MODULATION	MODULATION	<i>en Mus.</i>	(S)	
ORGAN	ORGUE	<i>Instr. à vent</i>	Thomas & Gouss.	
BELL	CLOCHE	<i>Hist. anc. [...]</i>	* = Oid.	
TRUMPET	TROMPETTE	<i>Luth.</i>	ns	= C
LYRE	LYRE	<i>Mus. anc.</i>	(D.J.)	
CYMBAL	CYMBALE	<i>Luth.</i>	(G) [Trév. / Ch.]	
VIOLIN	VIOLON	<i>Luth.</i>	ns	
HARPSICHORD	CLAVECIN	<i>Luth.</i>	ns	

³ Les entrées CORDE de l'*Encyclopédie* ne contiennent aucun passage équivalent sur la division de la corde en musique (Chambers, dans cet article, dresse des schémas reliant rapports de longueur et intervalles).

⁴ En fait: CHIMES of a clock.

⁵ En fait: CLEF, or CLIFF.

⁶ La *Cyclopædia* ne contient aucun article musical sous cette entrée!

ANNEXE N° 12

L'article PHONIQUE de D'Alembert comparé à sa source avouée: Chambers

[V. chap. 2, p. 82 et n. 43]

Conventions. Les différences sont mises en évidence de la façon suivantes: 1. les passages de la colonne de gauche imprimés en gras signalent des ajouts par rapport au texte anglais; 2. les passages soulignés de part et d'autres marquent une adaptation; 3. les passages rayés de la colonne de droite ce qui n'a pas été retenu du texte anglais. Les *italiques* sont originaux.

Encyclopédie

PHONIQUE, s. f. est la doctrine ou la science des sons, que l'on appelle autrement et plus communément *acoustique*. Voyez **ACOUSTIQUE**.

Ce mot est dérivé du grec [phonè], voix, son; la *phonique* peut se considérer comme une science analogue à l'Optique. Quelques auteurs en faisant allusion aux trois parties de l'Optique, savoir, l'optique proprement dit, la catoptrique [sic] et la dioptrique (voyez ces mots) appellent les branches ou parties de l'acoustique, *phoniques*, *diaphoniques* et *cataphoniques*.

On peut cultiver ou perfectionner la *phonique* par rapport à l'objet, au milieu et à l'organe.

L'objet, qui est le son, peut être perfectionné quant à la génération et à la propagation des sons:

La génération des sons peut se perfectionner en perfectionnant toutes les manières de produire des sons; car toutes les manières de produire le son, soit par la parole, soit par le chant, soit par les instruments, etc. sont des arts qui ont leur méthode.

La propagation des sons peut devenir plus parfaite par la position des corps sonores.

Quant au milieu, la *phonique* peut acquérir de nouveaux degrés de perfection par la ténuité ou le repos des parties du milieu, et par le corps sonore lorsqu'il est situé proche une muraille fort unie, plane ou voutée, particulièrement en forme de parabole ou d'ellipse; et c'est là-dessus qu'est fondée la construction des voûtes ou cabinets secrets. Voyez **CABINETS SECRETS**.

C'est aussi de là que vient la théorie des instruments qui augmentent considérablement le son, comme les cors de chasse, les trompettes, etc.

En plaçant le corps sonore près de la surface de l'eau, le son en devient plus doux; et si on le place sur une surface plane et bien unie, le son sera porté à une distance beaucoup plus grande, que si le corps sonore posait sur un terrain inégal ou raboteux, etc. Voyez **SON**.

Cyclopaedia [1738]

PHONICKS*, [*PHÓNIKĒ*], the doctrine, or science of sounds; otherwise called *acousticks*. See **ACOUSTICKS**.

*The word is derived from the Greek, [*Phónē*], voice.

Phonicks may be considered as an art, analogous to opticks; and may be divided, like that, into *direct*, *refracted* and *reflected*. These branches the bishop of Ferns, in allusion to the parts of opticks, denominates *Phonicks*, *diaphonicks*, and *cataphonicks*.

Phonicks is improvable both with regard to the object, the medium, and the organ.

As to the object, sound, it may be improved both with regard to the begetting, and the propagating of sounds.

The first, in speaking, or pronouncing, in whistling, or singing, or hallowing, or luring, which are all distinct arts and all improvable — The second by the position of the sonorous body.

With regard to the medium, *Phonicks* may be improved by the thinness and quiescency thereof, and by the sonorous body being placed near a smooth wall, either plain or arched, especially *cycloidally* or elliptically: whence the theory of whispering places. See **WHISPERING**.

Add to these, that by placing the sonorous body near water, its sound is mollified; that by placing it on a plain, the sound is conveyed to a greater distance than on uneven ground, etc. See **SOUND**.

Pour l'organe du son, qui est l'oreille, on le rend de meilleur service, en employant des instruments qui augmentent la force du son, et qui aident les oreilles faibles, comme les lunettes aident les yeux, tels que les cornets acoustiques, le porte-voix, etc. Voyez PORTE-VOIX et CORNETS. voyez aussi LUNETTE et OREILLE.

La cataphonique, où l'ouïe [est] considérée par rapport aux sons réfléchis, peut être perfectionnée par différentes espèces d'échos artificiels. Voyez ECHO. *Chambers*. (O)

[XII:523b-524a]

As to the organ, the ear: it is helped by ~~placing it near a well, (especially at one end of an arch, the sound beginning at the other;) or near the surface of water, or that of the earth.~~

And by instruments, as the stentorophonicon, or speaking-trumpet. See SPEAKING-TRUMPET.

Also by an instrument to help weak ears, as spectacles do eyes; by an instrument to take in vastly remote sounds as telescopes do objects; by a microphone, or magnifying ear-instrument; by a polyphone or multiplying ear-instrument. See EAR, etc.

Cataphonicks, or reflected hearing, may be improved by several kinds of artificial echoes; for, in general, any sound falling either directly or obliquely, on any dense body of a smooth surface, whether plain or arched, is beat back again, or reflected, *i. e.* does echo more or less. See ECHO, and HEARING.

L'article MUSIQUE de Rousseau comparé à sa source principale: Chambers

[Mêmes conventions typographiques que pour l'Annexe précédente; [↑] et [↓] signalent des déplacements.]

Encyclopédie

[E1] MUSIQUE, s. f. [Mousiké]. (*Ordre encycl. entendem. raison, Phil. ou science de la nature, Mathématique, Math. mixtes, Musique.*) La *Musique* est la science des sons, en tant qu'ils sont capables d'affecter agréablement l'oreille, ou l'art de disposer et de conduire tellement les sons,

que de leur *consonnance*, de leur succession, et de leurs durées relatives, il résulte des sensations agréables.

[E2] On suppose communément que ce mot vient de *musa*, parce qu'on croit que les muses ont inventé cet art; mais Kircher, d'après Diodore, fait venir ce nom d'un mot égyptien, prétendant que c'est en Egypte que la *Musique* a commencé à se rétablir après le déluge, et qu'on en reçut la première idée du son que rendaient les roseaux qui croissent sur le bord du Nil, quand le vent soufflait dans leurs tuyaux.

[v. fin de E1]

[E3] La *Musique* se divise naturellement en spéculative et en pratique.

[E4] La *musique* spéculative est, si on peut parler ainsi, la connaissance de la matière musicale, c'est-à-dire, des différents rapports du grave à l'aigu [cf. C1], et du lent au bref, dont la perception est, selon quelques auteurs, la véritable source du plaisir de l'oreille.

[cf. 2ème partie de E5]

[cf. 2ème partie de E4]

[E5] La *musique* pratique est celle qui enseigne comment les principes de la spéculative peuvent être appliqués, c'est-à-dire, à conduire et à disposer les sons par rapport à la succession, à la consonnance, et à la mesure, de telle manière que le ton en plaise à l'oreille. C'est ce qu'on appelle l'art de la composition. Voyez COMPOSITION.

Cyclopædia

[C1] MUSIC, [MOUSIKÉ], the science of sound, considered as capable of producing melody, or harmony;

or, the art of disposing and conducting sounds considered as grave and acute, and of proportioning among themselves, and separating them by just intervals, pleasing to the sense. See SOUND.

[cf. C3, la fin]

[C2] The word is supposed originally formed from *musa*, muse; the muses being supposed to be the inventors thereof. Kircher, however, will have it take its name from an Egyptian word, as supposing its restoration after the flood to have begun there, by reason of the reeds, etc. on the banks of the Nile. — Hesychius tells us, the Athenians gave the name *music*, [mousiké] to every art. [Pour cette dernière phrase, cf. E16.]

[C3] Mr. Malcolin defines *music* a science, that teaches how sounds, under certain measures of tune and time, may be produced, and so ordered or disposed, as that either in consonance, or succession, or both, they may raise agreeable sensations.

[C4] *Music* naturally divides itself into *speculative* and *practical*.

[C5] *Speculative* MUSIC is the knowledge of the *materia musica*, or how to produce sounds in such relations of tune and time, as shall be agreeable in consonance or succession, or both. See TUNE.

[C6] By which we do not mean the actual production of these sounds by an instrument or voice, which is merely the mechanical or effective part;

but the knowledge of the various relations of tune and time, which are the principles out of which the pleasure sought derives.

[C7] *Practical* MUSIC is that which shews how these principles are to be applied; or how sounds, in the relations they bear to *music* (as those are determined in the speculative part) may be ordered, and variously put together in succession and consonance, so as to answer the end.

[C8] And this we call the art of *composition*, which is properly the practical part of music. See COMPOSITION.

À l'égard de la production actuelle des sons par les voix ou par les instruments, qu'on appelle exécution, c'est la partie purement mécanique, qui, supposant la faculté d'entendre juste les intervalles, ne demande d'autre connoissance que celle des caractères de la *Musique*, et l'habitude de les exprimer.

[E6] La musique spéculative se divise en deux parties; savoir, la connoissance du rapport des sons et de la mesure des intervalles, et celle des valeurs ou du temps.

[E7] La première est proprement celle que les anciens ont appelée *musique harmonique*. Elle enseigne en quoi consiste l'harmonie, et en dévoile les fondements. Elle fait connaître les différentes manières dont les sons affectent l'oreille par rapport à leurs intervalles; ce qui s'applique également à leur consonnance et à leur succession.

[E8] La seconde a été appelée *rhythmique*, parce qu'elle traite des sons, eu égard au temps et à la quantité. Elle contient l'explication des rythmes et des mesures longues et courtes, vives et lentes, des temps et des différentes parties dans lesquelles on les divise, pour y appliquer la succession des tons.

[E9] La *musique pratique* se divise en deux parties qui répondent aux deux précédentes.

[E10] Celle qui répond à la *musique harmonique*, et que les anciennes [sic!] appelaient *melopeia*, contient les règles pour produire des chants agréables et harmonieux. Voyez MÉLOPÉE.

[E11] La seconde, qui répond à la *musique rythmique*, et qu'on appelle *rhythmopoia*, contient les règles pour l'application des mesures et des temps; en un mot, pour la pratique du rythme. Voyez RYTHME.

[E12] Porphyre donne une autre division de la *Musique* en tant qu'elle a pour objet le mouvement muet ou sonore, et sans la distinguer en spéculative et pratique, il y trouve les six parties suivantes, la *rhythmique*, pour les mouvements de la danse; la *métrique*, pour la cadence et le nombre; l'*organique*, pour la pratique des instruments; la *poétique*, pour l'*harmonie* et la mesure des vers; l'*hypocritique*, pour les attitudes des pantomimes; et l'*harmonique*, pour le chant.

[E13] La *Musique* se divise aujourd'hui plus simple-

[cf. C6, 1ère partie]

[C9] Some add a third branch, viz. *instrumental music*, or the knowledge of instruments; but as this depends altogether on the first, and is only an application or expression of it, it cannot come regularly under the definition, and consequently is no part of the division of the science.

[C10] The first branch, which is the *contemplative part*, divides itself into these two, viz. the knowledge of the relations and measures of tune, and the doctrine of time.

[C11] The former is properly what the ancients call *harmonica*, or the doctrine of harmony in sounds, as containing an explication of the grounds, with the various measures and degrees of the agreement of sounds, in respect of their tune. See HARMONICA.

[C12] The latter is what they called *rhythmica*, because it treats of the number of sounds or notes with respect to time, containing an explication of the measures of long and short, or swift and slow, in the succession of sounds. See RHYTHMICA.

[C13] The second branch, or the practical part of music, as naturally divides into two parts, answering to the parts of the first.

[C14] That corresponding to the harmonica, the ancients called *melopeia*, because it contains the rules of making songs, with respect to tune, and harmony of sounds; though we have no reason to think the ancients had anything like composition in parts.

[C15] That which answers to the rhythmica, they call *rhythmopoia*, containing rules for the application of their numbers and time. See RHYTHMOPOEIA.

[Les §§ 16-32 sont déplacés plus bas, en face de E 16-17 qui en sont issus].

[C33] Porphyry makes another division of music, taking it in the limited sense, as having motion both dumb and sonorous for its object; and without distinguishing the speculative and practical, he makes its parts these six, viz. *rhythmica*, for the motions of dancing; *metrica*, for the cadence and repetition; *organica*, for the practice of instruments; *poetica*, for the numbers and feet of verses; *hypocritica*, for the gesture of the pantomimes; and *harmonica*, for singing.

ment en *mélodie* et en *harmonie*; car le rythme est pour nous une étude trop bornée pour en faire une branche particulière.

[E14] Par la *mélodie* on dirige la succession des sons de manière à produire des chants agréables. Voyez MÉLODIE, MODES, CHANTS, MODULATION.

[E15] L'*harmonie* consiste proprement à savoir unir à chacun des sons d'une succession régulière et mélodique deux ou plusieurs autres sons qui, frappant l'oreille en même temps, flattent agréablement les sens. Voyez HARMONIE.

[E16] Les anciens écrivains diffèrent beaucoup entre eux sur la nature, l'objet, l'étendue et les parties de la *Musique*. En général, ils donnaient à ce mot un sens beaucoup plus étendu que celui qui lui reste aujourd'hui. Non seulement sous le nom de *musique* ils comprenaient, comme on vient de le voir, la danse, le chant, la poésie; mais même la collection de toutes les sciences. Hermès définit la *musique*, la connaissance de l'ordre de toutes choses: c'était aussi la doctrine de l'école de Pythagore, et de celle de Platon, qui enseignaient que tout dans l'univers était *musique*.

Selon Hesychius les Athéniens donnaient à tous les arts le nom de *musique*.

[E17] De là toutes ces *musiques* sublimes dont nous parlent les Philosophes: *musique* divine, *musique* du monde; *musique* céleste, *musique* humaine; *musique* active; *musique* contemplative; *musique* énonciative, organique, odiale, etc.

[Tous ces paragraphes détaillés de Chambers ont été réduits dans l'énumération qui clôt E17; v. encore C30 et C32.]

[Tous ceux-ci ont été abandonnés]

[C16] We find a strange diversity in the ancient writers, as to the nature, office, extent, division, &c. of *music*.

[C17] Hermes Trismegistus defines *music* to be the knowledge of the order of all things; which is also the doctrine of the Pythagorean school, and of the Platonists, who teach, that every thing in the universe is *music*. — Agreeable to which wide sense, some divide *music* into *divine* and *mundane*.

[pour Hesychius, cf. C2 fin]

[C18] Divine MUSIC is that respecting the order and harmony, which obtains among the celestial minds.

[C19] Mundane MUSIC is that which respects the relations and order of every thing else in the universe.

[C20] Though Plato, by *divine music* understands that which exists in the divine mind, viz. those archetypal ideas of order and symmetry, according to which God formed all things. — And as this order exists in the mundane creatures, he calls it *mundane music*.

[C21] This last species the ancients again subdivided into four, viz.

[C22] Elementary MUSIC, or the harmony of the elements of things.

[C23] Celestial MUSIC or the music of the spheres; comprehending the order and proportions in the magnitudes, distances and motions of the heavenly bodies, and the harmony of the sounds resulting from these motions.

[C24] Human MUSIC, which consists chiefly in the harmony of the faculties of the human soul, and its various passions; and is also considered in the proportion, temperament, and mutual dependance of the parts of the body. — Lastly,

[C25] MUSIC, properly so called, which has for its object, motion, considered as under certain regular measures and proportions, by which it affects the senses in an agreeable manner. See MOTION.

[C26] Now as motion belongs to bodies, and as sound is

the effect of motion, and cannot be without it, but all motion does not produce sound; hence this last branch of music became farther subdivided.

[C27] Where the motion is without sound, or as it is only the object of sight, it was either called *musica orchestrea*, or *salatoria*, which contains the rules for the regular motions of dancing. — Or *musica hypocritica*, which respects the motions and gestures of the pantomimes. See DANCE, and PANTOMIME.

[C28] When the motion is perceived only by the ear, i. e. when sound is the object of music, there were three species, viz. *Harmonica*, which considers the differences and proportions with respect to grave and acute. — *Rhythmica*, which respects the proportion of the sounds as to time, or the swiftness and slowness of their successions. — And *Metrica*, which belongs properly to the poets, and respects the art of making verses. See HARMONICA, &c.

[C29] Aristides Quintilianus, Boetius, and some other ancient writers define music the knowledge of singing, and of the things belonging thereto; which they explain by the motions of the voice and body; as if the singing consisted only in the different tones of the voice. See SINGING.

[C30] The same Aristides considering music in the largest sense of the word, divides it into contemplative and active. The first, he says, is either *natural* or *artificial*. — The *natural* is either *arithmetical*, which considers the proportion of numbers; or *physical*, which examines the order of the things of nature.

[C31] The artificial he divides as above, into *harmonica*, *rhythmica*, and *metrica*.

[C32] The *active*, which is the application of the *artificial*, as either *enuntiative* (as in oratory); *organical* (or instrumental performance); *odical* (for voice and singing); *hypocritical*, in the motions of the pantomimes. — To which some add *hydraulic*, though in reality no more than a species of the organical, in which water is used, for the producing a modifying of sound. See HYDRAULICS.

[C33] *iv. en face de E 12*

[C34] The *musical faculties*, as they call them, are *metopoeia*, which gives rules for the tones of the voice or instrument; *rhythmopoeia*, for motions; and *poesis*, for making verses. See POETRY.

[E18] C'est sous ces vastes idées qu'il faut entendre plusieurs passages des anciens sur la *musique*, qui seraient inintelligibles avec le sens que nous donnons aujourd'hui à ce mot.

[E19] Il paraît que la *Musique* a été un des premiers arts. Il est aussi très vraisemblable que la *musique* vocale a été trouvée avant l'instrumentale. Car, non seulement les hommes ont dû faire des observations sur les différents tons de leur propre voix, avant que d'avoir trouvé aucun instrument; mais ils ont dû apprendre de bonne heure, par le concert naturel des oiseaux, à modifier leur voix et leur gosier d'une manière agréable. [J] On n'a pas tardé non plus à imaginer les instruments à vent: Diodore, comme je l'ai dit, et plusieurs anciens en attribuent l'invention à l'observation du sifflement des vents dans les roseaux, ou autres tuyaux des plantes. C'est aussi le sentiment de

[C35] *Music* appears to have been one of the most ancient of arts: and of all others, *vocal music* must undoubtedly have been the first kind. — For man had not only the various tones of his own voice to make his observations on, before any other art or instrument was found out, but had the various natural strains of birds, to give him occasion to improve his own voice, and the modulations of sounds it was capable of. See VOCAL.

[C36] [J] Of many antient authors who agree in this conjecture, we shall only mention Lucretius, who says,
At liquidas avium voces imitauer ore

Lucrèce.

[1] *At liquidas avium voces imitantes ore
Ante fuit multò, quam levìa carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare.
Et zephyri cana per calamorum sibila primum
Aegrestis docuere cavas inflare cicutas.*

[E20] A l'égard des autres sortes d'instruments, les cordes sonores sont si communes, que les hommes ont dû observer de bonne heure leurs différents sons: ce qui a donné naissance aux instruments à cordes. Voyez CORDE.

[E21] Pour ce qui est des instruments qu'on bat pour en tirer du son, comme les tambours et les tymbales, ils doivent leur origine au bruit sourd que rendent les corps creux quand on les frappe. Voyez TAMBOUR, TYMBALES, etc.

[E22 / début] Il est difficile de sortir de ces généralités pour établir quelque chose de solide sur l'invention de la Musique réduite en art. Plusieurs anciens l'attribuent à Mercure, aussi bien que celle de la lyre. D'autres veulent que les Grecs en soient redevables à Cadmus, qui en se sauvant de la cour du roi de Phénicie (*Athén. Deipn.*), amena en Grèce la musicienne harmonie.

[E22 / suite] Dans un endroit du dialogue de Plutarque sur la Musique, Lysias dit que c'est Amphion qui l'a inventée; dans un autre encore, il semble en faire honneur à Olympé. On ne s'accorde guère sur tout cela;

[E22 / fin] à ces premières inventions succédèrent Chiron, Demodocus, Hermès, Orphée, qui, selon quelques-uns, inventa la lyre. Après ceux-là vinrent Phœcinus et Terpandre, contemporains de Lycurge, et qui donna des règles à la Musique. Quelques personnes lui attribuent l'invention des premiers modes. Enfin, on ajoute Thalès et Thamyris, qu'on dit avoir été les inventeurs de la Musique purement instrumentale.

[E23] Ces grands musiciens vivaient avant Homère. D'autres plus modernes sont Lasus, Hermionensis, Melanippides, Philoxène, Timothée, Phrynnis, Epigonius, Lysandre, Simmicus et Diodore, qui tous ont considérablement perfectionné la musique.

[E24] Lasus est, à ce qu'on prétend, le premier qui ait écrit sur la musique du temps de Darius Hystaspès. Epigonius inventa un instrument de quarante cordes appelée [sic] *epigonium*. Simmicus inventa aussi un instrument de trente-cinq cordes, appelé *simmicium*.

[E25] Diodore perfectionna la flûte en y ajoutant de nouveaux trous; et Timothée la lyre, en y ajoutant une nouvelle corde, ce qui le fit mettre à l'amende par les Lacédémoniens.

[E26] Comme les anciens écrivains s'expliquent fort obscurément sur les inventeurs des instruments de Musique, ils sont aussi fort obscurs sur les instruments mêmes; à peine

*Ante fuit multò, quam levìa carmina cantu
Concelebrare homines possint, aureisque juvare.*

[C37] [1] The first invention of stringed [sic] instruments the same poet ascribes to the observation of the winds whistling in the hollow reeds.

[C38] As for other kinds of instruments, there were so many occasions for cords or strings, that men could not be long in observing their various sounds, which might give rise to stringed instruments. See CHORD

[C39] And for the pulsatile instruments, as drums and cymbals, they might arise from ~~the observation of the~~ the naturally hollow noise of concave bodies. See DRUM, CYMBAL, &c.

[C40] Plutarch, in one place, ascribes the first invention of music to the god Apollo; and, in another, to Amphion, the son of Jupiter and Antiope. This last, however, is pretty generally allowed to have been the first who brought music into Greece, and to have been the inventor of the lyre. — The time he lived in is not agreed upon. See LYRA.

[C41] To him succeeded Chiron, the demi-god; Demodocus; Hermes Trismegistus; Olympus; Orpheus, whom some make the first introducer of music into Greece, and the inventor of the lyra; to whom add Phœmus and Terpander, who was contemporary with Lycurgus, and set his laws to music. To him some attribute the first institution of musical modes, and the invention of the lyre: lastly, Thales; and Thamyris, who is said to have been the first inventor of instrumental music without singing.

[C42] These were the eminent musicians before Homère's time: others of a later date, were, Lasus, Hermionensis, Melanippides, Philoxenus, Timotheus, Phrynnis, Epigonius, Lysander, Simmicus, and Diodorus; who were all considerable improvers of music. — Lasus is said to have been the first author who wrote on music in the time of Darius Hystaspis; Epigonius invented an instrument, of forty strings, called *epigonium*; Simmicus also, invented an instrument, called *simmicium*, of thirty five strings; Diodorus improved the flûte, by adding new holes; and Timotheus the lyre, by adding a new string; for which he was fined by the Lacédæmonians.

[C43] As the accounts we have of the inventors of musical instruments among the ancients are very obscure; so are also the accounts what those instruments were; we scarce

en connaissons-nous autre chose que les noms.

[E27] Les instruments se divisent généralement en instruments à cordes, instruments à vent, et instruments qu'on frappe. Par instruments à cordes, on entend ceux que les anciens appelaient *lyra, psalterium, trigonum, sambuca*, [†] *cithara, pectis, magas, barbiton, testudo, trigonum, epigonum, simmicium, epandoron, etc.* On touchait tous ces instruments avec la main, ou avec le plectrum, espèce d'archet. Voyez LYRE, etc.

[E28] Par instruments à vent, on entend ceux que les anciens nommaient *tibia, fistula, tuba, cornua, lituus*, et [↓] les orgues hydrauliques. voyez FLUTES, etc.

[E29] Les instruments de percussion étaient appelés *tympanum, cymbalum, orepitaculum* [sic], *stinnabulum, crotalum, sistrum*. Voyez TYMPANUM, TIMBALES, etc.

[E30 / début] La Musique était dans la plus grande estime chez divers peuples de l'antiquité, et principalement chez les Grecs, et cette estime était proportionnée à la puissance et aux effets surprenants qu'ils lui attribuaient.

[E30 / suite] Leurs auteurs ne croient pas nous en donner une trop grande idée, en nous disant qu'elle était en usage dans le ciel, et qu'elle faisait l'amusement principal des dieux et des âmes des bienheureux.

[v. encore le «presque divin» de E35]

[E30 / suite] Platon ne craint point de dire, qu'on ne peut faire de changements dans la Musique, qui n'en soit un dans la constitution de l'état; et il prétend qu'on peut assigner les sons capables de faire naître la bassesse de l'âme, l'insolence et les vertus contraires. Aristote, qui semble n'avoir fait sa politique que pour opposer ses sentiments à ceux de Platon, est pourtant d'accord avec lui touchant la puissance de la Musique sur le mœurs. Le judicieux Polybe nous dit que la Musique était nécessaire pour adoucir les mœurs des Arcades, qui habitaient un pays où l'air est triste et froid; que ceux de Cynete qui négligèrent la Musique, surpassèrent en cruauté tous les Grecs, et qu'il n'y a point de ville où l'on ait tant vu de crimes.

[E30 / fin] Athénée nous assure qu'autrefois toutes les lois divines et humaines, les exhortations à la vertu, la connoissance de ce qui concernait les dieux et les hommes, les vies et les actions des personnages illustres, étaient écrites en vers, et chantées publiquement par un chœur au son des instruments. On n'avait point trouvé de moyen plus efficace, pour graver dans l'esprit des hommes les principes de la morale, et la connoissance de leurs devoirs.

knowing any thing of most of them besides the bare name.

[C44] The general division of instruments is, into stringed instruments, wind instruments, and those of the pulsatile kind. — Of stringed instruments, we hear of the *lyra* or [↓] *cithara*, the *psalterium*, *trigonum*, *sambuca*, *pectis*, *magas*, *barbiton*, *testudo*, *epigonum*, *simmicium* and *pandoron*, which were all struck with the hand, or a *plectrum*; and which see in their places. LYRE, CITHARA, &c.

[C45] Of wind instruments, we hear of the *tibia*, *fistula*, [↓] *hydraulic organs*, *tuba*, *cornua*, and *lituus*. FISTULA, FLUTE &c.

[C46] The pulsatile instruments were, the *tympanum*, *cymbalum*, *crepitaculum*, *stinnabulum*, *crotalum*, and *sistrum*. See TYMPANUM, CYMBALUM, &c.

[C47 / début] Music has ever been in the highest esteem in all ages, and among all people;

[cf. C48. début]

[C47 / fin] nor could authors express their opinion of it strongly enough, but by inculcating, that it was used in heaven, and was one of the principal entertainments of the gods, and the souls of the blessed.

[C48 / début] The effects ascribed to it by the ancients are almost miraculous—by means hereof, diseases are said to have been cured, uneasiness corrected, seditions quelled, passions raised and calmed, and even madness occasioned.

[C48 / fin] Athenæus assures us, that antiently all laws, divine and civil, exhortations to virtue, the knowledge of divine and human things, lives and actions of illustrious men, were written in verse, and publicly sung by a chorus to the sound of instruments; which was found the most effectual means to impress morality, and a right sense of duty, on the mind.

[E31] La *Musique* faisait partie de l'étude des anciens Pythagoriciens; ils s'en servaient pour exciter l'esprit à des actions louables, et pour s'enflammer de l'amour de la vertu. Selon ces philosophes, notre âme n'était, pour ainsi dire, formée que d'harmonie, et ils croyaient faire revivre par le moyen de la *Musique*, l'harmonie primitive des facultés de l'âme; c'est-à-dire, l'harmonie qui, selon eux, existait en elle avant qu'elle animât nos corps, et lorsqu'elle habitait les cieux. Voyez [†] PRÉEXISTENCE, [↓] PYTHAGORICIENS.

[cf. E35]

[E32] La *Musique* paraît déchuée aujourd'hui de ce degré de puissance et de majesté, au point de nous faire douter de la vérité de ces faits, quoiqu'attestés par les plus judicieux historiens et par les plus graves philosophes de l'antiquité. Cependant on retrouve dans l'histoire moderne quelques faits semblables. Si Timothée excitait les fureurs d'Alexandre par le mode phrygien, et l'adoucissait ensuite jusqu'à l'indolence par le mode lydien, une *musique* plus moderne renebrissait encore en excitant, dit-on, dans Eric roi de Danemark, une telle fureur, qu'il tuait ses meilleurs domestiques: apparemment ces domestiques là n'étaient pas si sensibles que leur prince à la *Musique*, autrement il eût bien pu courir la mort du danger. D'Aubigné rapporte encore une autre histoire toute pareille à celle de Timothée. Il dit que du temps d'Henri III, le musicien Glaudin, jouant aux noces du duc de Joyeuse sur le mode phrygien, anima, non le roi, mais un courtisan, qui s'oublia au point de mettre la main aux armes en présence de son souverain; mais le musicien se hâta de le calmer en prenant le mode sous-phrygien.

[E33] Si notre *musique* exerce peu son pouvoir sur les affections de l'âme, en revanche elle est capable d'agir physiquement sur le corps; [↓] témoin l'histoire de la tarantule, trop connue pour en parler ici. [↓] Voyez TARANTULE. Témoin ce chevalier gascon dont parle Boile, lequel au son d'une cornemuse, ne pouvait retenir son urine; à quoi il faut ajouter ce que raconte le même auteur de ces femmes qui fondaient en larmes lorsqu'elles entendaient un certain ton dont le reste des auditeurs n'étaient point affectés. On lit dans l'histoire de l'académie des sciences de Paris, qu'un musicien fut guéri d'une violente fièvre par un concert qu'on fit dans sa chambre.

[E34] Les sons agissent même sur les corps inanimés. [↓] Morhoff fait mention d'un certain Petter hollandais, qui brisait un verre par le son de sa voix. [†] Kircher parle

[C49] *Music* made a very considerable part of the discipline of the ancient Pythagoreans, and was used by them to draw over the mind to laudable actions, and settle in it a passionate love of virtue. It was their doctrine, that the soul itself consists of harmony; and therefore, by *music*, they pretended to revive the primitive harmony of its faculties. — By this primitive harmony they meant that which, according to their dogma, was in the soul in its pre-existent state in heaven. See [↓] PYTHAGOREAN and [†] PRE-EXISTENCE.

[C50 / début] Dr. Wallis has endeavoured to account for the surprising effects ascribed to the ancient *music*; and charges them principally on the novelty of the art, and the hyperbolas of the ancient writers: nor does he doubt but the modern *music*, ceteris paribus, would produce effects at least as considerable as the ancient. —

[C50 / fin] The truth is, we can match most of the ancient stories of this kind in the modern histories. If Timotheus could excite Alexander's fury with the Phrygian mode, and sooth him into indolence with the Lydian; a more modern musician is said to have driven Eric, king of Denmark, into such a rage, as to kill his best servants. Dr. Niewentuit tells us of an Italian, who, by varying his *music* from brisk to solemn, and so vice versa, could move the soul so as to cause distraction and madness. And Dr. South has founded his poem, called *Musica in cantas*, on an instance he knew of the same thing.

[C51] *Music*, however, is not only found to exert its force on the affections, but on the parts of the body also: witness the Gascon knight, mentioned by Mr. Boyle, who could not contain his water at the playing of a bag-pipe; the woman, mentioned by the same author, who would burst out in tears at the hearing of a certain tune, with which other people were but little affected. — [†] To say nothing of the trite story of the tarantula: we have an instance in the history of the academy of sciences, of a musician's being cured of a violent fever, by a little concert occasionally played in his room. [†] See TARANTULA.

[C52] Nor are our minds and bodies alone affected with sounds, but even inanimate bodies are so. — [↓] Kircher tells us of a large stone, that would tremble at the sound of

d'une grande pierre qui frémissait au son d'un certain tuyau d'orgue. Le P. Mersenne parle aussi d'une sorte de carreau que le jeu de l'orgue ébranlait comme aurait pu faire un tremblement de terre. Boile ajoute que les sièges tremblent souvent au son des orgues; qu'il les a senti plusieurs fois frémir sous sa main à certains tons de l'orgue ou de la voix, et qu'on l'a assuré que tous ceux qui étaient bien faits frémissaient à quelque ton déterminé. Cette dernière expérience est certaine, et chacun peut la vérifier tous les jours. Tout le monde a ouï parler de ce fameux pilier d'une église de Reims (S. Nicaise), qui s'ébranle très sensiblement au son d'une certaine cloche, tandis que les autres piliers demeurent presque immobiles. Mais ce qui ravit au son l'honneur du merveilleux, c'est que ce pilier s'ébranle également quand on ôte le batant de la cloche.

[E35] Tous ces exemples dont la plupart appartiennent plus au son qu'à la *Musique*, et dont la Physique peut donner quelques explications, ne nous rendent pas plus intelligibles ni plus croyables les effets merveilleux et presque divins que les anciens attribuent à la *Musique*. Plusieurs auteurs se sont tourmentés pour tâcher d'en rendre raison. Wallis les attribue en partie à la nouveauté de l'art, et les rejette en partie sur l'exagération des anciens; d'autres en font honneur seulement à la Poésie; d'autres supposent que les Grecs, plus sensibles que nous par la constitution de leur climat, ou par leur manière de vivre, pouvaient être émus de choses qui ne nous auraient nullement touchés. M. Burette même en adoptant tous ces faits prétend qu'ils ne prouvent point la perfection de la *Musique* qui les a produits; il n'y voit rien que des mauvais racleurs de village n'aient pu faire, selon lui, tout aussi bien que les premiers musiciens du monde. La plupart de ces sentiments sont fondés sur le mépris que nous avons pour la *musique* ancienne. Mais ce mépris est-il lui-même aussi bien fondé que nous le prétendons? C'est ce qui a été examiné bien des fois, et qui, vu l'obscurité de la matière, et l'insuffisance des juges, aurait peut-être besoin de l'être encore.

one particular organ-pipe; and [†] Morhoff mentions one Petter, a Dutchman, who could break rummer-glasses with the tone of his voice. Mersenne also tells us of a particular part of a pavement, that would shake and tremble, as if the earth would open, when the organs played. Mr. Boyle adds, that seats will tremble at the sound of organs; that he has felt his hat do so under his hand, at certain notes both of organs and discourse; and that he was well informed, every well-built man would thus answer to some determinate note.

[cf. «almost miraculous», C48, début.]

[cf. la phrase sur Wallis avec C50, début.]

Les §§ 36-56 (plus de 4 colonnes), essentiellement consacrés à la comparaison entre musiques ancienne et moderne, sont absolument nouveaux par rapport à la *Cyclopædia*.

La comparaison avec Chambers reprend §§ 57ss.

[C53] There is a great dispute among the learned, whether the antients, or moderns, best understood and practised music? Some maintain that the antient art of music, by which such wonderful effects were performed, is quite lost; and others, that the true science of harmony is now arrived to much greater perfection, than was known or practised among the antients.

[C54] This point seems no other way to be determinable but by comparing the principles and practice of the one with those of the other. — As to the theory of principles of harmonics, it is certain we understand it better than the antients; because we know all what they knew, and have improved considerably on their foundations. — The great dispute then lies on the practice: with regard to which it may be observed, that among the antients, music, in the most limited sense of the word, included harmony, rhythmus, and verse; and consisted of verses sung by one or more voices alternately, or in choirs, sometimes with the sound of instruments, and sometimes by voices only. Their musical faculties, we have already observed, were *melopæia*, *rhythmopæia*, and *poësis*. The first whereof may be considered under two heads, viz. *Melody* and *symphony*. As to the latter, it seems to contain nothing but what relates to the conduct of a single voice, or making what we call melody. The antients do not appear to have ever thought of the concert, or harmony of parts; which is a modern invention, for which we are beholden to Guido Aretino a Benedictine friar.

[C55] We would not, however, be here understood to mean, that the antients never joined more voices or instruments than one together in the same symphony; but, that they never joined several voices so as that each had a distinct and proper melody, which made among them a succession of various concords, and were not in every note unisons, or at the same distance from each other as octaves. — This last indeed agrees to the general definition of the word *symphonia*; yet it is plain that in such cases there is but one song, and all the voices perform the same individual melody. — But when the parts differ, not by the tension of the whole, but by the different relations of the successive notes, this is the modern art, which requires so peculiar a genius, and on which account the modern music seems to have much the advantage of the antient. For further satisfaction on the subject, see Kircher, Perrault, Dr. Wallis, Mr. Maccotm, the Jesuit Cerceau, and others; who unanimously agree, that after all the pains they have taken to know the true state of the antient music, they could not find the least reason to think there was any such thing in their day as music in parts. See SYMPHONY, SYNALIA, HARMONY, &c.

[E57 / début] La manière dont les anciens notaient leur *musique* était établie sur un fondement très simple, qui était les rapports des sons exprimés par des chiffres ou, ce qui est la même chose, par les lettres de leur alphabet. Mais au lieu de se prévaloir de cette idée pour se borner à un petit nombre de caractères faciles à concevoir, ils se perdirent dans une multitude de signes différents, dont ils embrouillèrent gratuitement leur

[C56 / début] The antient musical notes are very mysterious and perplexed:

musique.

[E57 / suite] Boèce prit dans l'alphabet latin des caractères correspondants à ceux des Grecs; Grégoire le grand perfectionna sa méthode. En 1024 Guy d'Arezzo, bénédictin, introduisit l'usage des portées [J](voyez PORTÉES), sur les lignes desquelles il marqua les notes en forme de points, désignant par leur position l'élévation ou l'abaissement de la voix. Kircher cependant prétend que cette invention était connue avant Guy: celui-ci inventa encore la gamme, et appliqua aux notes de l'échelle les noms tirés de l'hymne de saint Jean Baptiste, qu'elle conserve encore aujourd'hui.

[E57 / fin] Enfin cet homme, né pour la *Musique*, inventa, dit-on, différents instruments appelés *polypectra*, tels que le *clavecin*, l'*épinette*, etc. Voyez [↑] NOTES, GAMME.

[E58] Les signes de la *Musique* ont reçu leur dernière augmentation considérable en 1330, selon l'opinion commune. Jean Muria, ou de Muris, ou de Meurs, docteur de Paris, ou l'Anglais, selon Gesner, inventa alors les différentes figures des notes qui désignent la durée ou la quantité, et que nous appelons aujourd'hui *rondes*, *blanches*, *noires*, etc. Voyez MESURE, VALEUR DES NOTES.

[E59] Lasus est, comme nous l'avons dit, le premier qui ait écrit sur la *Musique*; mais son ouvrage est perdu, aussi bien que plusieurs autres livres des Grecs et des Romains sur la même matière. Aristoxène, disciple d'Aristote, est le plus ancien écrivain qui nous reste sur cette science. Après lui vient Euclide, connu par ses éléments de Géométrie. Aristide Quintilien écrivait après Cicéron: Alypius vint ensuite; après lui Gaudentius le philosophe, Nicomache le pythagoricien, et Bacchius.

[E60] Marc Meibomius nous a donné une belle édition de sept auteurs grecs, avec une traduction latine et des notes.

[E61] Plutarque a écrit un dialogue de la *Musique*. Ptolemée, célèbre mathématicien, écrivit en grec les principes de l'harmonie, vers le temps de l'empereur Antonin le pieux. Cet auteur garde un milieu entre les Pythagoriciens et les Aristoxéniciens. Longtemps après, Manuel Bryennius écrivit aussi sur le même sujet.

[E62] Parmi les Latins, Boèce a écrit du temps de Théodoric; et vers les mêmes temps, un certain Cassiodore, Marrian et saint Augustin.

[E63] Parmi les modernes, nous avons Zarlín, Salinas, Naugulio, Vincent Galilée, Doni, Kircher, Banchieri, Mersenne, Parran, Perrault, Wallis, Descartes, Holder,

[C56 / suite] Boethius and Gregory the Great first put them into a more easy and obvious method. — In the year 1204. Guido Areline, a Benedictine of Arezzo in Tuscany, first introduced the use of a staff with five lines, on which, with the spaces, he marked his notes by setting a point up and down upon them, to denote the rise and fall of the voice; though Kircher mentions this artifice to have been in use before Guido's time. See [J] NOTE, [↑] STAFF, &c.

[C57] Another contrivance of Guido's was to apply the six musical syllables *ut, re, mi, fa, sol, la*, which he took out of the Latin hymn,

— *Ut-queant-laxis-Resonare-fibris:*

— *Mira-gestorum.* — *FA-mulit-tuorum;*

— *Solve-polluti* — *Labii-reatum-O-Pater-Alme*

[C58] Besides his notes of music, by which, according to Kircher, he distinguished the tones, or modes, and the seats of the semitones, he also invented the scale, and several musical instruments, called *polypectra*, as spinets and harpsichords.

[C59] The next considerable improvement was in 1330, when Joannes Muria, or de Muris, doctor at Paris (or as Bale and Gesner make him, an Englishman), invented the different figures of notes, which express the times or length of every note, at least their true relative proportions to one another, now called *longs, breves, semi-breves, crotchets, quavers*, &c.

[C60 / début] The most ancient writers of music, we have already observed, was Lasus Hermienensis; but his works, as well as those of many others both Greek and Roman, are lost. Aristoxenus, disciple of Aristotle, is the eldest author extant on the subject: after him came Euclid, author of the elements: Aristides Quintilianus wrote after Cicero's time. Alypius stands next; after him Gaudentius the philosopher, and Nicomachus the Pythagorean, and Bacchius. —

[C60 / fin] Of which seven Greek authors, we have a fair copy, with a translation and notes, by Meibomius.

[C61] Ptolemy, the celebrated mathematician, wrote in Greek of the principles of harmonics, about the time of the emperor Antoninus Pius. This author keeps a medium between the Pythagoreans and Aristoxenians. He was succeeded at a considerable distance by Manuel Bryennius.

[C62] Of the Latins, we have Boethius, who wrote in the time of Theodoric the Goth; and one Cassiodorus, about the same time: Marrianus, and St. Augustine, not far remote.

[C63] Of the moderns, are Zarlín, Salinas, Vincenzo Galilée, Doni, Kircher, Mersenne, Parran, De Caux, Perrault, Wallis, Des Cartes, Holder, Malcolm, &c.

Mengoli, Malcolm, Burette, et enfin le célèbre M. Rameau, dont les écrits ont ceci de singulier, qu'ils ont fait une grande fortune sans avoir été lus de personne.

[L'article est complété de deux séries de renvois: v. ci-après]

[E64] Nous avons encore plus récemment des principes d'acoustique d'un géomètre, qui nous montrent jusqu'à quel point pourrait aller la Géométrie dans de bonnes mains, pour l'invention et la solution des plus difficiles théorèmes de la *musique* spéculative. (S)

Diatonic-MUSIC See ——— DIATONIC
Recitative-MUSIC the ——— RECITATIVE
Academy-of-MUSIC article —ACADEMY
Character-in-MUSIC ————— CHARACTERS

MUSICAL-faculties ————— MUSIC
 MUSICAL-notes See ——— NOTE
 MUSICAL-proportions the —PROPORTION
 MUSICAL-sound article —SOUND
 MUSICAL-string ————— STRING

BIBLIOGRAPHIE

I

SOURCES

1. Textes de l'*Encyclopédie*

- Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des lettres*, mis en ordre et publié par M. Diderot [...]; et quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert, 17 vol., Paris, 1751-1765. [Reprint Pergamon, s.d.]
- Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux et les arts mécaniques, avec leurs explications*, 11 vol., Paris, 1762-1772. [Reprint Pergamon, s.d.]
- D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, Paris, Gonthier, 1965
- DIDEROT (Denis), *Prospectus de l'Encyclopédie*, [nov.] 1750 (dans *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Proust, J. Varloot, et al. [DPV], Paris, Hermann, 1975-; ici: DVP, V, 85-130)
- articles (DPV, V à VIII)

2. Autour de l'*Encyclopédie*

- Avis au public sur le troisième volume de l'Encyclopédie*, s.l.n.d. [1753], 22 pages.
- «*Livre des dépenses et recettes*» [des éd. de l'*Encyclopédie*] (éd. L.-Ph. May, *Revue de synthèse*, 1938)
- Réflexions d'un Franciscain sur les trois volumes de l'Encyclopédie*, Berlin, 1754.
- IRAILH (abbé), *Querelles littéraires*, t. IV, Amsterdam, 1763.

- Encyclopédie ou Dictionnaire universel raisonné des connoissances humaines. Mis en ordre par M. De Felice*, in-4°, Yverdon, 42 vol. d'articles, 1770-1775; 6 vol. de *Supplément*, 1775-1776; 10 vol. de planches, 1775-1780.
- Supplément à l'Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, mis en ordre et publié par M. *** [Robinet], Amsterdam, 4 vol. d'articles 1776-1777; 1 vol. de planches, 1777 [Reprint Pergamon, s.d.]
- Table analytique et raisonnée des matières contenues dans les XXXIII volumes in-folio du dictionnaire des sciences, des arts et des métiers, et dans son Supplément*, [par Pierre Mouchon], 2 vol., Paris, Amsterdam, 1780 [Reprint Pergamon, s.d.]
- Encyclopédie Méthodique. Musique*, publiée par MM. Framery et Ginguené [et De Momigny, pour le T. 2], T. 1, Paris, Panckoucke, 1791; T. 2, Paris, veuve Agasse, 1818 [Reprint Da Capo Press, New York, 1971]

3. Autres

- Histoire de l'Académie Royale des Sciences et Belles-lettres de Berlin*, 1746-
- Histoire de l'Académie Royale des Sciences de Paris*, 1702-
- Mémoires de littérature tirés des registres de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-lettres de Paris*, 1717-
- Observations sur les écrits modernes*, T. XXXII, Paris, 1743
- Philosophical Transactions*, Londres, 1665-

- BACON (Francis), *De Dignitate et Augmentis Scientiarum*, 1623 [extr. traduits en français dans POUSSEUR, 1988]
- BAGLIVI (Giorgio), *Opera omnia medico-practica et anatomica*, Lyon, 1704
- BATTEUX (abbé Charles), *De la construction oratoire*, Paris, 1763
- BEAUZÉE (Nicolas), *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, Paris, 1767 [Reprint Frommann, Stuttgart, 1974]
- BONNET (Jacques), *Histoire de la musique et de ses effets*, Paris, 1715 [Reprint Slatkine, Genève, 1969]
- BURETTE (Pierre-Jean), *Dialogue de Plutarque sur la Musique*, «1735» [Reprint Minkoff, Genève, 1973]
- CAHUSAC, (Louis de), *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la Danse*, La Haye, 1754 [Reprint Slatkine, Genève, 1971]
- CHAMBERS (Ephraïm), *Cyclopædia, or, an universal dictionary of arts and sciences*, 2 vol., London, 1728 [éd. consultées: *the second edition, corrected and amended; with some additions de 1738; 1750*]
- CONDILLAC (Etienne Bonnot, abbé de), *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746 (Ed. de référence: *Œuvres philosophiques*, éd. Georges Le Roy, Paris, PUF, vol. 1, 1948)
- *Traité des systèmes*, 1749 (ibid.)
- COUPERIN (François), *Préface du 3ème Livre des Pièces de clavecin*, 1722 (éd. K. Gilbert, Paris, Heugel, 1969)
- D'ALEMBERT (Jean Le Rond), *Eléments de musique théorique et pratique*, 1752; 1762 [Reprint de l'éd. de 1779 (= 1762), Ed. d'aujourd'hui, 1984]
- *Eléments de philosophie*, 1759 (Paris, Fayard, «Corpus des Œuvres de philosophie en langue française», 1986 [d'ap. 1773])
- *Opuscules mathématiques*, T. 1, Paris, 1761
- *Traité de l'équilibre et du mouvement des fluides*, 1744 [éd. consultée: Paris, 1770]
- DE BROSSES (Charles), *Traité de la formation mécanique des langues et des principes physiques de l'étymologie*, 1765 [éd. consultée, Paris, Terrelonge, 2 T., an IX]
- DIDEROT (Denis), *Correspondance*, éd. G. Roth, puis J. Varloot, 16 vol., Paris, Minuit, 1955-1970
- *Lettre sur les sourds et muets*, 1751 (DPV, IV, 129-228)
- *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, 1748 (DPV, II, 231-338)
- DUBOS (Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719 [Reprint de l'éd. de 1770, Genève, Slatkine, 1982]
- EULER (Leonhard), *Dissertatio physica de sono*, Bâle, 1727 (dans *Opera omnia*, Series tertia, Opera Physica, vol. 1, Leipzig et Berlin, 1926, pp. 181-195)
- *Tentamen novae theoriae musicae*, Petropoli, 1739
- FONTENELLE (Bernard le Bovier de), *Histoire des Oracles*, [dans *Œuvres complètes II*, Paris, Fayard, 1992]
- FORKEL (Johann Nikolaus), *Allgemeine Geschichte der Musik*, Band I, Leipzig, 1788 (éd. O. Wessely, Graz, 1967 [reprint])
- FURETIÈRE (Antoine), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam, 3 T., 1690 [Reprint Ed. Le Robert, Paris]
- GIRARD (abbé Gabriel), *Les Vrais Principes de la langue française*, 1747
- GRIMM (Frédéric-Melchior), *Lettre... sur Omphale*, 1752 [dans *La Querelle des Bouffons*, textes des pamphlets recueillis par Denise Launay, Genève, Minkoff, vol. 1, 1973]
- HALLER (Albrecht von), *Elementa Physiologiae*, 3 T., Lausanne, 1756-1766
- *Primae Lineae Physiologiae*, Göttingae, Van den Hoeck, 1751 (éd. dite «*auctae et emendatae*»)

- JAMES (Robert), *Dictionnaire universel de médecine, de chirurgie, de chymie, de botanique, d'anatomie, de pharmacie et d'histoire naturelle* [trad. Diderot, Eidous et Toussaint], 6 vol., Paris, 1746-1748
- LACOMBE (Jacques), *Le Spectacle des Beaux-Arts, ou Considérations touchant leur nature, leurs objets, leurs effets et leurs règles principales*, Paris, 1758
- LA METTRIE (Julien Offroy de), *L'Homme-machine*, 1747 (éd. Paul-Laurent Assoun, Paris, Denoël/Gonthier, 1981)
- LECERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE (Jean-Laurent), *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, 1704 [Reprint Minkoff, Genève, 1972]
- MONTESQUIEU (Charles de Secondat, baron de La Brède et de), *De l'Esprit des lois*, 1748 (*Œuvres complètes* II, éd. R. Caillois, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1951)
- OLIVET (Pierre-Joseph Thoulhier, abbé d'), *Traité de la prosodie française*, Paris, 1736 (repris dans *Remarques sur la langue française*, 1771, pp. 15-124 [Reprint Slatkine, Genève, 1968])
- PERRAULT (Claude), *Essais de Physique*, 2 T., Paris, 1680 et 1688
- RAMEAU (Jean-Philippe), *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1751 (éd. de référence: *Complete Theoretical Writings* [ci-après: CTW], éd. E. R. Jacobi, 6 vol., American Institute of Musicology, 1967-1972 [reprint des éditions originales]; ici: CTW III)
- *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, 1755 [CTW V]
 - *Extrait d'une réponse [...] à M. Euler sur l'identité des octaves*, 1753 [CTW V]
 - *Génération harmonique*, 1737 [CTW III]
 - *Nouveau Système de musique théorique*, 1726 [CTW II]
 - *Nouvelles Réflexions de M. Rameau sur sa Démonstration [...]*, 1752 [CTW V]
 - *Réponse [...] à MM. les Editeurs de l'Encyclopédie [...]*, 1757 [CTW V]
 - *Traité de l'harmonie*, 1722 [CTW I]
- ROLLIN (Charles), *De la Manière d'enseigner et d'étudier les Belles-lettres, par rapport à l'esprit et au cœur*, Paris, 1726-1728 [dit aussi: *Traité des études*]
- ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Correspondance complète*, éd. R. A. Leigh, 51 vol., Genève, puis Oxford, 1965-1995.
- *Dictionnaire de musique*, 1767 (éd. de référence: *Œuvres complètes* [ci-après: OC], dir. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 5 vol., 1959-1995; ici: OC V, 603-1191)
 - *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755 (OC III, 109-223)
 - *Dissertation sur la musique moderne*, 1743 (OC V, 155-245)
 - *Essai sur l'origine des langues*, posth. 1781 (OC V, 371-429)
 - *Quatre Lettres à M. le Président de Malesherbes*, posth. 1779 (OC I, 1130-1147)
 - *Lettre à M. Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale*, 1752 (OC V, 259-274)
 - *Lettre sur la musique française*, 1753 (OC V, 287-328)
- SAUVEUR (Joseph), *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 Instrumens de Musique*, Paris, 1701 [Reprint, Genève, Minkoff, 1973; v. aussi SAUVEUR, *Collected writings on musical acoustics (Paris 1700-1713)*, éd. Joseph Rasch, Utrecht, The Diapason Press, 1984]
- SERRE (Jean Adam), *Essais sur les principes de l'harmonie où l'on traite de la théorie de l'harmonie en général, des droits respectifs de l'harmonie et de la mélodie, de la basse fondamentale, et de l'origine du mode mineur*, Paris, 1753
- WARBURTON (William), *Essai sur les Hiéroglyphes*, trad. L. des Malpeines, Paris, 1744 (éd. P. Tort, Paris, 1977)

II

TRAVAUX CRITIQUES

- ANTHONY (James R.), *La musique en France à l'époque baroque, de Beaujoyeux à Rameau*, (1974, trad. de l'américain par B. Vierende), Paris, 1981
- ARLT (Wulf), «Rousseaus *Dictionnaire* und die Aufführung der Musik seiner Zeit: kritisches, information und polemik. Eine Einführung. Teil I», *Bastler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, III, 1979, pp. 115-148
- AUGER (Léon), «Les apports de J. Sauveur à la création de l'acoustique», *Revue d'histoire des sciences* I, 1948, pp. 323-336
- AUROUX (Sylvain), *La Sémiotique des encyclopédistes*, Paris, 1979
- et CALVET (Louis-Joseph), «De la phonétique à l'apprentissage de la lecture. La théorie des sons du langage au XVIII^e siècle», *La Linguistique* n° 9/1, 1973, pp. 71-88
- «D'Alembert et la philosophie du langage», dans *D'Alembert savant et philosophe* (Actes), Paris, 1989, pp. 207-224
- «Diderot encyclopédiste: le langage, le savoir et l'être du monde», *Stanford French Review* VIII, 2-3, 1984, pp. 175-188 (repris et remanié dans son *Barbarie et philosophie*, Paris, 1990, pp. 25-44)
- «Figures de l'Encyclopédie», dans *La Sémiotique des encyclopédistes* Paris, 1979, pp. 313-325
- «Introduction», dans *L'Encyclopédie. "Grammaire" et "Langue" au XVIII^e* Paris, Mame, 1973, pp. 11-59
- «*Mécanique des langues* et linguistiques synchroniques», dans *Charles de Brosses, 1777 - 1977* (Actes / éd. J.-Cl. Garrota), Genève, 1981, pp. 187-199
- «Note sur les progrès de la phonétique au XVIII^e siècle», dans *Histoire des idées linguistiques* (dir. S. Auroux), T. 2, Liège, 1992, pp. 598-606 [Appendice 3]
- BECQ (Annie), «Continu et discontinu dans l'écriture de l'Encyclopédie: le choix de l'ordre alphabétique», dans *L'Encyclopédie et ses lectures* Ed. de l'Ecole normale du Calvados, 1987, pp. 17-33
- BÉLIS (Annie), *Aristoxène de Tarente et Aristote: le Traité d'harmonique*, Paris, 1986
- BENOIT (dir.) (Marcelle), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1992
- BENREKASSA (Georges), *La Politique et sa mémoire*, Paris, 1983
- «La pratique philosophique de Diderot dans l'article "Encyclopédie" de l'Encyclopédie», *Stanford French Review* VIII, 2-3, 1984, pp. 189-212 (repris dans son *Le Langage des Lumières*, Paris, 1995, chap. 7)
- BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, I et II, Paris, 1966 et 1974
- BOCCADORO (Brenno), «Jean-Adam Serre: un juste milieu entre Rameau et Tartini?», *Revue de Musicologie* 79/1, 1993, pp. 31-61
- BOYANCÉ (Pierre), *Le culte des Muses chez les philosophes grecs, études d'histoire et de psychologie religieuses*, Paris, 1937
- BRADSHAW (Lael E.), «Ephraim Chambers' *Cyclopædia*», dans *Notable Encyclopedias of the XVIIth and XVIIIth centuries* (éd. F. Karker) = *St. V.* 194, 1981, pp. 123-140
- BRAN-RICCI (Josiane), «La flûte traversière chez Diderot: tentative d'investigation dans l'Encyclopédie», *Imago musicae* IV, 1987, pp. 325-334
- CANNONE (Belinda), *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, 1990
- CERNUSCHI (Alain), «L'Arbre encyclopédique des connaissances. Figures, opération, métamorphoses», dans *Tous les savoirs du monde. Encyclopédies et bibliothèques, de Sumer au XXI^e siècle* (dir. Roland Schaer, Bibliothèque nationale de France), Paris, 1996, pp. 377-382
- «Les avatars de quelques articles de musique de J.-J. Rousseau entre Encyclopédies et Dictionnaires thématiques, ou de la polyphonie encyclopédique», *RDE* 12, 1992, pp. 113-134

- «D'Alembert pris au jeu de la musique. Ses interventions musicographiques dans l'*Encyclopédie*», *RDE* n° 21, oct. 1996, pp. 145-161
- «De la matière sonore à la musique dans l'*Encyclopédie* de Paris et dans celle d'Yverdon», dans *La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie* (Actes / éd. S. Albertan Coppola et A.-M. Chouillet), Paris, 1998, pp. 147-156
- «Encyclopédie», dans *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau* (dir. R. Trousson et Fr. S. Eigeldinger), Paris / Genève, 1996, pp. 294-296
- CHAILLEY (Jacques), «Pour une lecture critique du premier chapitre de la *Génération harmonique*», dans *Jean-Philippe Rameau* (Actes / éd. J. de la Gorce), Paris - Genève, 1987, pp. 279-285
- «Rameau et la théorie musicale», *La Revue musicale* n° spécial 260 sur Rameau, 1964, pp. 65-95
- CHEVROLET (Claire), «Encyclopédie», dans *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles* Paris, 1992, pp. 265-270
- CHOUILLET (Anne-Marie), «Du bon usage des signatures dans l'*Encyclopédie*», *RDE* n° 3, oct. 1987, pp. 157-160
- «Présupposés, contours et prolongements de la polémique autour des écrits théoriques de Jean-Philippe Rameau», dans *Jean-Philippe Rameau* (Actes / éd. J. de la Gorce), Paris - Genève, 1987, pp. 409-424
- CHOUILLET (Jacques), *L'esthétique des Lumières*, Paris, 1974
- *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, 1973
- «Le clavecin-philosophe», dans *Diderot, poète de l'énergie* Paris, 1984, pp. 245-278
- CHRISTENSEN (Thomas), *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*, Cambridge, 1993
- COHEN (Albert), *Music in the French Royal Academy of Sciences*, Princeton, 1981
- COULAUD (Micheline), «Les Mémoires sur la matière étymologique de Charles de Brosses», *St.V.* n° 199, 1981, pp. 287-352
- DARNTON (Robert), *L'Aventure de l'Encyclopédie*, (1979 / trad. de l'américain par M.-A. Revellat), Paris, 1982
- «L'arbre de la connaissance: la stratégie épistémologique de l'*Encyclopédie*», dans *Le grand massacre des chats* (1984, angl.), Paris, 1985, pp. 177-199
- «Un imbroglio bibliographique: les éditions de l'*Encyclopédie*», dans *Gens de lettres, gens du livre* (1990, traduit de l'anglais par M.-A. Revellat), Paris, 1992, pp. 245-270
- DARQUENNE (Roger), «Théorie de la santé et de la maladie à la fin du XVIII^e siècle», *Etudes sur le XVIII^e siècle* II, Bruxelles, 1975, pp. 111-127
- DE LA GORCE (Jérôme éd.), *Jean-Philippe Rameau*, (Actes), Paris - Genève, 1987
- DE MARTINO (Ernesto), *La terre du remords*, (1961, trad. de l'italien par C. Poncet), Paris, 1966
- DE RIJK (L. M.), «Enkuklios paidéia, A study of its original meaning», *Vivarium* n° 3, 1965, pp. 24-93
- DERRIDA (Jacques), *L'Archéologie du frivole*, Paris, 1973
- DÉTIENNE (Marcel), *Homère, Hésiode et Pythagore. Poésie et philosophie dans le pythagorisme ancien*, Bruxelles, 1962
- «La Mémoire du poète», dans *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* Paris, 1967, pp. 9-27
- DI TROCCHIO (Federico), «Barthes et l'*Encyclopédie*», *Revue d'Histoire des Sciences* XXXIV/2, 1981, pp. 123-136
- DIDIER (Béatrice), *La Musique des Lumières*, Paris, 1985
- DION-SIGODA (Françoise), «L'homme-clavecin: évolution d'une image», dans *Eclectisme et cohérence des Lumières* [Mél. à J. Ehrard], Paris, 1992, pp. 221-228
- DOOLITTLE (James), «Jaucourt's use of source material in the *Encyclopédie*», *MLN*, juin 1950, pp. 387-392.
- DUCHET (Michèle), *Le Partage des savoirs, discours historique, discours ethnologique*, Paris, 1985
- DUCHÉZ (Marie-Elizabeth), «Valeur épistémologique de la théorie de la basse fondamentale de Rameau. Connaissance scientifique et représentation de la musique», *St.V.* n° 245, 1986, pp. 91-130
- DURAND-SENDRAIL (Béatrice), «Diderot et Rameau: Archéologie d'une polémique», *Diderot Studies* 24, 1991, pp. 85-104

- EHRARD (Jean), «L'Arbre et le labyrinthe», dans *L'Encyclopédie, Diderot, l'esthétique* (Mélanges en hommage à J. Chouillet), Paris, 1991, pp. 233-239
- «De Diderot à Panckoucke: deux pratiques de l'alphabet», dans *L'Encyclopédisme* (Actes / dir. A. Becq), Paris, 1991, pp. 243-252
- ENGELSMAN (Steven B.), «D'Alembert et les équations aux dérivées partielles», *Dix-huitième siècle* n° 16, 1984, pp. 27-37
- FONTIUS (Martin), «Mozart chez Grimm et Madame d'Epinay», *RDE* n° 9, oct. 1990, pp. 95-108
- FOUCAULT (Michel), *Les Mots et les choses*, Paris, 1966
- «Un cours inédit [sur *Was ist Aufklärung?* de Kant]», dans *Dits et écrits 1955-1988* (éd. D. Defert et F. Ewald), Paris, 1994 [1984], vol. IV, pp. 679-688
- FUBINI (Enrico), *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, 1971
- *Les Philosophes et la musique*, Paris, 1983
- «La musique», dans *Essais et notes sur l'Encyclopédie*, Milan, 1979, pp. 133ss.
- GAGNÉ (Jean), «Du Quadrivium aux scientiae mediae», dans *Arts libéraux et philosophie au Moyen âge* (Actes), Paris / Montréal, 1969, pp. 975-986
- GIRDLESTONE (Cuthbert), *Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Sa vie, son œuvre*, Paris, 1983
- GUSDORF (Georges), *Les principes de la pensée au siècle des Lumières*, Paris, 1971
- HARDESTY DOIG (Kathleen), «The Yverdon Encyclopédie», dans éd. F. KAFKER, *Notable encyclopedias of the late eighteenth century: eleven successors of the Encyclopédie*, [= St.V. 315], Oxford, 1994, pp. 85-116
- HEINICH (Nathalie), *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, 1993
- HOBSON (Marian), «La Lettre sur les Sourds et Muets de Diderot: labyrinthe et langage», *Semiotica* n° 16/4, 1976, pp. 291-327
- HUBBARD (Frank), *Le clovecin. Trois siècles de facture*, (1965 / trad. de l'anglais par H. Bédart et F. Bastet), Nogent-Le-Roi, 1981
- HUNT (Thomas Webb), *The "Dictionnaire de musique" of Jean-Jacques Rousseau*, (Thèse de l'Université du Nord Texas), Univ. Microfilms Inc., Ann Arbor, Michigan, n° 68-2776, 1967
- JACOBI (Erwin R.), «J. A. Serre, ein vergessener Schweizer Musiktheoriker», *Schweizerische Musikzeitung / Revue musicale suisse* XCVIII, 1958, pp. 145-148
- KAFKER (Frank A.), «Notices sur les auteurs des dix-sept volumes de "discours" de l'Encyclopédie», *RDE* n° 7 et 8, oct. 1989 et avril 1990, pp. 125-150; 101-121 [tirées de F.A. KAFKER, *The Encyclopedists as individuals*, Oxford, 1988]
- et PINAULT SØRENSEN (Madeleine), «Notices sur les collaborateurs du Recueil de planches de l'Encyclopédie signées», *RDE* n° 18/19, oct. 1995, pp. 201-229
- KARRO (Françoise), «La Nation et l'étranger dans les querelles musicales françaises du siècle des Lumières», dans *Cosmopolitisme, patriotisme et xénophobie en Europe au siècle des Lumières* (Actes / éd. G.-L. Fink), Strasbourg, 1987, pp. 43-56
- KERSLAKE (Lawrence), «J.G. Sulzer and the Supplément to the Encyclopédie», *St.V.* 148, 1976, pp. 225-247
- KINTZLER (Catherine), *Poétique de l'opéra français, de Corneille à Rousseau*, Paris, 1991
- KRISTELLER (P. O.), «The modern system of arts, a study in the history of aesthetics», *Journal of the history of ideas* XIV/4 et XIII/1, 1951 et 1952, pp. 496-527; 17-46 (repris dans son *Renaissance Thought II*, New-York, 1965, pp. 163-227)
- LECLERC (Marie-Christine), *La parole chez Hésiode, à la recherche de l'harmonie perdue*, Paris, 1993
- LOUGH (John), *The Encyclopédie in eighteenth-century England and other studies*, Newcastle upon Tyne, 1970
- *Essays on the Encyclopédie of Diderot and D'Alembert*, London, Oxford UP, 1968
- LUDWIG (Bernard), «L'utilisation des renvois dans la lecture de l'Encyclopédie», dans *L'Encyclopédie et ses lectures* (Actes), Caen, 1987, pp. 35-54

- MAMIANI (Maurizio), *La Mappa del sapere, la classificazione delle scienze nella Cyclopædia di E. Chambers*, Milano, 1983
- MANDOSIO (Jean-Marc), «Entre mathématiques et physique: les "sciences intermédiaires" à la Renaissance», dans *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen-âge* [Mélanges offerts à G. Beaujouan], Genève, 1994, pp. 115-138
- MARX (Jacques), «Du mythe à la médecine expérimentale: le tarentisme au XVIII^e siècle», *Etudes sur le XVIII^e II*, Bruxelles, 1975, pp. 153-165
- MASSON (Paul-Marie), «La Lettre sur *Omphale* (1752)», *Revue musicale* n° 73-74, 1945, pp. 1-19
- «Lullistes et Ramistes. 1733-1752», *L'Année musicale* I, 1911, pp. 187-213
- MAY (Louis-Philippe), «Histoire et sources de l'*Encyclopédie* d'après le registre de délibérations et de comptes des éditeurs et un mémoire inédit», *Revue de synthèse* n° 15, 1938, pp. 7-110
- MÖHREN (Frankwalt), «Die materielle Bibliographie der *Encyclopédie*: Originale und Raubdrucke», dans *Denis Diderot oder die Ambivalenz der Aufklärung* (éd. Dietrich Harth et al.), Königshausen, 1987, pp. 63-89
- OLIVER (Alfred R.), *The Encyclopedists as Critics of Music*, New-York, 1947
- OLIVIERI-TONELLI (Grazia), «Per una storia della classificazione delle scienze: Il *Prospectus* dell'*Encyclopédie*», *Filosofia* anno XXVIII (fasc. 1 et 4), janv. et oct. 1977, pp. 3-18 et 513-544 (v. encore TONELLI-OLIVIERI)
- PATY (Michel), «Rapport des mathématiques et de la physique chez D'Alembert», *Dix-huitième siècle* 16, 1984, pp. 69-79
- PELLETIER (Monique), *La Carte de Cassini. L'extraordinaire aventure de la carte de France*, Paris, 1990
- PÉROL (Lucette), «Les articles CHAIR de l'*Encyclopédie*: de l'étal du boucher à la métaphysique», dans *La Matière et l'Homme dans l'Encyclopédie* (Actes / éd. S. Albertan-Coppola et A.-M. Chouillet), Paris, 1998, pp. 91-104
- PICON (Antoine), «Cartographie et aménagement du territoire. Les cartes des élèves des Ponts et Chaussées à la fin du XVIII^e siècle», dans *L'Œil du cartographe* (Actes / éd. C. Bousquet-Bressolier), Paris, 1995, pp. 107-125
- PINAULT (Madeleine), *L'Encyclopédie*, Paris, 1993
- «Les chapitres artistiques des volumes de planches de l'*Encyclopédie*», dans *Diderot, les beaux-arts et la musique* (Actes), Aix-en-Provence, 1986, pp. 67-91
- PORSET (Charles), «L'*Encyclopédie* et la question de l'ordre: réflexions sur la lexicalisation des connaissances au XVIII^e siècle», dans *L'Encyclopédisme* Actes / dir. A. Becq, Paris, 1991, pp. 253-264
- POUSSEUR (Jean-Marie), *Bacon, inventer la science*, Paris, 1988
- PROUST (Jacques), *Diderot et l'Encyclopédie*, Paris, 1962 / ³1995
- «Diderot et les problèmes du langage», *Romanische Forschungen*, 79, 1967, pp. 1-27, repris dans *L'objet et le texte*, Genève, 1980, pp. 15-37
- «Diderot et le système des connaissances humaines», *St.V.* 256, 1988, pp. 117-127
- «Questions sur l'*Encyclopédie*», *RHLF* 72, 1972, pp. 36-52
- «Source et portée de la sensibilité généralisée dans *Le Rêve de D'Alembert*», dans *La Quête du bonheur et l'expression de la dauleur dans la littérature et la pensée françaises* [Mélanges C. Rosso], Genève, Droz, 1995, pp. 429-437
- «Variations sur un thème de l'*Entretien avec D'Alembert*», *Revue des Sciences Humaines*, 1963, pp. 453-470
- RASCH (Joseph), «Introduction», dans *J. Sauveur, Collected writings on musical acoustics (Paris 1700-1713)* Utrecht, 1984, pp. 8-62
- ROGER (Jacques), *Les Sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Paris, 1963
- ROSEN (Charles), *Le Style classique*, (1971 / trad. de l'anglais par M. Vignal), Paris, 1978
- ROUSSEAU (Nicolas), *Connaissance et langage chez Condillac*, Genève, 1986

- SALAZAR (Philippe-Joseph), *Le Culte de la voix au XVII^e siècle*, Paris, 1995
- SALOMON-BAYET (Claire), *L'Institution de la science et l'expérience du vivant*, Paris, 1978
- SCHNEIDERS (Hans-Wolfgang), «Le prétendu système des renvois de l'*Encyclopédie*», dans *L'Encyclopédie et Diderot* (Actes / éd. E. Mass et al.), Köln, 1985, pp. 247-260
- SCHWAB (Richard N.) et REX (Walter E.), *Inventory of Diderot's Encyclopédie*, = *St. V.*, n° 80, 83, 85, 91-93; 223, 1971/72; 1984
- SEGUIN (Jean-Pierre), *L'Invention de la phrase au XVIII^e siècle*, Louvain / Paris, 1993
- SIGERIST (Henry E.), «The Story of Tarantism», dans *Music and medicine* (éd. D. M. Schullian et M. Schoen), New York, 1948, pp. 96-116
- SNYDERS (Georges), *Le Goût musical en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1968
- STAROBINSKI (Jean), *Le Remède dans le mal*, Paris, 1989
- «L'arbre du savoir et ses métamorphoses», dans *Essais et notes sur l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert* (éd. A. Calzolari et al.), Milano, 1979, pp. 295-308
- «Remarques sur l'Encyclopédie», *Revue de Métaphysique et de morale* 75, n° 3, 1970, pp. 284-291
- STEWART (Philip), «Illustrations encyclopédiques: de la *Cyclopædia* à l'*Encyclopédie*», *RDE* n° 12, avril 1992, pp. 71-98
- TATON (René), «D'Alembert, Euler et l'Académie de Berlin», *Dix-huitième siècle* n° 16, 1984, pp. 55-68
- TONELLI OLIVIERI (Grazia), «Per una storia della classificazione delle scienze: Ephraïm Chambers», *Filosofia* anno XXV, fasc. 4, oct. 1974, pp. 345-372 (v. encore OLIVIERI-TONELLI)
- TRUESDELL (C.), *The rational mechanics of flexible or elastic bodies, 1638-1788*, [introduction aux volumes II, 10-11, de l'*Opera omnia* de L. Euler, numéroté II, 11/b], Zurich, 1960
- VENDRIX (Philippe), *Aux Origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Liège / Genève, 1993
- «Pierre-Jean Burette, archéologue de la musique grecque», *Recherches sur la musique française classique* XXVII, 1991/92, pp. 99-111
- VERNANT (Jean-Pierre), *Les origines de la pensée grecque*, Paris, 1962
- WILSON (Arthur M.), *Diderot, sa vie et son œuvre*, (1972 / trad. de l'anglais par G. Chahine et al.), Paris, 1985

INDEX DES NOMS ET DES TEXTES

— L'astérisque précédant un nom signale les auteurs critiques contemporains. Les noms entre crochets correspondent aux graphies des citations (lorsqu'une référence de l'Encyclopédie n'a pas pu être identifiée, elle figure entre guillemets). Les noms d'éditeurs n'ont pas été retenus.

— Seuls les titres d'œuvres anonymes, collectives ou de périodiques sont recensés à leur place alphabétique; les articles de l'Encyclopédie font l'objet d'un index à part. Sous les noms d'auteurs, nous ne donnons le détail des œuvres citées ou mentionnées que lorsqu'elles sont nombreuses.

— Deux numéros de page reliés par un tiret (82-4) valent pour plusieurs occurrences ponctuelles dans chacune des pages concernées. Les numéros de page en italique (év. reliés par une barre oblique: 82/4) signalent des développements. Dans les notices longues, les chiffres en gras distinguent les différents chapitres, dont les césures ne sont marquées ailleurs que par un point-virgule. Un numéro suivi d'un «n» indique que la mention ou le développement figure seulement dans les notes.

A

ALEMBERT (Jean Le Rond d'), v. D'ALEMBERT
 ANDRÉ (le Père Yves-Marie) 74n
 *ANTHONY (James R.) 170n
 AREZZO v. GUIDO D'AREZZO
 ARGENSON (René Louis de Voyer, marquis d') 494n
 ARISTOTE 179, 186n; 260n; 375n; 587, 597; 642n, 644, 646/7
 ARISTOXÈNE 283, 286, 294n; 386n; 644, 646, 647/8
 *ARLT (Wulf) 654n
 ARNAUD (François, abbé) 653n
 ATHÉNÉE 587
 *AUGER (Léon) 81n
 AUMONT (Arnulphe d') 124, 131, 136-7; 719
 *AUROUX (Sylvain) 24n; 59n; 159; 420n, 421n, 438n; 614n, 616
 Avis au public sur le 3^e vol. de l'Encyclopédie 34n

B

BACH (Johann Sebastian) 651
 BACON (Francis) 24; 56, 60/2, 63-4, 66; 187
 *BACOU (Robert) 645n
 *BACZKO (Bronislaw) 142n
 BAGLIVI (Giorgio) 187; 195n, 207n, 214, 215n
 BARTHEZ (Paul-Joseph) 111, 119, 137; 713n, 719
 BATTEUX (abbé Charles) 66n, 74n, 83; 414n; 469n, 470n
 BAUMGARTEN (Alexander Gottlieb) 525n
 BEAUSOBRES (Isaac de) 205n

BEAUZÉE (Nicolas) 3: 130, 137; PII: 153, 159n, 11: 418; 12: *passim*; 13: *passim*; 14: 473, 478n, 479-80, 489, 492, 503-4; 15: 508n, 510-1, 533; 16: 548, 566n, 577; 17: 596; 18: 611, 614, 616, 622, 624; 19: 633, 637/8, 639-40; A: 719
 *BECQ (Annie) 29n
 BEETHOVEN (Ludwig van) 572n
 *BÉLIS (Annie) 647, 648n
 BÉNARD (Robert) 127n; 697/700
 *BENREKASSA (Georges) 24n; 491n; 620n
 *BENVENISTE (Émile) 78n; 546n
 BERNIER (Nicolas) 94n; 169, 170n
 BERNOUILLI (Daniel) 318, 319/22, 323n, 324-5, 331, 341-3, 349, 355
 BERNOUILLI (Jean) 223n
 BERTEAU [BERTAUD] (Martin) 232n
 BERTHIER (le Père Guillaume-François) 61n; 284n
 *BOCCADORO (Brenno) 530n
 BOËCE 650n
 BOILEAU-DESPRÉAUX (Nicolas) 572; 597n
 BONNET (Jacques) 55
 BORDEU (Théophile de) 174n
 BORELLI (Giovanni Alfonso) 187n
 BOSSUET (Jacques-Bénigne) 142
 BOUCHER D'ARGIS (Antoine-Gaspard) 136n
 *BOYANCE (Pierre) 642n, 643n
 *BOYDEN (David D.) 530n
 BOYLE [BOILE] (Robert) 190-1; 208n
 *BRADSHAW (Lael E.) 176n
 *BRAN-RICCI (Josiane) 108n
 *BRAUNROT (Christabel P.) 653n

BROSSARD (abbé Sébastien de) 99n, 109n, 117-8
 BROSSES (Charles de), v. DE BROSSES
 BRUCKER (Jacob) 179n, 183n
 BUFFIER (le Père Claude) 39n
 BUFFON (Georges-Louis Leclerc de) 373, 383n;
 422n; 618, 619.
 BURETTE (Pierre-Jean) 588n, 590-1, 597n, 605n
 *BUZON (Frédéric de) 263n

C

CAHUSAC (Louis de) 1: 38n, 53n; 3: 86n, 92/3, 95n,
 98n, 101, 111, 114n, 115/6, 119, 122n, 125 et n,
 126, 128, 129n, 131, 132, 135, 136n, 137; 8:
 277n; 10: 396n; 403; 11: 410; 13: 457n, 461, 472;
 14: *passim*; 15: 505-6, 510-3, 515, 519; 16: 568,
 577-8; 17: 583n, 597n, 598n, 605; 18: 625;
 19: 633; A: 661, 670, 713n, 714, 715n, 718
 CALVETE DE ESTRELLA (Juan Christoval) 487n
 *CALVET (Louis-Jean) 421n, 438n
 *CANNONE (Belinda) 396n, 399n
 CARTAUD DE LA VILLATE (abbé François) 183n
 CASSINI DE THURY (César François, dit Cassini III)
 50, 51n
 CASTEL (père Louis-Bertrand) 118; 203
 CASTILLON (Frédéric de) 651
 CHABANON (Michel Paul Guy de) 334n
 *CHAILLEY (Jacques) 147n; 545n
 CHAMBERS (Ephraïm) 1: 29, 32, 39n, 41, 47;
 2: 62/4, 81, 82; 3: 95, 98n, 107-9, 111, 118, 119n,
 126, 134-5; Pl: 142, 144; 165 4: 168, 176-9, 185,
 186n, 187n, 189-91; 5: 194-201, 202n, 203-4,
 206n, 207-11, 213, 220; 6: 221, 222/226, 227-30,
 232, 241, 244; 7: 245n, 252n, 257/8, 260n, 261/2,
 265; 8: 283; 9: 313n; 10: 364, 370, 373/80, 381,
 384, 392, 393, 394n; 403; 13: 462; 14: 476n,
 490n; 17: 579, 580, 582, 583-7, 588, 604; 19:
 634, 638; 20: 650; A: 659, 670, 713/4, 745/6,
 747/8, 749/59
 CHARDIN (Jean) 605n
 CHARLEMAGNE 490n
 *CHEVROLET (Claire) 89n
 *CHOUILLET (Anne-Marie) 147n; 661n
 *CHOUILLET (Jacques) 68n; 180n; 276n, 280n, 282n,
 293, 301n
 *CHRISTENSEN (Thomas) 234n
 CICÉRON 411, 413n; 439/40; 449, 450, 451, 453,
 454, 455, 457, 470; 623
 *COHEN (Albert) 81n; 172n; 194n; 228n, 234n;
 262n; 327n, 379n
 COLBERT (Jean-Baptiste) 50n
 CONDILLAC (abbé Étienne Bonnot de) 2: 79; 139;
 Pl: 146; Pl: 154/7, 158, 159n, 160-1, 162/4;
 7: 257; 8: 280n, 281; 9: 305, 316n, 330, 340, 355-
 6, 357n; 11: 406n; 12: 427; 14: 489; 15: 525n;

16: 549, 561, 563, 568; 18: 611, 617, 618, 621-2;
 625
 — *Essai sur l'origine des connaissances humaines* 79;
 154/7, 158, 163; 257; 281; 305; 427; 489;
 549, 561n
 — *Traité des systèmes* 161, 162/4; 316n, 330n;
 340n
 — *Traité des animaux* 618
 CORELLI (Arcangelo) 276
 *CORNELIO Dr.» 210n
 *COULAUD (Micheline) 422n, 431n, 436n, 437;
 618n
 COUPERIN (François II, dit «le Grand») 565n, 566n
 CROUSAZ (Jean-Pierre de) 74n

D

DACIER (André) 415n
 D'ALEMBERT (Jean Le Rond) 12, 18; 21; 1: 24, 26,
 27-8, 29, 31, 32, 33n, 34n, 36, 39n, 41n, 50;
 2: 55, 56n, 58n, 65, 66, 69/79, 80, 81/2; 3: 94n,
 98n, 105, 107, 111, 112n, 114/5, 116-8, 125-6,
 127/8, 131, 132-7; Pl: 146-9; Pl: 153, 160-2,
 163, 164; 165 4: 167-8, 176/80, 181-3, 184/9,
 190-1; 5: 194, 196, 202, 210-1, 217, 219, 220;
 6: 221, 223n, 233; 7: 249n, 259n, 264, 268, 270;
 8: 275, 303; 9: *passim*; 10: 369, 370n, 383n; 403;
 11: 409; 12: 420n; 13: 470n, 472; 14: 495, 496n,
 504; 15: *passim*; 16: 541, 542n, 545n, 561, 565,
 567-8, 572, 577-8; 17: 581, 587n, 605-6; 18:
 614n, 619, 622, 625, 627/8, 629; 19: 637n, 638/9,
 640; A: 671, 672, 699n, 711n, 715, 747/8
 — «Discours préliminaire» de l'Encyclopédie v.
 index suivant
 — *De la liberté de la musique* 18n
 — *Elémens de musique* 18n; 114/5, 118; 147, 148n;
 165; 249n; 308n, 309, 312-3, 315, 316/7, 318n,
 320, 330, 338n, 340, 341n, 344, 345n, 348n/9n,
 350n, 353n, 354n, 355, 359; 514, 518n, 519n;
 542n, 545n; 640
 — *Essai d'éléments de philosophie* 354, 355n, 359
 — *Essai sur les gens de lettres* 495
 — *Mélanges de littérature, d'histoire...* 69n
 — *Opuscules mathématiques* 320n
 — *Réflexions sur la théorie de la musique* 18n
 — *Traité [...] des fluides* 223n
 DAMON D'OA 643/4
 *DARNTON (Robert) 43n; 60n, 63n; 661n
 *DARQUENNE (Roger) 170n
 DAUBENTON (Louis-Jean-Marie) 136n; 204n; 675n
 DE BROSSES (Charles) 3: 117; 12: 422n, 424n,
 427n, 431-2, 433/5, 436/9, 440-1, 443; 13: 448/9,
 452, 453n, 454/5, 456, 457n, 459, 460n, 461, 465;
 14: 479n, 489; 18: 614, 623n
 DEFFERT ou DE FEHRT (A.-J.) 123n; 700-1

- DE FELICE (Fortunato Bartolomeo) 651-2
 DELLA PORTA (Giambattista) 177, 178n
 DE LUSSE («Madame») 701
 DE MARTINO (Ernesto) 167n
 DERHAM (William) 222, 223n
 DE RIJK (L. M.) 642n, 643n, 644n
 DERRIDA (Jacques) 257n; 452
 DESCARTES (René) 62; 162n; 168; 219n; 262/3;
 280n, 293n; 355n; 407n; 421
 DESTOUCHES (André Cardinal, dit) 495n
 DÉTIENNE (Marcel) 642n, 643n
Dictionnaire de Trévoux 39n; 95n, 109, 128n; 144;
 170
Dictionnaire du commerce 128n
 DIDEROT (Denis). 15, 16n, 18; 1: 25, 26, 27, 29,
 30/1, 32/3, 34-5, 37/8, 39, 42/5, 46-7, 50-1, 53;
 2: 56n, 57-8, 60-1, 62, 64, 65/8, 69, 71, 74n;
 3: 89, 92n, 94, 105n, 108, 109-11, 115n, 116n,
 117/8, 120-1, 127, 128n, 129n, 132, 133-5, 137;
 139; Pt: 142, 143n, 144, 146; PII: 155n; 4: 167,
 168/76, 180/2, 183/4, 185, 187n, 190; 5: 194, 196,
 200n, 203-4, 208, 210-1, 217-20; 6: 222n, 227,
 233, 235n, 237, 240, 244; 7: 245, 257n, 260,
 261n, 266, 270-1; 8: 275, 276/92, 293, 294n, 295,
 297, 299/303; 9: 333n, 350, 360; 10: 363-4, 365n,
 367, 368/9, 371, 383n, 394/401; 11: 409, 412n;
 12: 420n, 422n, 435n; 13: 469n; 14: 476n, 491;
 17: 581/2, 603, 604n, 605; 609 18: 611, 620n,
 622, 625, 628/9, 630/1; 19: 634/5, 636, 637n, 639;
 20: 641, 651; A: 662, 665/7, 669, 672, 675n, 711;
 715/6; 724n
 — *Essai sur le mérite et la vertu* (trad. de Shaftes-
 bury), 180
 — *Le Neveu de Rameau* 18n
 — *Lettre sur les sourds et muets* 18n; 68-9, 74n;
 180/1; 293n; 398; 476n; 609; 628/9, 630/1
 — *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*
 117, 118n, 128n; 181n; 275
 — *Pensées sur l'interprétation de la nature* 38n
 — *Principes généraux d'acoustique* 18n; 147; 222n,
 227, 233, 235n, 240n, 244; 245, 261n, 266, 271;
 275, 276/92, 294n, 297, 299/303; 333n, 350; 367
 et n, 369; 491; 620n, 628
 — *Prospectus* (de l'Encyclopédie) 23, 25, 26, 30,
 32-3; 57, 66n, 67n, 68n; 142; 284n; 581, 605
 — *Rêve de D'Alembert* 174n
 DIDIER (Béatrice) 192n; 365n, 366n, 372n
 DION-SIGODA (Françoise) 180n
 DI TROCCHIO (Federico) 119n
 DODART (Denis) 170-1, 172; 372, 373/80, 381-5,
 386/9, 390-3; 623; 634
 DOOLITTLE (James) 406n
 DORTOUS DE MAIRAN (Jean-Jacques) 234; 253,
 267n; 298n; 323-4, 330n, 349, 353n; 543n
 DOUCHET (Jacques-Philippe-Augustin) 130n; 420n
 DUBOS (abbé Jean-Baptiste) 83; 118; 414n, 415,
 416n; 534

- DUCHET (Michèle) 17
 DUCHEZ (Marie-Élizabéth) 386n; 542n, 557n
 DUCLOS (Charles Pineau, dit) 125, 136-7; 389/91,
 392-3; 410, 416n; 453n, 463
 DU HALDE (Jean-Baptiste, le père) 605n
 DUMARSAIS (César Chesneau, sieur) 3: 98n, 126n,
 130, 135, 137; PII: 153, 154-5, 157, 159/60;
 4: 183n; 9: 356n, 358n; 12: 420n, 438n; 13: 448-
 9, 450/1, 464-5, 471n; 14: 476n, 480, 481;
 16: 566n; A: 719
 DUPONT-ROC (Roselyne) 647n
 DURAND-SANDRAIL (Béatrice) 301n

E

- EHRARD (Jean) 16n, 20; 25n, 43n, 46n
 EIGELDINGER (Jean-Jacques) 654n
Encyclopédie (éd. Diderot, D'Alembert) *passim*.
 Pour le détail des articles, v. index suivant
Encyclopédie dite d'Yverdon (éd. De Felice) 15n;
 87n, 89; 294n; 641, 650n, 651/3
Encyclopédie Méthodique 43n; 641, 653
 ENGELSMAN (Steven B.) 319n
 ÉPÉE (abbé Charles-Michel de L') 475n
 ESCHYLE 415/6
 EUCLIDE 340, 662
 EULER (Johann Albrecht) 652
 EULER (Leonhard) 223n, 240; 261n; 278, 289,
 294n, 302 et n; 319/20, 350; 367-71, 380, 400;
 652

F

- FABRICIUS (Caius) 600
 FERREIN (Antoine) 372, 378n, 380, 382n, 383,
 384/5, 393; 634
 FONTENELLE (Bernard Le Bovier de) 4: 172-3, 175,
 187; 5: 194n, 195, 196-7, 198n, 199n, 200, 202,
 215, 217, 220; 8: 298n; 10: 373, 374n, 375n,
 376n, 377, 378n, 379n, 380n 383n, 386/9, 390,
 391n; 18: 614; 19: 634
 FONTIUS (Martin) 116
 FORKEL (Johann Nikolaus) 655n
 FORMEY (Jean-Henri Samuel) 310n, 652
 FOUCAULT (Michel) 29, 46, 52, 53n; 158; 177;
 334n
 FOUQUET (Henri) 174n, 192n
 FRAMERY (Nicolas-Etienne) 653n
 FRÉDÉRIC II, roi de Prusse 651
 FURETIÈRE (Antoine) 413n; 441n; 468n

G

- GAGNÉ (Jean) 62n
 GALIEN 374; 403
 GALILEI [GALILÉE] (Vincenzo) 62
 GEMINIANI (Francesco) 530/1; 572

GEOFFROY (Etienne-François) 193, 194n, 199, 201, 203, 207-8, 210-4
 *GILBERT (Kenneth) 566n
 GINGUENÉ (Pierre-Louis) 653n
 GIRARD (abbé Gabriel) 442; 638
 «GIRAUD» («Machiniste») 700
 GOUDIN (Mathieu-Bernard) 652
 GOUSSIER (Louis-Jacques) 108, 110, 127n, 136-7; 142, 149; 364, 370/1; 666; 697-701; 719
 GRAUN (Karl-Heinrich) 651
 GRIMM (Frédéric-Melchior) 111, 114n, 115n, 116, 128/9, 137; 149; 277n; 495, 496n; 513n; 719
 *GRMEK (M. D.) 214n
 GRUBE (Hermann) 214
 GUA DE MALVES (abbé Jean-Paul de) 134n, 135n
 GUIDO [GUY] D'AREZZO 117n; 243; 669n
 GUILLIM (John) 95n
 *GUSDORF (Georges) 162n

H

HALLER (Albrecht von) 206n, 216n; 373, 381, 382/3, 385; 652
 *HARDESTY-DOIG (Kathleen) 651n, 653n
 HARDUIN 438n
 HARRIS (John) 39n; 134n
 HAYDN (Joseph) 572n
 *HEINICH (Nathalie) 64n, 66n, 70n, 71n
 HERDER (Johann Gottfried) 655n
 HÉSIODE 642n, 643
 HIPPOCRATE 170
Histoire et Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres 125n; 588n, 591
Histoire et Mémoires de l'Académie royale des sciences 169n, 172, 176n, 187n, 190; 193, 194n, 195, 196n, 198-9n, 202n, 211-2; 373/80, 383-4n, 386/8, 390n; 475/6n
Histoire et Mémoires de l'Académie royale (Berlin) 294n; 318, 319/21, 341; 652
 *HOBSON (Mariau) 68n
 HOGHENSKI, v. OGINSKY
 HOLBACH (Paul-Henri, baron d') 462/3; 661, 662n, 663
 HOLDER (William) 262n
 HOMÈRE 643
 HORACE 569; 600n
 *HUBBARD (Frank) 92n
 *HUNT (Thomas) 707n, 711n

I

IRAILH (abbé Auguste Simon) 33 et n, 43

J

*JACOBI (Erwin R.) 298n; 530n

JAMES (Robert) 135n; 203n, 215n
 JAUCOURT (chevalier Louis de) 1: 36n; 3: 93n, 98n, 106n, 107-8, 109, 111, 114n, 117, 118, 121, 124, 127, 128n, 129n, 132, 136-7; Pt: 144-5; 4: 167-8, 179n; 5: 193-4, 205, 211/7, 219-20; 10: 365n, 373n, 374n; 11: 405/10, 411-2, 414, 417; 12: 425-9, 439n; 13: 471n; 14: 476n, 478n, 479, 490n; 17: 604n; 19: 637; A: 711n, 712n, 714, 716/8, 741n, 743n
 JEANNERET (Samuel-Rudolph) 652
 JÉLIOTTE (JÉLYOTTE) (Pierre) 600
 JÖCHER (Christian Gottlieb) 214n
Journal de Trévoux 61n

K

*KAFKER (Frank A.) 107n, 109n
 KANT (Emmanuel) 636
 *KARRO (Françoise) 495n
 KEILL (James) 382, 384n
 *KERSLAKE (Lawrence) 651n
 *KINTZLER (Catherine) 52, 53n; 129n; 502n; 506n
 KIRCHER (Père Athanasius) 191; 218n; 605n
 KIRNBERGER (Johann Philipp) 651
 *KÖHLER (H.) 643n
 *KRISTELLER (Paul Oskar) 63n, 64n

L

LA CHAPELLE (abbé Jean-Baptiste de) 98n, 115n
 LACOMBE (Jacques) 457n; 479n
 «LÆSCHERUS» (auteur non identifié) 452n
 LA FONTAINE (Jean de) 597n
 *LALLOT (Jean) 647n
 LAMBERT (Michel) 94n
 LA METTRIE (Julien Offroy de) 183n
 LAMY (Père Bernard) 438n
 LANDOIS (Paul) 93, 111, 119/20, 128, 135, 137; 719
 LA PEYRONNIE (François Gigot de) 168/9
 LAROUSSE (Pierre) 365n
 LE BLOND (Guillaume) 124, 129n, 131, 135, 137; 719
 LECERF DE LA VIÉVILLE DE FRESNEUSE (Jean-Laurent) 490n
 *LECLERC (Marie-Christine) 642n
 LEIBNIZ (Gottfried Wilhelm) 162n; 187n; 294n; 525
 LÉNGLET DU FRESNOY (abbé Nicolas) 131, 136; 719
 LÉONARD DES MALPEINES (Marc Antoine) 406n
 L'ÉPÉE, v. ÉPÉE (abbé Charles-Michel de L')
 LE ROMAIN (Jean-Baptiste-Pierre) 111, 119, 131, 136-7; 719
 LE ROY (Jean-Baptiste) 124, 135; 666; 719
 LOCKE (John) 310n; 561n; 637n
 *LOUGH (John) 134n; 619n; 661, 663
 LOUIS XIV 598
 LOUIS XV 50, 51n

*LUDWIG (Bernard) 669n
LULLY [LULLI] (Jean-Baptiste) 36n; 94n; 276; 490n;
494/9; 501n; 502n; 503n; 509n; 512-3; 597/8

M

MABLY (abbé Gabriel Bonnot de) 53n
MAIRAN, v. DORTOUS DE MAIRAN
MALCOLM (Alexander) 224, 225n, 226n; 262n;
370n; 580
MALEBRANCHE (Nicolas) 162n; 219n
MALLET (abbé Edme) 94n, 109/10, 126, 128, 131,
134; 144; 410; 469n; 719
MALOUIN (Paul-Joseph) 131; 617/8, 624; 719
MALPEINES, v. LÉONARD DES MALPEINES
*MAMIANI (Maurizio) 63n
*MANDOSIO (Jean-Marc) 62n
MARMONTEL (Jean-François) 130, 131n, 136-7;
410, 412/7, 418; 426-7; 453n, 468n; 479; 534/5;
651; 719
MARTIANUS CAPELLA (Mineus Felix) 61n
*MARX (Jacques) 167n; 215n, 218n
*MASSON (Paul-Marie) 147n; 277n; 494n, 495n
*MAY (Louis-Philippe) 134n
*MAYER (Jean) 276n
MEAD (Richard) 193-4, 199-200, 203/8, 209-10,
212, 214, 216
MÉNAGE (Gilles) 95n
MENURET DE CHAMBAUD (Jean-Joseph) 121, 124,
131, 137; 149-50; 174n, 192n; 197n; 662, 719
MERSENNE (abbé Marin) 108n; 177, 178n, 191;
260n; 294n; 310n, 334n; 605n
MÉRY (Jean) 378n
«MICHEL», v. MONTÉCLAIR (Michel Pignolet de)
MILLS (John) 134n, 135n
MINGARD (Gabriel) 652
*MÖHREN (Frankwalt) 661n
MOMIGNY (Jérôme-Joseph) 653
MONDONVILLE (Jean-Joseph Cassanéa de) 232n;
491
MONTÉCLAIR (Michel Pignolet de) [MICHEL] 276
MONTESQUIEU (Charles Louis de Sécondat, baron
de) 131; 620/1; 719
MONTEVERDI (Claudio) 83
MONTUCLA (Jean-Etienne) 652
«MOREAU» («Architecte du Roi») 702
MORHOF [MORHOFF] 191; 208n
MOUCHON (Pierre) 88
MOZART (Wolfgang-Amadeus) 116; 572n
MURIS [MUR] (Jean de) 260n
MUSSCHENBROECK (Pieter van) 701

N

NEWTON (Isaac) 62; 162n; 185n, 186; 202n; 223n
NOLLET (abbé Jean-Antoine) 223n

Nouveau Dictionnaire historique portatif 116n; 652

O

Observations sur les écrits modernes 494n
OGINSKY [HOGHENSKI] (Michał Kazimierz) 110n,
125; 719
*OLIVER (Alfred) 23n; 89n, 128n; 365n, 366n; 707n
OLIVET (Pierre-Joseph Thouliez, abbé d') 463, 466-
71 et n; 638
*OLIVIERI-TONELLI (Grazia) 60n, 63n

P

PANCKOUCKE (Charles-Joseph) 43n; 651
PARACELSE 184
*PATY (Michel) 56n
*PELLETIER (Monique) 51n
PEREIRE (Jacob-Rodrigue) 475/60
PERGOLES! [PERGOLESE] (Giovanni Baptista) 88n
*PÉROL (Lucette) 138
PERRAULT (Charles) 64n
PERRAULT (Claude) 222n, 228n; 372, 376, 384
PESTRÉ (abbé Jean) 136n
Philosophical Transactions 222n
*PICON (Antoine) 50n
*PINAULT-SØRENSEN (Madeleine) 107n
PLATON 396; 587; 642n, 644/6, 647
PLUTARQUE 588n
POLYBE 587
PONTUS DE TYARD 55; 641
PORPHYRE 582, 584-5, 600n
*PORSET (Charles) 29n, 30
PORTA (G. Della), v. DELLA PORTA
PORTAL (Antoine) 652
*POUSSEUR (Jean-Marie) 61n
PRADES (abbé Jean-Martin de) 131n
PRÉVOST (Bonaventure-Louis) 125n; 698, 700/1
*PROUST (Jacques) 15; 24n, 50; 180n, 183n; 637n;
663n
PYTHAGORE 181n; 283, 285-6, 291, 294n, 296n;
354n; 587; 643, 645-8

Q

QUINAULT (Philippe) 496, 499n; 512n
QUINTILIEN 415; 462

R

«RADEL» («Architecte-Expert») 700
RAMEAU (Jean-Philippe) 2: 58, 79, 82; 3: 111n,
114-5; Pt: 146/8; Pti: 153, 161, 163-4; 165;
5: 192n; 6: 200n, 201, 228n, 233, 234, 241;
7: 249, 250, 251 et n, 253, 263, 264, 270, 271;
8: 276, 277n, 280, 285-6, 290n, 291, 294n, 297/9,

300-2; 9: 306/7, 308-9, 310n, 312, 314-5, 320, 322, 323n, 324, 326n, 328n, 329n, 331, 332/4, 335/7, 339-45, 346/8, 350, 353n, 355-7, 359; 403; 13: 461, 472; 14: 488, 491, 494-5, 501; 15: 506, 509n, 512 et n, 513-8, 519n, 521n, 522n, 526-7, 529-31, 533, 535, 536/8, 539; 16: 541, 542/4, 545-9, 550, 551-3, 554/6, 557, 558/61, 562-5, 566n, 576, 577; 17: 588n, 600n, 602; 18: 618n, 622-3, 624, 625, 627, 629, 631; 19: 638-9

— *Démonstration du principe de l'harmonie* 147n; 249n, 251n; 307n, 308n, 310n, 318n, 336, 337n, 348; 555n

— *Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement* 148n; 306n, 307, 344n; 564/5, 566n

— *Erreurs sur la musique...* 115n; 307n, 331/2, 332/3, 334n, 335, 337, 341n, 346/7

— *Extrait d'une réponse...* 336/7

— *Génération harmonique* 147n; 163; 233, 234 et n; 249-50, 251n, 253 et n, 263, 271, 285-6, 290n, 294n, 298/9, 300 et n; 306, 307n, 309, 310n, 312n, 323n, 324, 335, 336n, 337n, 341n, 342, 343n, 353n; 519n; 542/4, 545, 552n, 553, 554/6, 557, 558, 559/61, 566n, 567n, 576n, 577; 629

— *Nouveau système...* 147n; 249n; 307n, 310n, 344n; 512n, 517n, 518n, 519n, 521n, 535, 536/8; 547n, 552n, 559, 567n

— *Nouvelles réflexions...* 306n, 336 et n, 353n

— *Observations sur notre instinct...* 512n, 513n

— *Réponse de M. Rameau...* 347/8

— *Traité de l'harmonie* 147n, 233; 249, 263; 298; 306/7, 310n, 329n, 335; 530n; 542n, 547, 552n, 558/9, 560n, 566n

— *Dardanus* 512-6, 538

— *Fêtes d'Hébé* 600n

— *Indes galantes* 501

— *Platée* 488n

— *Pygmalion* 318

— *Zoroastre* 494n

*RASCH (Joseph) 81n

Réflexions d'un Franciscain... 38n

RÉGNIER DESMARIS (abbé) 432, 433, 442, 443; 503

REX (Walter E.), 109n. V. aussi sous SCHWAB

RICHELET (César-Pierre) 413n

ROBINET (Jean-Baptiste-René) 651

*ROGER (Jacques) 124n; 174n; 662

ROGER [ROYER] (Joseph-Louis) 192n

ROLLIN (Charles) 411n; 462, 469n

ROMILLY (Jean) 131, 137; 719

*ROSEN (Charles) 572n

ROUSSEAU (Jean-Jacques) 15n, 18; 1: 38n; 2: 55, 68; 3: 87n, 88, 92n, 95, 98n, 99n, 100n, 101, 105, 110, 111/4, 115n, 116, 117n, 118/9, 120, 125-7, 134-7; Pt: 146/8, 150-1; Pt: 153, 160-1, 164; 4: 178n, 185n, 189/91; 5: 198-9, 201, 217, 219-

20; 6: 221-2, 226/44; 7: *passim*; 8: 275, 278, 281; 285-6, 288, 291, 292/7, 299, 303; 9: 305/8, 312-5; 323-5, 326/7, 328n, 332, 333, 336n, 339n, 340n; 341n, 343-4, 346, 350, 355n, 360; 10: 366, 370; 391-2 395, 396n; 403; 12: 426, 439n; 13: 450n; 472; 14: 474n, 477n, 495n, 496n, 504; 15: 505; 507n, 508n, 509n, 512n, 513, 515, 529, 530n, 532, 535, 539; 16: *passim*; 17: *passim*; 18: 613, 616, 622, 625, 626/7, 629; 19: 634, 637n, 638, 639, 640; 20: 641, 651-2, 654n; A: 661-3; 669, 670/2, 699, 707/14, 715n, 749/59

— *Confessions* 111n; 306n; 603n; 712n

— *Dictionnaire de musique* 18n; 87n, 88, 95, 101; 111n, 117n, 119n, 120, 123n, 126n; 237n; 293n; 370n, 393; 450n; 541n, 552; 601n, 607; 651-2, 654n; 663; 699; 707, 711/13, 715n

— *Discours sur les sciences et les arts* 600, 603

— *Discours sur l'origine de l'inégalité* 426 et n; 607n

— *Dissertation sur la musique moderne* 18n; 112n; 593/4n

— *Essai sur l'origine des langues* 18n; 450n; 592n; 597n, 607

— *Examen de deux principes...* 607n, 608n

— *Fragments d'observation...* 18n

— *Lettre à M. Grimm...* 496n

— *Lettre sur la musique française* 18n; 236n; 332n; 495n, 502n; 509n; 512n, 532; 607n, 608n

— *Lettres à M. de Malesherbes* 603n

*ROUSSEAU (Nicolas) 159n

S

SABATIER DE CASTRES (Antoine, abbé) 652

SAINT-EVREMOND (Charles de Saint-Denis, seigneur de) 53n; 597n

SAINT-LAMBERT (Jean-François de) 619/20; 662n

*SALAZAR (Philippe-Joseph) 372n

*SALOMON-BAYET (Claire) 187n; 196n; 385n

SAUVEUR (Joseph) 81n; 232n; 262n; 310n; 365n, 375n, 379

*SCHAEFFER (Pierre) 227n

*SCHNEIDERS (Hans-Wolfgang) 669n

*SCHUCHZER (auteur non identifié) 214

*SCHWAB (Richard N.) et REX (Walter E.) 40n; 86-8, 97, 102, 103n, 107n, 124n; 221n; 409n; 661, 662n, 666, 672; 673

SCOTT (Georges Lewis) and HILL (Dr.) 134n

*SEGUIN (Jean-Pierre) 566n

SELLIUS (Gottfried) 134n, 135n

SERRE (Jean Adam) 530, 532/3, 534, 538; 570, 575; 606

SHAFTESBURY (Anthony, comte de) 180, 182; 200n

*SIGERIST (Henry E.) 167n, 187n

*SNYDERS (Georges) 396n

SOCRATE 184; 644-5

- SPINOZA (Baruch) 162n
 *STAROBINSKI (Jean) 24n, 35n; 603n
 *STEWART (Philip) 176n
 SUARD (Jean-Baptiste-Antoine) 653n
 SULZER (Johann Georg) 525n; 651-2
Supplément à l'Encyclopédie (éd. Robinet) 15n;
 87n, 88; 284n; 641, 650n, 651, 652-3

T

- Tables de l'Encyclopédie* (éd. Mouchon) 15n; 88
 TARIN (Pierre) 124, 131, 135, 137; 374n; 720
 TARTINI (Giuseppe) 353n, 354n
 *TATON (René) 319n
 TAYLOR (Brook) 286, 287n; 319n, 320-1; 367
 THIÉROT (Nicolas-Claude) 85n
 THOMAS 108, 110, 136; 149; 364, 370/1; 666
 THOMSON (James) 93n
 TINCTORIS (Johannes) 83
 *TONELLI OLIVIERI (Grazia), v. OLIVIERI-TONELLI
 TOUSSAINT (François-Vincent) 124, 135; 720
Traité de l'orgue 109n
 *TRUEDELL (C.) 319n

V

- *VALADEZ (F. M.) 382n
 VALLET (Paul-Joseph) 652
 VANDENESSE (Urbain de) 204n
 VATRY (abbé Jean-René) 416n
 VAUCANSON (Jacques de) 128
 VAUGONDY (Robert de) 50
 *VENDRIX (Philippe) 59n; 500n; 588n
 VENEL (Gabriel-François) 39n; 124n, 136n; 661
 *VERNANT (Jean-Pierre) 644n
 VIEUSSENS (Raymond) 168, 173
 VIRGILE 513
 VOLTAIRE (Marie-François Arouet de) 33n; 85, 131,
 136-7; 141; 181n; 432; 630; 720
 VOSSIUS (Isaac) 466; 607

W

- WARBURTON (William) 164n; 405, 406n
 WARENS (Françoise-Louise de La Tour, Mme de)
 111n; 603n
 WATELET (Claude-Henri) 131, 136; 720
 *WILSON (Arthur) 68n
 WOLFF (Christian von) 638n; 652

Y

- YVON (abbé Claude) 131; 155n, 158n; 168, 173;
 218/9; 310n

INDEX DES ARTICLES DE L'ENCYCLOPÉDIE MENTIONNÉS, CITÉS OU COMMENTÉS

— Cet index inclut les annexes ("A:") mais ne retient que les articles qui y font l'objet d'un commentaire spécifique.

— La désignation des articles a été simplifiée pour les entrées renvois (signalées par un «[v]»); il a paru nécessaire de distinguer parfois les articles effectifs des articles désignés par renvoi (l'absence de désignant provoquant parfois une ambiguïté: ceux-ci sont alors accompagnés de la mention «[renvoi]»).

— Le renvoi aux pages suit les mêmes conventions que l'Index des noms, si ce n'est que les indications en gras signalent ici la pagination des principales analyses de texte (où l'article est étudié dans sa totalité).

«Discours préliminaire» 18; 23u, 24, 25u, 27-8, 30, 32, 34n, 36, 41n, 50n; 55, 57u, 58n, 65, 66, 67u, 69/79, 80-1; 103, 108, 110, 115, 135n, 136u; 147; 162, 163; 176n; 259n; 317n, 328, 335n; 495; 505, 515; 581/2, 605; 614n, 622, 627, 637n; 662, 666n, 671

«Explication détaillée du Système...» 25; 56n, 57n, 58, 61/2, 65/8, 69-70; 237

«Système figuré des connaissances» 24-5; 55/8, 59-62, 64-5, 66n, 67u, 70, 77, 80-1; 104n, 105; 409, 414n; 581, 603; 622, 630

«Avertissement» du vol. I A: 662, 663

«Avertissement» du vol. II A: 662

«Avertissement» du vol. III 28n

«Avertissement» du vol. IV 116, 125

«Avertissement» du vol. V 131n

«Avertissement» du vol. VI 115n, 119n; 347n

«Avertissement» du vol. VII 117

«Eloge de M. Du Marsais» (vol. VII) 21

«Errata» du vol. V 120

A

ABSTRACTION 153-4, 157, 159/60; 183u; 356

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE [v] 87n, 128n

ACCENT 448, 450, 459, 471; 480

ACCIDENT, en Logique 155u

ACCOMPAGNEMENT 112/3; 148n; 332/3, 334, 346a; 535; 564

ACCORD, en Musique 112, 113n; 199, 201; 255n; 305/8, 314, 325, 346n; 535; 541n, 547u, 563n, 575/6; 596n; A: 743

ACCORD (de l'orgue) A: 743

ACORDER des instruments 110, 112n

ACIDE, Ordre enc. [...] 40

ACOUSTIQUE 40; 65, 80/2; 105, 107; 354n; 581

ACOUSTIQUES 81; 107n; A: 741

ACTION [renvoi] 462n

ADAGIO, terme de Musique 243

AFFECTION, Physiol. 132; 181/2, 185

AGNUS SCYTHICUS, Hist. nat. Bot. 217

AJOUTÉE ou ACQUISE, [Musique des Grecs] A: 673n

SIXTE AJOUTÉE [v] A: 673n

AIR, en Musique 198

ALCHIMIE 617, 618

ALCHIMISTE 617

ALTUS, en Musique [v] 87n; A: 671

AMATEUR, Beaux-Arts, Peinture 93n

AME, Ord. Encycl. [...] 168/76, 182, 184-5, 190; 195, 198, 203, 208, 210, 215-6

AME DES BÊTES, Métaph. 131u; 218/9

ANACAMPTIQUE, Acoustique A: 741-2

ANALOGIE, [ens. d'art.] 37

ANALYSE, Ordre enc. [...] 40

ANALYSE, en Logique 158n; 310n

ANCHE, en Lutherie 368, 371u, 400; A: 744

ANDROÏDE, Méchan. 128

ANGLOIR 90n

ANIMAL, Ordre enc. [...] 40

ANTIENNE, Hist. eccl. 94n

ANTIPATHIE, Phys. 89, 128; 176/80, 182, 183, 158n, 188-9, 191; 202, 215; 264, 268; 329, 360n; A: 714

ANTIPHONIE, Musiq. 119n

APPLICATION, [ens. d'art. de D'Al.] 351, 352

ARAINÉE, Hist. nat. Zoolog. 167n; 204n

ARCHICANTRE, Hist. eccl. 124n

ARCHITECTURE 40; 80

ARCHIVOÏE, Luth. & Musiq. 108n

ARPEGGIO, ARPÈGE, ou ARPÈGEMENT, en *Musique* 583n
 ARSIS, terme de *Grammaire* [...] en *Musique* 98n, 120, 126n; A: 667n
 ART 34n; 284, 286n; 412n
 ATABALE, *Hist. mod. & musiq.* 127n
 ATTRACTION, en *Mécanique* 36n; 179n, 185/8

B

B, FA, SI [...] A: 663
 B MOL ou BÉMOL A: 663
 B QUARRE ou BÉQUARRE A: 663
 BALISTIQUE, *Ordre enc.* [...] 33
 BALLET, danse figurée 135n; 488n
 BASSE 113n, 120; 325
 BASSE FONDAMENTALE 100, 113n; 326/7; 552 et n
 BASSE DE FLÛTE TRAVERSIERE A: 744
 BASSE-TAILLE 119
 BASSON DE HAUTOIS ..., *Lutherie* 110n; 365
 BATARD, en *Musique* 117
 Battre la chamade [v] 122n
 BAUDIR LES CHIENS, chasse A: 675n
 BAUDOSE 108n
 BEAU, *Métaphysique* 68n, 74n; 257n; 275, 290n, 293n
 BLANC, couleur en *Peinture* 91/2
 BLANC, chez les Facteurs d'orgue 91; A: 741
 BLANCHE 100
 BOURDON de 16 piés [...], *Orgues* 366/7
 BOURRÉE, terme d'*Orchestre* A: 714
 BRANLE, terme d'*Orchestre* ou de danse 95n
 BRUNISSOIR, *Art méch. en métaux / Fact. d'orgues* A: 665/6
 BUCCINE, *Art milit.* A: 675n

C

CADENCE, en *Musique* 112, 113n, 126; 346n; 553, 558n, 564n, 565, 567n; A: 699n
 CADENCE, en terme de chant 126; 387n
 CADENCE, dans nos danses modernes 126
 CANAL ARTIFICIEL 36n
 CANEVAS A: 741
 CANON, dans la *Musique ancienne* 126n
 CANON, en *Musique moderne* 126n
 CANTATE, *Belles-Lettres* 87, 126
 CAPUCHON 38n
 CARILLON, *Horlogerie* 124n; A: 745
 CARLSTADT ou CARLOWITZ 36n
 CASTAGNETTES, *Musiq. & Luth.* 108n
 CASTRATI, *Hist. mod.* 128
 CATOPTRIQUE 351
 CENTRE phonique, dans l'*Acoustique* 107
 CENTRE phonocampique 108n

CHAIR, [ens. d'art.] 138n
 CHAIR, en *Théol.* 36n
 CHAMADE, terme d'*Art milit.* 94n, 122n
 CHANSON, *Litt. & Mus.* 38n; 112, 113n, 125; A: 661; 676n; 711n
 CHANT, *Musique* 150; 392; 457n; 473, 476, 477/94, 495n, 497-9, 501, 503; 506; 573, 575; 585; A: 669
 CHANTER 100; 150; 473/6, 477, 479, 483-4, 495, 496n, 500; A: 670; 743
 CHANTEUR, EUSE, *Musicien* 116, 119; 476n; A: 661; 744
 CHANTEUR, (oiseau) [v] 93
 CHANTRE 490 et n
 CHAPE, dans l'*Orgue* A: 743
 CHAPEAU 34n
 CHAR, machine d'*Opéra* A: 670
 CHASSIS, *opéra* 96n
 CHIFFRER, en *Musique* 112, 113n; 148n; 333
 CHEUR, en *Musique* 346n; A: 744
 CHROMATIQUE, *Musique* 346n; 514
 CHRONOMETRE, *Musique* 118n
 CITHARE, *Hist. anc. & Luth.* 127; A: 670n
 CLAIRON, en terme de *Blason* 95n
 CLAUQUEBOIS, *Luth.* 108n, 109n
 CLAVECIN, *Luth.* 366n, 367, 369; A: 743
 CLAVECIN OCULAIRE, *Musiq. & Opt.* 118, 121; 196n
 CLAVIER, *Luth.* A: 744
 CLÉ, caractère de *Musique* 112, 113n; A: 699n
 CLOCHE, *Hist. anc. mod. Arts méchan. & Fond.* 127; 365n, 368/9, 371
 COLACHON 108n
 COMÉDIE BALLET 36n
 COMPOSITEUR, *Musique* 572, 573
 COMPOSITION, en *Musique* 113, 119n, 120; 239; 570/1, 572, 595
 COMPRESSION, *Physique* 39n
 CONCERT, *Musique* 36
 CONCERT SPIRITUEL, *Hist. mod.* 128
 CONCORDANT ou BASSE-TAILLE, *Musiq.* 119
 CONJECTURE, *Gram.* 279n
 CONJOINT, *Musique* A: 670n; 743
 CONNOISSEUR, *Littér. Peint. Musiq. &c.* 93, 121, 128
 CONSENTEMENT des parties, *Econ. anim.* 179n
 CONSONNANCE, en *Musique* 112, 113n; 150; 241n, 244; 245/70, 271; 275, 281, 286, 292/4, 295, 297; 305, 312-3, 323-4, 344, 350, 354n; 541n; 580n, 581, 583n, 606; 633; A: 714
 CONSONNE, terme de *Grammaire* 386n; 438n; 476n
 CONSUL, *Hist. anc.* 145n
 CONTEXTURE 35
 CONTRA [v] 87n
 CONTRAINT, *Musique* 120

CONTRE-FUGUE, *Musiq.* 120
 CONTRE-SENS 130, 131; 496a; 505, 506/II, 513n;
 628
 CONVOI, *Hist. anc. & mod.* 145a
 COPPA, *Hist. anc.* 145a
 COPTE, ou COPHTE, *Hist. anc.* 145a
 COQUILLE, *Ordre enc. [...]* 40
 COR, *Chauder. & Chasse* 87, 123n, 127; 145
 CORDES, [renvoi sans précision] 80; 232 et n; 370n;
 A: 669
 CORDE, *ouvrage du Cordier* 132; 369/70; A: 669;
 746n
 CORDES, (*Vibrations des*), *Méch.* 96n; 319n, 320;
 369, 370n; A: 669; 746n
 CORDÉ, *terme de Blason* 95a
 CORDELIERS, *Hist. eccl.* 38n
 CORNEMUSE, *Lutherie & Musique* 108
 CORNET, *Luth. & Musiq.* 108
 CORYBANTE, *Myth.* 144
 CORYCOMACHIE ou CORYCOBOLIE, *Hist. anc.* 145n
 COULÉ, *en Musique* 583n
 COULEUR, *Physiq.* 98n; 190n; 202n
 COUPE, *Belles-lettres* 122n
 COUPER un opera 114n, 122n, 128
 COUPLET, *Belles-lett. & Musiq.* A: 713 et n
 COURANTE, *Musiq. & Danse* 98n, 126n
 COURTISANE, *Morale* 619
 CRITIQUE, *Belles-lettres* 130, 131n; 534/5
 CROTALE, *Musiq. ancienne* 144
 CURETES, *Hist. anc.* 94n
 CYMBALE, *Lutherie* 109; 144
 CYPHI, *Mat. méd.* 39n

D

DANSE, *Art & Hist.* 477n, 478, 479, 482n
 DANSE, [ens. d'art.] 135a; 477n, 482n
 DANSEUR, (*Maître de danse*) 128n
 DÉBIT, *Musique* 114n, 116
 DÉBITER, *Musique* 114n, 116
 DÉCLAMATION [ens. d'art.] 90n; 410
 DÉCLAMATION, *Belles lettres* 410, 411/2; 439n;
 475n
 DÉCLAMATION THÉÂTRALE 150; 410, 412/7
 DÉCLAMATION DES ANCIENS, *Littérature* 125;
 389/91, 392; 410, 416a; 453n
 DÉCLAMATION, *Belles-lettres* 410 et n
 DÉCLAMATION, *Musiq.* 90n, 114n; 410; 477n
 DÉCLAMATION, [renvoi sans précision] 439b; 462n,
 477n
 DÉCORATION, *Opera* 135n
 DÉFINITION, *en Logique* 310n
 DEGRÉ, *en Musique* A: 670n; 743
 DEMI, *Grammaire & Arithmétique* 96n
 DEMI-JEU, À DEMI-JEU, *terme de Musique*
instrumentale 99n

DEMI-TON, *intervalle de Musique* [v] 96n
 DÉMONSTRATION a posteriori 163n
 DESSEIN, *en Musique* 569/70, 573n; 639
 DESSUS, & en italien *soprano*, *Musique* 119
 DIACOSTIQUE, *Physiq. & Musiq.* 126; A: 742
 DIAGRAMME, *en Géométrie* 36
 DIAGRAMME, *dans la Musique ancienne* 99n
 DIANE, *Art militaire* 94n
 DIAPASON, *terme de la Musique grecque [sic]* 99n;
 A: 743
 DIAPASON, *Org.* 108
 DISJOINT [*Mus. / comme renvoi: entrée absente*] A:
 670n
 DISSONNANCE, *en Musique* 112, 113n; 341n, 346n;
 557n, 558n, 559, 567n; A: 699n
 DITON, *Musique* 99n
 DIVERTISSEMENT, *Belles-Lettres* 86n
 DIVISION, *Logique* 39n; 89
 DOIGTER, *en Musique* 112, 113n
 DOMINANTE, *en Musique* 514
 DOUBLE-FUGUE, *Musique* 120
 DOUX, *en Musique* 99n; 243n
 DRAPERIE 40

E

ECHELLE, *en Musique* 112, 113n; 315
 ECHELLETTES, *Musique & Luth.* 108n
 ECHO, *Physiq.* 105
 ECHOMETRE, *en Musique* 117 et n
 ECOLE, *beaux Arts* 94n; 513n
 ECONOMIE ou ÉCONOMIE, *Morale & Politique* 136n
 ÉCOUTER, *Physiolog.* 124n
 ÉDITEUR 634/5
 EFFORT, *Voix [+ Chant]* 114n; A: 743
 ÉGALITÉ, *Voix* 116; A: 743
 ELEGIAQUE, *Belles-Lett.* 131
 ÉLÉMENTS DES SCIENCES, *Philosophie* 24n, 26; 309,
 310/I, 315, 357; 638
 ELEUSINIENNES, *Hist. anc.* 94
 ELOCUTION 131; 462n, 470n; 506n
 ELOQUENCE, *Belles-lettres* 432
 BLOQUENCE, [renvoi] 92n
 ENCYCLOPÉDIE, *Philosoph.* 16n; 26, 28n, 30-I, 33n,
 34n, 37/8, 39n, 42, 44, 50n; 135n; 142n, 143n;
 184n; 386n; 636; A: 669n
 ENHARMONIQUE, *Musique* A: 738n
 ENTHOUSIASME, *Philos. & Belles-Lett.* 131; 495n
 ENTONNER, *en Musique* 435n
 EPIGENEUM, *Hist. anc.* 94n
 EPIGLOTTE, *en Anatomie* 374n
 EPTACORDE [v] 87n
 EPTAMERIDE [v] 87n
 ETAU, *Serrur. [...]* 108a
 ETENDUE, *Voix* 119; A: 743
 ÉTUDE, *terme de Peinture* 131n

EUNOMIENS, *Hist. eccl.* 39n
 EXÉCUTION, *Opera* 96, 114n, 128; 490 et n, 497n; 583n
 EXPANSIBILITÉ, *Physique* 96n
 EXPÉRIMENTAL, *Philosophie natur.* 176n, 186n, 188n; 330n, 352n
 EXPRESSION, [ens. d'art.: *Alg.* - *Belles-l.* etc.] 41n
 EXPRESSION, *Opéra* 41n; 96, 114n, 128; 150; 473, 475-6, 494, 495/503; 505-6, 512
 EXTISPICE, *Antiquité* 119n

F

FAISEUR, ou celui qui fait, *Gramm.* 96n
 FANFARE 100
 FASCINATION, *Hist. & Philos.* 119n
 FAUNE, dans l'anc. *Mythol.* 119n
 FAUSSE-RELATION, en *Musique* [v] 87n
 FEMME, *Anthropol.* 119n
 FERME, à l'*Opera* 96n
 FÊTE, *Beaux-Arts* [et ens. d'art.] 131n
 FIFRE, *luth.* 108n
 FILIERE, outil de *Luthier* A: 742, 744
 FLAGEOLET, *Lutherie* 108 et n, 109, 110n; 366n, 368
 FLORENCE, *Géog.* 36n; 94n
 FLÔTE, *Littér.* 127; 145; 365n; A: 670
 FLUTE ALLEMANDE, ou TRAVERSIÈRE, instrument de *Musique à vent* 110n; 366n; A: 670, 744
 FLUTE DOUCE, ou À-BEC 366n; A: 670, 744
 FLUTE DE TAMBOURIN, ou À TROIS TROUS, *Lutherie* 108; A: 670
 FLUTE, [renvoi sans précision] 231; 370n; A: 670
 FONDAMENTAL, *Musique moderne* 115; 149, 150; 249n; 305, 307n, 308/60; 506, 513n, 515-6, 518, 533, 539; 541, 545n, 561; 627-8; 640; A: 672
 — SON FONDAMENTAL, [*Musique moderne*] 309/15, 316, 318/25; 528-9
 — ACCORDS FONDAMENTAUX, [*Mus. mod.*] 317/8; 325/6, 329n; A: 744
 — BASSE FONDAMENTALE, [*Mus. mod.*] 318, 322, 324, 326, 328/31, 332, 338/45, 348/54; 516/32; 545n; A: 741
 FORCE DES ANIMAUX 119n
 FOREANE 101n
 FORT, en *Musique* 99n; 243n
 FRAPPÉ, en *Musique* 120
 FRAISOIR, *Luth.* A: 741
 FREMISSEMENT, *Physiq.* 115n
 FRISE, *Luth.* A: 741
 FRONTAL ET DOUBLE FRONTAL A: 742
 FUGUE, en *Musique* 120

G

GAI, en *Musique* 507n
 GAILLARDE, *Musiq.* 95n, 100/1 et n; A: 741

GAILLARDE, (pas de), *Danse* 95n
 GAMME, GAMM'UT, ou GAMMA-UT, en *Musique* 112n, 113, 115n, 117; 315, 339, 340/1, 355; A: 699n
 GENRE, en *Musique* 113n, 114n; 506, 512/5, 518, 531 538; 628; A: 671n
 GÉOGRAPHIE, *Ordre encycl.* [...] 50
 GESTE 131; 462n; 477 et n, 478n, 481
 GESTE, *Déclamation* 481
 GESTE, *Chant du théâtre* A: 741
 GIGUE, *Musique* A: 715n
 GLOTTE, en *Anatomie* 124n; 374n
 GOÛT, *Gramm. Littérat. & Philos.* 131n
 GOÛT-DU CHANT, en *Musique* 583n
 GRAMMAIRE 153, 159n; 420n, 422
 GRASSEYEMENT, *Voix* 93n; A: 741
 GRASSEYER, *Chant. Voix* 92/3; A: 741-2
 GRATTOIR À ANCHES, *Lutherie* A: 744
 GRAVE ou GRAVEMENT, *Musique* 507n
 GRAVITÉ, en *Musique* 115n; 242n, 243; A: 672n
 GRAVURE, *Beaux-Arts* 80
 GUIDE, en *Musique* 120
 GUITTARE, *Musique* 110n, 137

H

HAPPE, *Arts & Métiers* A: 666
 HARMONIE, *Gramm.* 96n; 469n; A: 667n
 HARMONIE, *Peinture* 96n; 469n
 HARMONIE, *Accords de sons* 469n
 HARMONIE, *Belles-lettres* 469n
 HARMONIE, *Musique* 80; 96n, 113n; 150; 233; 252; 305, 333n, 340n; 469n; 529, 535; 541, 544/63, 564-7, 568/9, 570, 572-3 575-7; 585, 599, 606, 608n; 613; A: 672; 743
 HARMONIQUE, *Musique* 105, 115n; 251-2; 353/4n
 HARPE, *Hist. anc. & Lutherie* 110n, 125, 137
 HARPE, *Art milit.* 94
 HAUTBOIS (anciens), *Lutherie* 108
 HAUTBOIS, instr. de musique à vent & à anche 366; A: 744
 HAUTE-CONTRE, *Musique* 119; A: 671
 HAUTE-TAILLE, *tenor, Musique* 119
 HÉMIOLE, terme de *Mathématique* 126
 HEXACORDE, en *Musique* 111n
 HORLOGERIE, *Ordre enc.* [...] 40
 HYMÉNÉE, *Poésie* 95
 HYPERDORIEN, *Musiq.* A: 662
 HYPERIASTIEN [...], *Musique* A: 662
 HYPERLYDIEN, en *Musique* A: 622
 HYPERMIXOLYDIEN, *Musique* A: 712 et n
 HYPODIAZEUXIS, *Musique* 99n
 HYPODORIEN, *Musique* A: 662

I

IDÉE, *Philos. Log.* 549

IMAGINATION, IMAGINER, *Logique, Métaphys. Littérat. & Beaus-Arts* 630
 INST[R]UMENS, *Musiq. & Luth.* 105n, 117; 150; 364n, 368, 394/401; 581, 604n; 639; A: 743-4
 INTERJECTION, *Gram. Eloq.* 91; 150; 411n; 420, 422n, 427n, 431/45; 448, 455, 460n, 461
 INTERMEDE, *Belles-lettres & Musique* 116n
 INTERPOSITION, *Astron.* 39n
 INTERVALLE, en *Musique* 112, 113n; 231, 241n
 INTONATION, *Gram.* 94n, 123; 435n

J

JUGEMENT, *Métaph.* 409n

L

LAINE, *Arts, manuf. Comm.* 409n
 LANGAGE, *Arts. Raison. Philos. Métaphys.* 132; 150; 405/10; 429
 LANGUE, *Anatom.* 41n
 LANGUE, *Sémiotique* 41n
 LANGUE, *Gramm.* 41n; 150; 420/30, 431, 434n, 442, 445; 447/62, 464; 475n; 623
 LANGUE ANGLOISE, *Gramm.* 41n
 LANGUE FRANÇOISE, *Gramm.* 41n
 LANGUETTE [ens. d'art.] A: 665
 LARYNX, *Anatomie* 374n
 LAYE, *Jeu d'orgue* A: 741
 LECTURE, *Arts* 409n
 LÉGEREMENT, *Musique* 507n
 LÉGUMINEUSE, *PLANTE* 36n
 LEIBNITZIANISME [...] 36n
 LETTRES, *Gramm.* 438n; 463n
 LEVÉ, en *Musique* 120
 LIAISON, *Musique* 115n; 529; 553n, 554; A: 672n
 LITIERSE ou LITIERSES, *Littér.* 95
 LINOS, *Littér.* 95n
 LOURE, *Musique* A: 715 et n; 743n
 LYDIEN, en *Musique* A: 662
 LYRE, *Musique anc.* A: 670n

M

MACHINE [Opéra / art. absent] A: 670
 MACHINES HYDRAULIQUES 108n
 MADRIGAL, *Littér.* 95n
 MAGADE, *Musiq. Anc.* A: 671n
 MAGELLAN, *Détroit de* 36n
 MAÎTRE À CHANTER [art. absent] A: 670
 MAJEUR [renvoi] 314n; 713n
 MAL, *Métaphysique* 409n
 MANIÈRE, *Gramm. Pol. Moral.* 619/20
 MANTE, *Géog.* 94n
 MÉLODIE, en *Musique* 115n; 535; 567, 573 et n; 585; A: 672

MELOPÉE, *Musique* A: 671n, 672
 MÉMOIRE, [renvoi] 462n
 MENUET, *Danse* 126
 MERLE BLEU ou MOINEAU SOLITAIRE 93n
 MESON, dans la *musique* 111n
 MESURE, en *Musique* 112, 113; 243; 535; A: 699n; 744
 MESURE, [renvoi] 471
 MÉTRIQUE, *Littér.* 92 et n
 MINEUR 314
 MODES, *Philos. & Log.* 155n
 MODE, en *Musique* 112, 113, 115n; 314n, 316, 340; 585; A: 662; 669, 671n; 699n
 MODIFICATION, MODIFIER [...], *Gram.* 155n
 MODULATION, en *Musique* 112, 113n; 197n; 535; 567; 585; A: 699n
 MŒURS, *Morale et Poétique* A: 741n
 MONOCORDE, *Luth.* 231
 MOT, *Log. Gramm.* 425n
 MOTIF, *Musique* 116
 MOULE DE VIOLON, *Lutherie* [v] 87n
 MOULES DES PLOMBIERS 96n
 MOULINS 108n
 MOUVEMENT, en *Musique* 507n, 535
 MUANCES, ou MUTATIONS, dans la *musique ancienne* 126n
 MUANCES, dans la *musique moderne* 126n
 MUE, *Orniolog.* A: 743n
 MUET, *Gram.* 476n
 MUSCULAIRE, en *Anatomie* 206 et n, 212n
 MUSETTE, instr. de mus... 110n; 365n, 366; A: 743
 MUSIQUE, *Ordre encycl.* [...] 40; 55/60 [son désignant], 62-3, 65, 79-81; 105n, 106, 112-3; 151; 177, 178n, 185, 188, 189/91, 192; 197; 242; 247n; 364n, 394n; 509n, 535; 578; 579/606, 607-8; 626; 654n; A: 669-71; 699n; 741; 749/59
 MUSIQUE DES HÉBREUX, *Critiq. sacrée* 127
 MUSIQUE, EFFETS DE LA, *Méd. Diète, Gymnast. Thérapeut.* 121, 124; 149; 192n; A: 661

N

NAKOUS, *Musique égyptienne* A: 744
 NAPLES, *Géogr.* 88n
 NATURE BELLE, LA, *beaus Arts* 132
 NEGINOTH, *Critiq. sacrée* 127
 NERF, en *Anatomie* 202n
 NEWTONIANISME, [...], *Physiq.* 179n, 185n
 NOMBRE, en *Eloquence, en Poésie, en Mus.* 471; A: 741-2
 NOTES, en *Musique* 112, 113; A: 699n
 NOTE SENSIBLE, en *Musique* 340

O

OBJET, *Logique* 284 et n

OBLIGÉ, *en Musique* 120
 OCCULTE 179n, 185
 OCTAVE, *en Musique* 113n; 247n; 313, 317
 OCTAVIER, *en Musique* 232; 370n
 OCTAVINE, *Musique* 118n
 OISEAU, *Hist. nat. Ornith.* 93n
 ONOMATOPEE, *Gramm. art étymologi.* 422n, 438n; 459n, 460
 OPERA, *Belles lett.* 87, 114n, 116n, 127; 490n; A: 714
 OPERA, [renvoi] 128n, 135n; 487n, 490n
 ORAISON, DISCOURS, *Synonym.* 441n
 ORGANIQUE 394n; A: 714
 ORGUE, *Instrument à vent* 92n, 96n, 106n, 108, 110n; 149; 232; 365n, 366-8, 370/1; A: 666; 741-2, 743-4
 OTACOUSTIQUE, *Acoust.* A: 714
 OUIES, *Musiq.* 118n

P

PÆAN, *Littérat.* 40
 PANDORE, *Luth.* A: 714
 PAPETERIE 108n
 PARFAIT 255n
 PAROLI, FAIRE PAROLI, *Jeu de Pharaon* 41
 PARTIE DE MUSIQUE 113n, 119; A: 699n
 PARYPATE, *Musiq. ancienne* A: 713n
 PASSION, [ens. d'art.] 204, 205
 PATHOLOGIE 40
 PAUSE, *en Musique* A: 699n
 PEAN ou PÆAN, *Belles Lettres* 40
 PÉDALE DE BOMBARDE A: 744
 PÉDALE DE HUIT ou PÉDALE DE HUIT PIÉS A: 744
 PÉDALE DE QUATRE ou PÉDALE DE QUATRE PIÉS A: 744
 PEINTURE, *Hist. des Beaux-arts* 80
 PERCE, *Luth.* A: 743
 PERCE-BOURDON, [Luth.] A: 724n, 744
 PERCEPTION, *Métaphysique* 281n
 PERIPATETICIENNE PHILOSOPHIE, [...], *Hist. de la Philos.* 179n
 PETTEIA, *dans la Musique ancienne* A: 741
 PHILELIE, *Belles-lettres* 95n
 PHONASIE, *Hist. anc.* 403
 PHONIQUE 80, 82; A: 741; 747/8
 PHRASE, *en Musique* 551n, 565/8, 570, 639
 PHYSICO-MATHÉMATIQUES, *Sciences* 115n; 352, 353-4
 PHYSIQUE, *Ordre encycl. [...]* 352n
 PIÉ, *en poésie* 414n; 471
 FLAGAL, *terme de Musique* 123n
 PLEIN-CHANT, *Musique* 123n
 POÈME LYRIQUE, *Littérat.* 114n, 116n, 128/9; 149
 POÉSIE, *Beaux-arts* 80; 604n
 POÉSIE, [renvoi] 92n

POÉSIE LYRIQUE 116n
 PORTÉE, *en Musique* A: 669
 POSITIF A: 743
 POSITION, *en Musique* 120
 PRÉPARER, *en Musique* 567n
 PRESTO, vite 100
 PROLATION, *dans nos anc. mus.* A: 699n
 PRONONCIATION, *Littérature* 462, 465
 PRONONCIATION, *Belles-Lett.* 411n; 462, 465
 PRONONCIATION des langues, *Gramm.* 462/3, 465
 PRONONCIATION, [renvoi sans précision] 411n; 439n
 PROPORTION, *Mathémat.* 93, 115n
 PROPORTION HARMONIQUE ou MUSICALE 93
 PROSODIE, *Gramm.* 92n; 150; 447, 459, 463/71; 510; 640
 PROSODIES, *Hist. Anc.* 463n
 PROSODIQUE 463n
 PSALTERION, *instrument de musique* A: 670n
 PYTHAGORISME, ou PHILOSOPHIE DE PYTHAGORE, *Hist. de la Philosophie* 40; 183/4; A: 669

Q

QUANTITÉ, *Gramm.* 471n
 QUANTITÉ, [renvoi sans précision] 92n; 471
 QUARRÉE, ou brève, 88n

R

REBATEMENT, *Musique instrum.* 99n
 RÉCITATIF, *en Musique* 113n, 114; 502n
 RÉCITATIF, [renvoi] 114; 477n, 502
 REGISTRE DE CLAVESSIN A: 743
 REGLE de l'octave, *en Musique* A: 699n
 RENVERSEMENT, *en Musique* 307, 325
 RENVOI, *Gram.* 638n
 RÉODER, *Mesure de liqueur* 41
 REPLIQUE, *en Musique* 247n; 317
 REPOS, *en Musique* 565
 REPRISE, *en Musique* A: 699n
 RÉSONNANCE, *en Musique* 87, 105; 392n
 RHÉTORIQUE, [renvoi] 462n
 RYTHME, *Musique* 92 et n, 113; 243n; 293n; A: 671n; 741-2
 RHYTHMIQUE, *dans l'ancienne musique* A: 741
 ROI, des violons 128n
 ROITELET, ROI, ROITELAT, *Hist. nat. Ornitholog.* 93n
 ROMANESQUE 100/1
 RYTHME & RYTHMIQUE, [v] 87n
 RYTHME, [comme renvoi] 471

S

SACQUEBUTE, *Musique instrum.* 109

SALTARELLA, *Musique italienne* 118n
 SAMBUQUE, *Musiq. des Hébreux* A: 670n
 SAQUEBUTE, *Lutherie* 109
 SAUT, en *Musique* A: 670n, 743
 SAUTEREAU, *Lutherie* 367
 SCABELLA, ou SCABILLA ou SCABILLUM, *Littérat. music.* 118n
 SCULPTURE, *Beaux-Arts* 80
 SEMI, *Gram.* 127
 SEMI-BREVE, *anciennes musiques* 100n
 SEMICON, *Musiq. inst. anc.* A: 671n
 SENS, *Gramm.* 548
 SENSATIONS, *Métaphysiq.* 202n
 SENSIBILITÉ, *Médecine* 174n
 SENSIBILITÉ, *Morale* 174n
 SEPTIEME, en *Musique* 115n; 340
 SERPENT, *Luther.* 365n
 SESQUI 127
 SILENCES, en *Musique* A: 699n
 SOL, [ens. d'art.] 41n
 SOL, *Musique* 41n
 SOMMIER de grand orgue A: 742-3
 SOMMIER de positif A: 726n
 SON [renvoi sans précision] 80; 96n; 202n, 210n, 265; 323n; 373, 375n
 SON, *Phys.* 68; 105; 221, 222n, 228, 229 et n, 230; 370 et n; 633
 SON, en *Musique* 68; 112-3; 150; 221, 222n, 226/30, 230/42, 243-4; 245-6, 247n, 250, 252-3, 266n; 286; 324n, 343-4; 366n, 370, 391-2; 543n; 626; 633; A: 714
 SONS HARMONIQUES, ou SONS FLUTÉS 232n
 SONATE, en *Musique* 574/5, 577; 590, 595
 SORCELLERIE 179n
 SORTILÈGE [renvoi sans désignant] 179
 SORTILÈGE, *Jurisprudence* 179n
 SORTILÈGE, *Magie* 179n
 SOUDURE, *Facteurs d'orgues* A: 741
 SPONDAULA A: 742
 STROPHE [comme renvoi] A: 713n
 STYLE, en *Musique* 113-4; A: 741
 SUBJUGAL, *terme de plein chant* 123n
 SUJET, en *Musique* 120; 569n
 SURDITÉ, *Malad.* 476n
 SYMPATHIE 177n, 179n
 SYMPHONIE 118/9; 193n; A: 711n
 SYMPHONISTE, *Gram.* 123
 SYNAULIE, *terme de l'ancienne Musique* 119n
 SYNEMENON DIATONOS, dans l'ancienne *Musique* 111n
 SYNONYME, *Gramm.* 422n
 SYSTÈME, *Métaphysique* 163n
 SYSTÈME, *Philos.* 285n
 SYSTEME, en *Musique* 112, 113n; 241n; A: 671n; 699n

T

TAILLE, *tenor* 119
 TAMBOULA 119
 TAMBOUR, *Luth.* 366n; A: 670, 671n
 TAMBOUR, *Lutherie* A: 670
 TAMBOURIN [v] 87n
 TARANTISME, [art. absent] 195n, 210
 TARENTULE, ou TARANTULE, dans l'histoire naturelle 91; 150; 163; 167-71, 175-7, 178n, 183, 185, 188, 190, 192; 193/217, 219; 291n; 381n; 579; 633; 652; A: 662
 TEMPÉRAMENT, en *Musique* 112, 113n; 270; 292, 294 et n, 295/6; 576n
 TEMS, en *Musique* 113n; 227n, 243, 244; 567n; 597n
 TENOR en *musique* [v] 87n
 TÉTRACORDE, dans la *musique ancienne* 113n; A: 670n, 743
 THÉORIE, *Philos.* 284
 THÉOSOPHES. LES, *Hist. de la Philosophie* 184
 THÉSIS, en *Musique* 120
 TIMBRE, *terme de Bossuet* A: 671n
 TIRANT, *terme de Boisselier* A: 671n
 TOLÉRANCE, *Ordre enc. [...]* 40
 TON, *Prose & Poésie et Art oratoire* 439n
 TON, *Mus.* 113n; 197n, 198, 201; 435n, 439n; 576/7; 596n A: 744
 TONS DE L'ÉGLISE, *Musique* 123n
 TRACE-SAUTEREAUX, *Luthier* A: 742
 TRACHÉE ARTERE, en *terme d'Anatomie* 374n
 TRANSLATION 100n
 TRAVERSIERE A BEC, *Lutherie* 366
 TREMBLANT DOUX, *Luth.* 371n
 TREMBLANT FORT, ou A VENT PERDU, *Luth.* 371n
 TRIGONOMÉTRIE, *Géom.* 98n
 TRIGONON, *Musiq. des anc.* 98n; A: 670n
 TRIHEMITON, en *Musique* A: 743-4
 TRIPLE, en *Musique* A: 699n
 TRITE, en *Musique* A: 713n
 TROMBONE, *Musiq. instrum.* 109n
 TROMPETTE, *Luth.* 364n
 TROMPETTE MARINE, *Luthier* 364n
 TROMPETTE, *jeu d'orgue* 366
 TROPE, *Gram.* 422n; 465
 TUILE, *Facteurs d'orgue* A: 741
 TUYAU, *terme d'Organiste* 109n
 TYMBALE 1a, *Art. milit.* 87; A: 670
 TYMBRE, en *Musique* 236n

U

UHISSON, en *Musique* 199, 201; 244; 251, 252, 253n, 259n, 260; 294, 296/7; A: 742

V

VALEUR DES NOTES, *en Musique* 113n; 243; A: 699n

VERGETTES, *terme de Boisselier* A: 671n

VERS, [comme renvoi] 92n; 471

VIBRATION, *en Mécanique* 375n

VIBRATION, 202n; 375n

VIBRATION, ou OSCILLATION, *Horlog.* 131n

VIF, *vivement, vivace, en Musique* 111n

VIOLE, *Lutherie* 109; 365n

VIOLE, *basse de, Instrument de Musique* 109, 110n; 365n

VIOLON, *Luth.* A: 741

VIOLONS, *roi des, Musique* 128n

VISION 202n

VIVONNE, *Géog. mod.* 94n

VOIX, *Physiologie* 372/3, 373/89, 390, 392, 393

VOIX *des animaux, Physiolog.* 373n

VOIX *des oiseaux, Anatom. comparée* 373n

VOIX *des quadrupèdes, Anatom. comparée* 373n

VOIX, *en Musique* 392n; 474n

VOIX, [comme renvoi] 462n; 474, 477n

VOL [*Opéra* / art. absent] A: 670

VOYELLE, *Gram.* 89; 438n

VIDE, *en Musique* 583n

Recueil des planches de l'Encyclopédie 87-8, 92n, 105n, 108, 111n, 123n, 125, 127n; 192n; 364-5; 604n; 666/7; 697/702

TABLE DES MATIÈRES

ABRÉVIATIONS	9
PRÉSENTATION GÉNÉRALE	15
I ^{ère} PARTIE: PERSPECTIVE D'ENSEMBLE	21
Chapitre 1: LA DOUBLE EMPREINTE	23
1. Ordre (23): a) de «la matière» à «l'objet» (23); b) des «matières» aux «styles» (29). 2. « contexture » (34) [Paramètres formels du texte encyclopédique (36-39)]; [Des dysfonctionnements du texte encyclopédique (40-41)] 3. Fabrique (42). 4. Topographie (50) [«Mappemondes» et «cartes particulières» (50-51)]	
Chapitre 2: LA MUSIQUE ET LA PARTITION DES SAVOIRS	55
1. Un dysfonctionnement révélateur (55) [L'Architecture et la logique du Système figuré (57-58)] 2. Deux sources pertinentes (60): a) <i>Bacon</i> (60); b) <i>Chambers</i> (62) 3. Trois textes symptomatiques (65): a) «un peintre par les sons» (Diderot) (65); b) «l'ordre de l'imitation» (D'Alembert I) (69) [«La partie philosophique des Beaux-arts» (69-73)] - [«Enfin la musique...» (73-80)]; c) «la partie théorique de la Musique» (D'Alembert II) (80)	
Chapitre 3: «QUELQUES CAILLOUX À CE MAGNIFIQUE ÉDIFICE»	
LE CORPUS MUSICAL DE L'ENCYCLOPÉDIE	85
1. Un corpus protéiforme (85): a) <i>collecter</i> (86); b) <i>délimiter</i> (90); c) <i>structurer</i> (96) [Unités (97-98)] - [Unifications (98-101)] 2. Mesurer et décrire. Les multiples aspects du corpus musical (102): a) <i>Proportions générales</i> (102); b) <i>Les parts inégales du noyau</i> (104): <i>Désignants</i> (105-107) - <i>Signatures</i> [Acoustique (107-108); Lutherie (108-110); Musique (110-120)] - <i>Articulations externes</i> (120); c) <i>Première extension</i> (121): <i>Proportions d'ensemble</i> (122) - <i>Désignants</i> (122-124) - <i>Signatures</i> (124-129) - [Les désignants non musicaux de Rousseau (125-127)]; d) <i>Seconde extension</i> (129): <i>Désignants</i> (130) - <i>Signatures</i> (130-133); e) <i>Histoire du corpus</i> (133) [Les étapes de rédaction du corpus musical (133-138)]; f) <i>Résolution</i> (138)	
II ^{ème} PARTIE : ANALYSES	139
Préambule I: DIAGENÈSE ET LABYRINTHE	141
1. Stratigraphie (141). 2. Configurations des savoirs (142): a) <i>Spécialisation / circulation</i> (142); b) <i>Le champ instrumental: une configuration éclatée</i> (144); c) <i>Le champ musical: rôle unificateur du théorique</i> (146) [Rameau et les encyclopédistes vers 1750 (146-148)] 3. Table d'orientation (148); Avertissements complémentaires concernant la lecture des chapitres d'analyse (151)	

Préambule II: «LES PROGRÈS DE L'ART DE RAISONNER»

DE QUELQUES RÉFÉRENCES CONCEPTUELLES 153

1. «méthode» (154) [Une «contradiction... nécessaire», ou l'abstraction d'après Condillac (154-157)]. - [«Je ne connais qu'un moyen...»: l'analyse condillacienne (158)]; 2. «nous sentons» (159); 3. «systèmes» (162)

ANALYSES DE TEXTES / 1ère série

«LA NATURE ET L'ART»

MUSIQUE ET PHYSIQUE DANS L'ENCYCLOPÉDIE 165

Chapitre 4: «NOUS RESSEMBLONS... À DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE»

AUTOUR DE L'ARTICLE TARENTULE / I 167

1. L'âme musicale (168): a) «un de ces coups d'instinct» (Récit) (169); b) «des effets qui se correspondent» (Recontextualisation) (171). 2. «d'autres exemples plus réels...» (176): a) «comme une espèce de clavecin» (178) [La corde sensible: une nébuleuse métaphorique (180-182)]; b) «l'histoire de la nature» (183); c) des actions physiques de la musique (189)

Chapitre 5: «CETTE CURE MUSICALE SI ÉTONNANTE»

AUTOUR DE L'ARTICLE TARENTULE / II 193

1. «le remède du tarentisme» (193): a) «quelques réflexions sur ce grand article...» (193); b) «des faits si extraordinaires» (195); c) «les nerfs à l'unisson» (199); d) «une dissonance qui est la douleur» (201); e) «un double effet» (203); f) «cette force de l'air» (208). 2. «simplifier toutes ces fables» (211): a) «je ne trouve qu'un roman...» (211); b) «voici ce que je pense» (215). 3. «les principes qui mènent au vrai» (217)

Chapitre 6: «LE SON MODIFIÉ»

ANALYSE DE L'ARTICLE SON 221

1. «the art of applying sounds» (222). 2. «une espèce de bruit permanent et appréciable» (226). 3. vers d'objet de la musique» (230) [«Le son... est composé» (233)]. 4. «des sons praticables» (236)

Chapitre 7: «LES CONSONANCES... AGRÉABLES PAR ELLES-MÊMES»

ANALYSE DE L'ARTICLE CONSONNANCE 245

1. «le caractère physique des consonances» (245) [Génération et résonance chez Rameau (249)]. 2. «rendre raison des phénomènes» (251). 3. «la Nature a voulu...» (256). 4. «ces concours de vibrations» (258) [Le classement des consonances: quelques références (261-263)]. 5. «quelques objections» (264). 6. «le sentiment de plaisir ou de peine» (267). 7. problématisation d'un champ vs syncrétisme théorique (270) [L'Harmonie ramiste (271)]

Chapitre 8: «UN ÉCRIVAIN JUDICIEUX» 275

1. «une foule de jugements divers» (276). 2. «la connaissance inopérative des règles de l'art» (282). 3. «le plaisir musical» (286). 4. «une espèce de trigonométrie naturelle et secrète» (288). 5. «une toute autre cause» (292). 6. d'«un essai philosophique sur le goût» (297)

Chapitre 9: «FONDER TOUT LE SYSTÈME DE L'HARMONIE»

F. AUTOUR DE L'ARTICLE FONDAMENTAL	305
1. les «accords fondamentaux» (305): a) « <i>Table de tous les Accords</i> » (305); b) « <i>le langage des Sciences</i> » (309); c) « <i>l'ouvrage de l'art</i> » (312) [Une origine «plus naturelle» du mode mineur (315-317)]. 2. «ce singulier phénomène» (318) [Cordes vibrantes et production du son (1747-1755) (319-322)]. 3. «le vrai juge, ou plutôt le seul» (325). 4. «représenter le corps sonore» (331) [Rameau, Rousseau et la «pureté» de l'harmonie (332-334)] - [Du «cahos de sons» au «trait de lumière»: la théorie ramiste et le concept de représentation (335-337)]. 5. «un son harmonique et musical» (341). 6. «un faux air scientifique» (344) [Rameau et l'encyclopédisme (346-348)]. 7. «d'un Art, d'une Science» (355)	

Chapitre 10: «ART DU LUTHIER» ET «MERVEILLES DE LA VOIX»

- 363
1. «cette prodigieuse diversité de sons» (364): «*la formation du son*» (366). 2. «ce phénomène merveilleux qu'on nomme la voix» (372): a) «*une espèce d'instrument à vent*» (373); b) «*la voix de chant*» (381). 3. «une note de cors bien placée» (394)

ANALYSES DE TEXTES / 2ème série

«IL PAÛT UN SENS»

MUSIQUE ET LANGAGE DANS L'ENCYCLOPÉDIE	403

Chapitre 11: «L'EXPRESSION VOCALE»

JAUCOURT ET MARMONTEL	405

1. «voilà l'art musical», «voilà le discours...» (405). 2. «déclamation naturelle» et «déclamation chantée» (410): «*les nombres donnés par la musique*» (414)

Chapitre 12: «LES CORDES DE LA PAROLE»

LANGUE - VOCALITÉ - MUSIQUE / I	419

1. «la totalité des usages de la voix propres à une nation» (420). 2. «des signes naturels de sensibilité» (424). 3. «un seul coup d'organe» (431) [Un alphabet primitif (De Brosses) (436-439)]. 4. «raison» et «grammaire» (441)

Chapitre 13: «RÉUNIR DES THÉORIES ÉPARSES»

LANGUE - VOCALITÉ - MUSIQUE / II	447

1. «des accents... l'âme des mots» (447): a) «*cantus obscurior*» (447); b) «*le coup d'archet et l'expression*» (451); c) «*musique*» et «*nation*» (455); d) «*nomenclature primitive*» (459). 2. «la modulation propre de la langue» (462): a) «*catachrèse*» (463); b) «*une juste harmonie*» (467)

Chapitre 14: «UNE EXPRESSION DISTINCTE DE LA PAROLE»

CAHUSAC ET L'EXPRESSION MUSICALE	473

1. «l'action la plus familière» (473). 2. «histoire raisonnée» (477): a) «*le chant du langage commun et le chant musical*» (478); b) «*régler les différents tons de la voix*» (486); c) «*concilier les différences*» (488). 3. «la gloire et le progrès des Arts» (494): a) «*l'expression est l'imitation même*» (495); b) «*en quoi consiste... l'expression du chant*» (501)

Chapitre 15: «DES QUESTIONS DIGNES D'EXERCER LES PLUS HABLES ARTISTES»

O'ALEMBERT ET L'EXPRESSION MUSICALE 505

1. «une traduction des paroles» (506). 2. «représenter... les tons de la nature» (512). 3. «le vrai dessein du chant» (516): a) «un guide secret» (517); b) «je laisse à décider aux Musiciens» (524); c) «une intelligence un peu distincte de la modulation» (535) [«rendre une certaine expression» / origine de l'expression selon Rameau (536-538)]

Chapitre 16: «DANS LA MUSIQUE COMME DANS LE LANGAGE»

DU SENS MUSICAL À L'EXPRESSION MUSICALE CHEZ ROUSSEAU 541

1. «le vrai et l'unique principe» (541): a) «établir la succession» (542) [«Le grand nœud» ou le passage au successif chez Rameau (542-544)]; b) «il faut un sens, il faut de la liaison» (546). 2. «des conséquences prochaines du principe» (550): a) «basse fondamentale» et «liaison harmonique» (552) [«La source de toutes les règles»: la liaison chez Rameau (554-556)]; b) «l'effet de la dissonance» et «le discours harmonique» (556) [«Le secours de l'art» ou la dissonance chez Rameau (558-561)]. 3. «l'invention des phrases musicales» (564): a) «l'effet de la ponctuation» (564); b) «l'esprit du poète» (568); c) «une énergie admirable dans l'expression» (575)

Chapitre 17: «LA PERFECTION DE VOTRE MUSIQUE»

ANALYSE DE L'ARTICLE MUSIQUE 579

1. «la nature, l'objet, l'étendue et les parties de la musique» (579): a) «la définition d'une science» (580); b) «division de la musique» (582); c) «la musique ancienne» et «ses effets» (586). 2. «plus rien de semblable» (589): a) «les véritables beautés de la musique» (589); b) «une musique convenable et relative» (593); c) «des règles pour tous ces caractères» (599). 3. Rousseau encyclopédiste (603)

III^{ème} PARTIE : ÉLÉMENTS DE SYNTHÈSE ET OUVERTURES 609

Chapitre 18: DE LA VIBRATION À L'EXPRESSION

UNE CARTOGRAPHIE DES LUMIÈRES 611

1. Configuration (611): a) *Étagement* (613); b) *Pli* (615). 2. Jeu de cartes (617): a) Imitation et matière (Malouin); b) Imitation et animalité (Buffon et Condillac); c) De l'objet du plaisir (Buffon et O'Alembert); d) Habitudes de corps et principes moraux (Saint-Lambert); e) Les moutons et l'opéra (Montesquieu). 3. La scène encyclopédique (622): a) *Scénographie* (de l'objet empirique à l'objet théorique) (622); b) *Dramaturgies* (625); c) *Penser la musique...* (629)

Chapitre 19: POLYPHONIES ENCYCLOPÉDIQUES

ESSAI D'ÉPISTÉMOGRAPHIE 633

1. Entre dialogisme et disparates (633). 2. L'écriture encyclopédique (636)

Chapitre 20: ARIANE ABANDONNÉE...

MUSIQUE ET ENCYCLOPÉDIE: MISES EN PERSPECTIVE 641

1. *Mousiké — Paideia* (642): a) *Origines* (642); b) *Partages* (644) [Platon: une partition philosophique (644-646)] - [Aristote et Aristoxène: un ordre des savoirs (646-648)]; c) *Figure* (648). 2. Les métamorphoses de l'*Encyclopédie* (650)

ANNEXES	659
I. La forme éditoriale de l'Encyclopédie et ses difficultés	661
1. Signatures et absence de signatures. Questions de l'attribution (661)	
a) Des marques d'auteurs et de certaines de leurs difficultés (661); b) De l'absence de marques d'auteur (662)	
2. L'article: une unité textuelle de forme variable (665)	
3. Les renvois: de quelques difficultés formelles (669)	
II. Aspects du corpus musical de l'Encyclopédie	673
4. Liste complète du corpus musical (1132 entrées) (673)	
5. Corpus musical: les planches (697)	
I. Lutherie (697) - Musique (699); II A. Fonte des cloches (699) - Machines de théâtre (700); II B. Chasse (700) - Chaudronnier (701) - Gravure en lettres, en géographie et en musique (701) - Sciences mathématiques / pneumatique (701) - Théâtres (701)	
6. Comptages généraux concernant le corpus complet (703)	
Structure d'ensemble (703); tableau par matières (703); Absence et présence des désignants et des signatures : pourcentages (704)	
7. Comptages généraux concernant les auteurs (705)	
I. Les 30 encyclopédistes rattachés au corpus musical (705); II. Ventilation des signatures par volume (706)	
8. Listes des articles par auteurs (707)	
a) Rousseau (707); b) D'Alembert (715); c) Diderot (715); d) Jaucourt (716); e) Cahusac (718); f) Mallet (719); g) Goussier (719); h) auteurs divers (719)	
9. Ventilation du corpus musical par désignants types (721)	
NOYAU : a) Musique (722); b) Lutherie (724); c) Orgue (726); d) Acoustique (728)	
FRANGES : e) Belles-lettres (729); f) Beaux-arts (730); g) Danse (730); h) Eglise (731); i) Grammaire (731); j) Histoire (731); k) Médecine (732); l) Art Militaire (732); m) Opéra, théâtre (733); n) Philosophie (733); o) Physique (733); p) Techniques (734); q) Divers (734)	
10. Listes diverses (737)	
a) Articles longs du corpus (737); b) Articles à désignant combiné (739); c) Analyse statistique des articles sans désignants (740); d) Liste des articles hors corpus appelés depuis le noyau (741); e) Les renvois problématiques (743)	
III. Chambers et le corpus musical de l'Encyclopédie	745
11. La note «PHONICS, whence MUSIC» («Preface» de la <i>Cyclopædia</i>) et les articles correspondants de l'Encyclopédie (745)	
12. L'article PHONIQUE de D'Alembert comparé à sa source avouée: Chambers (747)	
13. L'article MUSIQUE de Rousseau comparé à sa source principale: Chambers (749)	
BIBLIOGRAPHIE	761
INDEX DES NOMS ET DES TEXTES	769
INDEX DES ARTICLES	777
TABLE DES MATIÈRES	785