

Julien DUBRUQUE

Théorie et esthétique musicales dans la *Lettre sur les sourds* et muets

Il aurait été naturel que Diderot accorde une place particulière à la « la science des sons, en tant qu'ils sont capables d'affecter agréablement l'oreille » (MUSIQUE, *Enc.*, X, 898a) dans un ouvrage dont le titre promet de traiter par l'absurde du sens de l'ouïe. Mais ni le sujet apparent de la *Lettre sur les sourds et les muets*, l'inversion, ni son sujet réel, l'hiéroglyphe, n'en traitent directement ; l'hiéroglyphe est même visuel par nature – même si Diderot ne va pas jusqu'à invoquer l'idée platonicienne. La réflexion sur la musique est pourtant présente, quoique désordonnée, à l'image de la *Lettre*¹, et témoigne d'une multitude d'influences, comme celle de Rameau ou de Rousseau, qui ne paraissent contradictoires que rétrospectivement. Nous n'avons d'autre but ici que de tenter de repérer et d'explicitier ces influences. Nous distinguons cinq moments de la réflexion musicale dans la *Lettre* : elle est présente dans la question du sublime de situation ; dans celle du clavecin oculaire du père Castel ; dans celle du génie des langues ; dans celle de l'harmonie ; et dans la comparaison des différents hiéroglyphes, par un exemple musical explicite. Nous les analyserons successivement.

1. C'est déjà ainsi qu'elle est perçue à l'époque, même dans un périodique aussi peu hostile que celui de l'abbé Raynal : « [M. Diderot] se propose d'y parler des inversions de notre langue. Elle en a peu, ce qui la fait regarder comme naturelle, parce qu'en cela elle suit les gestes des sourds et muets. M. Diderot parle à cette occasion de mille choses, sur la métaphysique, la poésie, l'éloquence, la musique, etc., qui n'ont qu'un rapport bien éloigné avec le sujet principal. Cette lettre n'est pas agréable, mais elle est instructive. Il y a mille choses bien vues placées sans ordre ; les développements n'y sont pas assez bien faits, et l'on est rebuté d'un certain air de pédantisme contre lequel il paraît que M. Diderot n'est pas toujours assez en garde ». Cf. Raynal, *Nouvelles littéraires*, LXXXIX, 21 février 1751, in *Correspondance, littéraire, philosophique et critique etc.*, éd. Tourneux, Paris, Garnier, 1877, t. 2, p. 32.

Mais entendons-nous d'abord sur le terme de musique. Pour l'honnête homme du XVIII^e siècle, la musique est à peu près tout le contraire de ce qu'elle représente pour les gens cultivés du XXI^e, imbus qu'ils sont encore d'idéalisme romantique : c'est une technique plutôt qu'un art, elle est sensuelle et non spirituelle, vocale et non instrumentale, imitative et non abstraite ou « pure ». Sans doute Rameau, qui figure en bonne place dans l'histoire sainte de la raison que retrace D'Alembert dans le DISCOURS PRÉLIMINAIRE (*Enc.*, I, xxxii), vient-il de bouleverser cette conception traditionnelle en faisant de la théorie de la musique une science, mais, dans la pratique, il reste fidèle à la forme sensuelle, vocale et imitative par excellence : l'opéra.

Les origines opératiques du sublime de situation

L'opéra, « voilà où le geste triomphe du discours »², bien avant le théâtre de Voltaire ou de Diderot. Son influence sur l'évolution du théâtre et des théories dramatiques au XVIII^e siècle a été souvent remarquée et commentée. Elle se manifeste dans la part grandissante du sublime de situation, de l'importance du « costume » et de l'« esthétique du tableau » en général³. L'opéra est le premier genre du XVIII^e siècle, le premier des spectacles de Paris : il précède le Théâtre-Français par le budget, la fréquentation, la recette, voire la préséance dans les comptes-rendus du *Mercur*.

La première digression de la *Lettre sur les sourds et muets*, sur le sublime de situation, examine une série d'exemples dramatiques (*Macbeth* de Shakespeare, *Héraclius* et *Rodogune* de Corneille) et un exemple historique (la mort d'Épaminondas à Mantinée) ; mais on peut affirmer que les analyses de Diderot sont fortement influencées par l'opéra et son genre principal, la tragédie en musique, dont le principe esthétique est précisément de montrer⁴ ce que la tragédie dramatique relègue en coulisse ou hors scène au moyen de récits : dans *Hippolyte et Aricie*, Pellegrin et Rameau font directement frémir les flots et emporter Hippolyte par le monstre, et n'ont pas besoin de Thérémène. Les « gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais »⁵ sont au cœur

2. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, éd. Marian Hobson et Simon Harvey, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 97. Désormais : *Lettre*, suivi du n° de p.

3. Pierre Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

4. La somme esthétique moderne est bien sûr Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991.

5. *Lettre*, p. 96.

de la tragédie en musique. Jusqu'au ^{xix}^e siècle, l'opéra donne à voir avant de donner à entendre ; quand on dit qu'il s'adresse aux sens (le théâtre s'adresserait, lui, à la raison), le premier de ces sens est la vue. C'est pourquoi les décors, « le costume » et les didascalies ont infiniment plus d'importance dans l'opéra que dans la tragédie dramatique. « L'esthétique du tableau » analysée par Pierre Frantz doit, elle aussi, beaucoup à l'opéra, où, avant de devenir effectivement le « tableau » du ^{xix}^e siècle, chaque acte doit se dérouler dans un lieu différent, avec un « costume » différent – les peuples, chantants et dansants, faisant pour ainsi dire partie du décor. La musique a une place paradoxalement si réduite dans l'opéra du ^{xviii}^e siècle, par rapport à aujourd'hui, que le mélomane du ^{xxi}^e siècle est invariablement surpris par la pauvreté musicale des moments sublimes de l'opéra français classique (qu'on appelle, par contresens, baroque), généralement traités en récitatif⁶ ; il perçoit un décalage entre son œil et son oreille. Or ce n'est que Rameau, un demi-siècle après Lully, qui multiplie les effets harmoniques et les accompagnements instrumentaux ou « symphonies » ; c'est d'ailleurs bien ce que les tenants de la tradition lui reprochent : sa musique se remarque, elle concurrence la scène.

En mettant l'accent sur le sublime de situation dans la tragédie déclamée, Diderot se montre proche de la modernité voltairienne, dont on a souvent souligné ce qu'elle devait à l'opéra, après que Voltaire lui-même eut revendiqué cette filiation dans la « Dissertation sur la tragédie » qui sert de préface à *Sémiramis*. Il avait même, un moment, ambitionné de réformer l'opéra ; lui qui était déjà le poète épique et le poète tragique français, « il s[']était] noyé petit à petit pour vouloir tout envahir »⁷ : la moitié de ses livrets ne furent pas mis en musique ou ne furent pas représentés, et ceux qui le furent échouèrent⁸. Mais il est

6. L'interprète du ^{xxi}^e siècle, gêné par cette absence d'expression musicale du sublime, se sent généralement obligé d'en rajouter par tous les moyens : tel en supprimant le clavecin de ce récitatif, tel autre en ajoutant carrément des parties supplémentaires qui ne figurent pas dans la partition. On trouve un exemple significatif dans le plus grand succès critique et public de ces dernières années, la production d'*Atys* de Quinault et Lully par William Christie et Jean-Marie Villégier (1986 et 2011 ; [enregistrement sonore], Arles, Harmonia Mundi, 1987, 3 CD) : dans le quatuor de l'acte V, scène 2, Christie fait jouer une viole de gambe en tremolo (notes brèves répétées) alors que la basse continue est écrite, comme toujours, en valeurs longues : il ne faudrait pas que l'auditeur manque un drame plein de suspense ; inversement, pour la mort d'*Atys*, scène 6, le clavecin se tait, et c'est la viole de gambe qui exprime l'harmonie de la basse continue par des accords languissants. Les « baroqueux » sont encore quelquefois sulpiciens malgré eux.

7. M^{me} de Graffigny, *Correspondance*, The Voltaire Foundation, Taylor Institution, Oxford, 1985, vol. VII, p. 105.

8. Pour les principaux, *Samson* ne fut jamais représenté ; *Pandore* ne fut jamais mis en musique ; *La Princesse de Navarre* et *Le Temple de la Gloire*, commandés par la cour

significatif qu'il ait cherché à s'appuyer sur la révolution de Rameau, qui donnait le pouvoir à la musique, pour promouvoir un opéra moins galant, plus moral, encore plus spectaculaire :

Il étoit tems d'essayer si le vrai courage, la modération, la clémence qui suit la Victoire, la félicité des peuples, étoient des sujets aussi susceptibles d'une Musique touchante, que de simples Dialogues d'amour, tant de fois répétés sous des noms différens, & qui sembloient réduire à un seul genre, la Poésie Lirique⁹.

Voylà tout L'intérêt que je connais dans un opera. Un bau spectacle bien varié, des fêtes brillantes, beaucoup d'airs, peu de récitatifs des actes courts, c'est là ce qui me plait¹⁰.

Le célèbre Metastazio dans la plûpart des Fêtes qu'il composa pour la Cour de l'Empereur Charles VI, osa faire chanter des Maximes de morale ; & elles plûrent¹¹.

On peut penser que c'est justement l'échec de ses tentatives dans l'opéra (soit réticence de Rameau, fidèle malgré tout au modèle déclamatoire et galant de Lully¹², soit réticence du public¹³) entre 1733 et 1745 qui amène Voltaire à développer le sublime de situation dans les tragédies de la fin de sa vie. Diderot donnera plus tard sa propre version du sublime de situation dans le drame ; mais pour lors, il est révélateur qu'il fasse explicitement référence à Shakespeare et implicitement à Voltaire ; ces deux auteurs prisés pour leurs situations sublimes seront les plus imités par l'opéra français et international de la fin du XVIII^e et du XIX^e siècles.

pour les fêtes de 1745, furent des échecs retentissants, comme l'illustre le commentaire de M^{me} de Graffigny qui précède.

9. [Voltaire], *Le Temple de la Gloire*, Ballard, 1745, p. v.

10. Lettre à Thiriot, 25 décembre 1735. Voltaire, *Correspondence and related documents* (Genève : Institut et musée Voltaire, 1968-1977 ; *The Complete Works of Voltaire*, éd. Theodore Besterman, t. I-LI), D 971.

11. *Le Temple de la Gloire*, *op. cit.*, p. v ; Voltaire évoquait déjà Métastase lors de l'écriture de *Samson*, cf. la note précédente.

12. C'est la thèse de Catherine Kintzler, « Rameau et Voltaire : les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse », *Revue de Musicologie*, 67 (1981), p. 139-168.

13. Comme Voltaire l'explique avec dépit dans la version remaniée : « Ce Poème lyrique n'ayant pas été d'abord destiné à l'Académie royale de musique, il a fallu y changer plusieurs choses pour se conformer aux usages de ce Spectacle, on a sur tout asservi les paroles à la musique »... et rétabli la galanterie dans son bon droit. [Voltaire], *Le Temple de la Gloire*, *op. cit.*, 1746, p. vii.

La musique est-elle un langage ?

Le clavecin oculaire du père Castel, savant jésuite, est souvent mentionné dans la réflexion esthétique au XVIII^e siècle et, à ce titre, continue de susciter la curiosité des chercheurs¹⁴. Diderot fait référence à cet instrument, dont chaque touche déployait un éventail de couleur différent, pour illustrer la thèse de la simultanéité des sensations, sinon des idées :

La sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours ; et si elle pouvait commander à vingt bouches, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois ; c'est ce qu'elle exécuterait à merveille sur un clavecin oculaire, si le système de mon muet était institué, et que chaque couleur fût l'élément d'un mot. Aucune langue n'approcherait de la rapidité de celle-ci¹⁵.

Mais il fait surtout du clavecin oculaire le prétexte d'une proposition audacieuse : « Je trouve plus de profondeur et de vérité dans ce que mon sourd imagina du clavecin oculaire du père Castel, de nos instruments et de notre musique. S'il ne rencontra pas exactement ce que c'était, il rencontra presque ce que ce devrait être », c'est-à-dire un langage : « Car après tout, si on ne parle pas aussi distinctement avec un instrument qu'avec la bouche, et si les sons ne peignent pas aussi nettement la pensée que le discours, encore disent-ils quelque chose »¹⁶. L'idée que la musique serait un langage est, aujourd'hui, un préjugé qui repose en général sur des énoncés paradoxaux, du type : « la musique ne dit rien, mais elle exprime beaucoup ». Mais cette idée était novatrice au XVIII^e siècle ; dans le meilleur des cas, la musique était alors mimétique, et bonne dernière dans la hiérarchie des beaux-arts puisque plus imparfaite, sous ce rapport, que l'éloquence ou la peinture. On avait aussi, depuis les humanistes, la nostalgie des effets extraordinaires de la musique antique tels les anciens les rapportent : l'*Encyclopédie* donne encore un article de Ménuret de Chambaud, « EFFETS DE LA MUSIQUE (*Médecine, Diète, Gymnastique, Thérapeutique*) » (*Enc.*, X, 903a-909a) à côté de l'entrée principale MUSIQUE de Rousseau (*Enc.*, X, 898a-902b) ; Diderot dit dans la *Lettre* que « le quatrième acte de *Zoroastre* » de

14. La dernière synthèse en français remonte néanmoins à Anne-Marie Chouillet-Roche, « Le Clavecin oculaire du père Castel », in *Dix-huitième siècle*, 8, 1976, p. 141-166 ; aucune autre ne semble avoir été tentée depuis que Maarten Franssen, « The Ocular Harpsichord Of Louis-Bertrand Castel », in *Tractrix*, 3, 1991, pp. 15-77, a révélé l'existence de manuscrits inédits du Père Castel à Bruxelles.

15. *Lettre*..., p. 109.

16. *Lettre*..., p. 100.

Rameau « eût renouvelé [les effets de la musique surprenants de la musique chez les Anciens] parmi nous, si notre parterre eût été rempli d'un peuple aussi musicien et aussi sensible que la jeunesse athénienne »¹⁷. Mais, qu'elle fût de nature mimétique ou médicale, on ne comparait pas couramment la musique à un langage ; la musique-langage de Diderot attaque en fait frontalement la musique-imitation de Batteux, car ce langage est hiéroglyphique, imperméable à la raison discursive. Il lance cette idée sans s'y attarder ; avec cette désinvolture sympathique qui caractérise son génie, Diderot s'est encore une fois contenté de produire une idée qui ne sera développée que par Rousseau dans l'*Essai sur l'origine des langues*, puis par l'idéalisme allemand.

Le français, langue non poétique, donc non musicale ?

Depuis son sujet principal, la querelle des inversions, Diderot aborde également un des points qui sera le plus polémique dans la pensée de Rousseau sur le langage : le caractère poétique et/ou musical de la langue française. Diderot semble faire crédit à l'idée selon laquelle le français est une langue claire et précise, la seule langue de la raison. Mais c'est l'avvers d'une médaille dont il exploite aussitôt le revers : cela veut aussi dire que le français est la moins poétique des langues, et qu'il est inférieur au grec, au latin, à l'italien et à l'anglais sous ce rapport¹⁸. On ne peut s'empêcher de faire le lien avec la thèse de Rousseau dans la *Lettre sur la musique française*¹⁹ : puisque le français est la langue de la raison, elle ne peut être celle du sentiment, et puisque la musique demeure de nos jours la langue des passions, il ne saurait y avoir de musique française. Rappelons une nouvelle fois que pour l'honnête homme, la musique est d'abord vocale et non instrumentale, et que le propre du style inventé par Lully, et perpétué fidèlement pendant plus d'un siècle, notamment par Rameau, est de modeler la musique sur la déclamation, à la fois pour les quantités vocaliques, pour les hauteurs et surtout pour la scansion. L'originalité de Rousseau sera de faire un long détour par la musique pour penser le langage, mais les germes de son

17. « Lettre à Mademoiselle... », in *Lettre...*, p. 148 ; *Zoroastre* est la dernière tragédie de Rameau en date (1749) au moment où Diderot publie la *Lettre*. Le quatrième acte, un acte infernal, était celui qui avait fait la plus forte impression.

18. Nous paraphrasons la *Lettre...*, p. 113-114.

19. Rappelons sa célèbre conclusion, qui fait le lien entre le génie de la langue et sa musicalité : « Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'en est pas susceptible ; [...] 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. » Rousseau, *Lettre sur la musique française*, Paris, s. n., 1753, p. 91-92.

raisonnement sont présents dans la *Lettre*. L'originalité de Diderot est de lier étroitement deux thèses également promises à un long avenir, et qui pourraient donc n'avoir été que superficiellement contradictoires, celle du génie de la langue française²⁰, et celle de Rousseau sur son absence de musicalité.

Conception ramiste de l'harmonie

Depuis la question des inversions, Diderot glisse également de l'idée d'harmonie du style à celle d'harmonie musicale. Quand il l'aborde, il commence par un raisonnement analogique très faible, ce dont il convient en conclusion :

Mais je laisse ce langage figuré que j'emploierais tout au plus pour recréer 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 comparaisons²¹.

Explicitons néanmoins cette comparaison où intervient la musique. Malgré un cadre mécaniste²², on trouve un substrat néoplatonicien quand Diderot compare l'âme à un joueur de timbres muni de marteaux²³ ou qu'il file la métaphore de la sympathie²⁴. Au sein de cette comparaison hasardeuse, il utilise une autre comparaison, dont l'un des termes est emprunté à la tradition des maîtres de musique cette fois :

Et cette loi de liaison si nécessaire dans les longues phrases harmoniques ; cette loi qui demande qu'il y ait entre un accord et celui qui le suit, au moins un son commun, resterait-elle donc ici sans application ?

La loi à laquelle Diderot fait référence n'est propre à aucun auteur ou à aucune école. C'est encore la première règle que l'on enseigne, aujourd'hui, en classe d'écriture ou d'accompagnement par la formule : « il faut garder les notes communes », c'est-à-dire entre deux accords, s'il y en a. Elle relève à la fois de la tradition orale, du bon sens, et du principe d'économie ; mais ce n'est pas une loi absolue : il peut ne pas y avoir de note commune entre deux accords, la progression n'en sera pas fautive pour autant.

20. Formulée comme on sait sous sa forme la plus radicale par Rivarol, *De l'universalité de la langue française*, Berlin, Paris, Bailly et Dessenne, 1784.

21. *Lettre...*, p. 110-111 ; Diderot souligne.

22. *Lettre...*, p. 109 : « considérez l'homme automate comme une horloge ambulante ».

23. Note, *ibid.*, p. 109-110.

24. Note, *ibid.*, p. 110.

Que même Diderot se laisse aller à de pareils développements²⁵ montre assez la facilité avec laquelle, à toutes les époques, ceux qui parlent de musique tombent dans le raisonnement analogique, dans le pythagorisme, voire dans l'ésotérisme pur ; Rameau lui-même y sombrera à la fin de sa vie, provoquant sa rupture avec D'Alembert, qui l'avait pourtant défendu jusqu'au bout contre Diderot et Rousseau.

C'est justement l'ombre de Rameau, jamais nommé, qui plane sur la *Lettre sur les sourds et muets*, comme sur tous les ouvrages qui traitent directement ou incidemment de musique au XVIII^e siècle. Rameau avait « sù trouver dans la Basse fondamentale le principe de l'harmonie & de la mélodie ; [...] réduit par ce moyen à des lois plus certaines & plus simples, une science livrée avant lui à des regles arbitraires, ou dictées par une expérience aveugle » (DISCOURS PRÉLIMINAIRE, *Enc.*, I, xxxii). Cette théorie de la basse fondamentale fut d'abord mathématique, fondée sur les proportions géométriques du monocorde, dans le *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* de 1722, puis physique, fondée sur la résonance du corps sonore, dans la *Génération harmonique* de 1737. Diderot manifeste en plusieurs endroits de la *Lettre* des conceptions ramistes de l'harmonie ; rappelons qu'il a consacré un de ses premiers ouvrages, les *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (1748) à la vulgarisation de la théorie ramiste. D'une part, il glisse de l'« harmonie » en son sens ancien, diachronique, horizontal, à l'« harmonie » au sens moderne et ramiste, synchronique, vertical :

[est-il] permis de sacrifier l'ordre naturel à l'harmonie [?]. L'on ne doit, me semble-t-il, user de cette licence que quand les idées qu'on renverse sont si proches l'une de l'autre, qu'elles se présentent presque à la fois à l'oreille et à l'esprit, à peu près comme on renverse la basse fondamentale en basse continue pour la rendre plus chantante [...]²⁶

Rousseau, au contraire, insistera encore plutôt sur l'idée de succession que de simultanéité (*Enc.*, VIII, 50b)²⁷. D'autre part, Diderot fait un

25. Dans « L'imaginaire de la musique et le *Hiéroglyphe* du paysage chez Diderot », in *Images Revues* [En ligne], 7 | 2009, mis en ligne le 1^{er} septembre 2009, consulté le 1^{er} juillet 2011, URL : <http://imagesrevues.revues.org/423>, Marie-Pauline Martin émet cependant l'hypothèse que, pour Diderot, l'hiéroglyphe musical pourrait avoir été « le modèle unificateur du système des beaux-arts » ; mais, même dans ce cas, ce n'était pas aller aussi loin que Rameau qui avait fini par voir dans la musique *L'Origine des sciences* (Paris, Jorry, 1762).

26. *Lettre*, p. 115 ; nous soulignons.

27. « HARMONIE, (*Musique.*) est, selon le sens que lui ont donné les anciens, la partie qui a pour objet la *succession* agréable des sons, entant qu'ils sont graves ou aigus [...] Harmonie, selon les modernes, est proprement l'effet de plusieurs tons entendus à-la-fois, quand il en résulte un tout agréable ; de sorte qu'en ce sens harmonie & accord signifient la même chose. Mais ce mot s'entend plus communément d'une *succession* régulière de plusieurs accords. » Nous soulignons.

lien qui n'est pas simplement une analogie entre l'harmonie du discours et l'harmonie musicale :

On pourrait trouver plusieurs autres rapports entre l'harmonie du style et l'harmonie musicale. Dans le style, par exemple, lorsqu'il est question de peindre de grandes choses ou des choses surprenantes, il faut quelquefois sinon sacrifier, du moins altérer l'harmonie. [Suivent des citations pleines d'« inversions ».] Ainsi dans la musique, il faut quelquefois dérouter l'oreille pour surprendre et contenter l'imagination. On pourrait observer aussi, qu'au lieu que les licences dans l'arrangement des mots ne sont jamais permises qu'en faveur de l'harmonie du style ; les licences dans l'harmonie musicale ne le sont au contraire souvent que pour faire naître plus exactement et dans l'ordre le plus naturel les idées que le musicien veut exciter.

Les « licences dans l'harmonie musicale » dont il est question sont probablement l'« accord dissonant » de Rameau²⁸, les accords par supposition, les cadences rompues, etc., qui apportent la variété nécessaire à la succession des accords parfaits, tout fondés en nature qu'ils soient²⁹. Diderot utilise donc l'harmonie ramiste, qui envisage les sons simultanément, à l'appui de sa thèse sur la simultanéité des idées.

L'hiéroglyphe musical par l'exemple

La *Lettre* culmine dans la comparaison des hiéroglyphes de la poésie, de la peinture et de la musique sur un même sujet, « une femme mourante ». Mais alors qu'il emprunte explicitement son exemple poétique à Virgile et Lucrèce, et son exemple pictural à une édition hollandaise du même Lucrèce, Diderot ne donne pas de source pour l'exemple musical ; aucun glossateur n'en a trouvé l'origine. On a toutes les raisons de penser que Diderot l'a lui-même composé pour l'occasion, car la musique tente de suivre de très près les vers de Virgile, et personne, à notre connaissance, n'a jamais eu l'idée de les imiter à l'opéra³⁰ ; de plus, la mise en musique est très maladroite. C'est en effet un pot-pourri de styles ; on voudra bien en faire un commentaire linéaire.

28. En harmonie moderne, accord de septième, ou accord de quatre sons.

29. Rameau, *Traité de l'harmonie*, notamment livre II, chapitre 20 : « De la propriété des accords ».

30. La seule Didon représentée à l'Académie royale de musique avant la parution de la *Lettre* est celle de Desmarets, avec qui l'extrait reproduit par Diderot n'a rien à voir ; voir Desmarets, *Didon*, éd. Jean Duron et Géraldine Gaudefroy-Demombynes, Versailles, Éditions du Centre de musique baroque de Versailles, 2003.

Voici une partition d'opéra typique (voir ci-contre). Trois portées sont présentes ; de bas en haut, on trouve celle de basse continue, puis celle du chant, dans la clé d'Ut 1^{re} ligne qui est celle des héroïnes tragiques³¹, puis celle de violon. Comme c'est le cas dans les partitions gravées de l'époque, les parties intermédiaires de l'orchestre manquent, mais l'harmonie est sans ambiguïté grâce au chiffrage de la basse continue.

- En *a*, Diderot propose un $\frac{1}{2}$ ton descendant sur la syllabe « meurs » : l'intervalle, étant descendant, est censé imiter le « *rursus deficit* » de Virgile. À cela s'ajoute un port de voix de pur style français classique : les syllabes accentuées du vers, chez Lully et Rameau, portent quasi systématiquement un ornement (tremblement ou port de voix) qui n'a pas de signification expressive, mais un rôle prosodique.
- En *g*, Diderot choisit, pour accompagner *a*, une « harmonie très lugubre [...] un accord de septième superflue, mise comme hors des règles ordinaires »³² ; c'est effectivement un accord complexe, rare, utilisé par les compositeurs français pour le « lugubre » dans un contexte mineur, mais qui peut aussi servir dans les musettes et les climats pastoraux dans un contexte majeur.
- En *h* puis en *b*, Diderot fait remonter la mélodie « par un intervalle de fausse quinte³³ » puis « par l'intervalle encore plus pénible de triton³⁴ » ; il accorde à ces intervalles, conformément à la tradition de la rhétorique musicale, une expressivité d'autant plus grande qu'ils sont prohibés dans le contrepoint classique. Mais il n'explique pas pourquoi il choisit de moduler, de manière très abrupte, sinon incorrecte, de *sol* à *fa* mineur, sans avoir résolu cet accord dissonant.
- En *c*, Diderot propose un troisième intervalle ascendant pour illustrer « *ter sese attollens* », mais cela ne peut pas s'entendre, ni même se voir dans la partition à moins qu'on ne l'explique : cela relève du procédé intellectualiste, à la manière de nombreux courants de la musique dite contemporaine.
- En *d* (mélodie) et en *k* (harmonie), Diderot fait descendre toutes les parties par degrés conjoints, en tierces et en sixtes parallèles « molles »³⁵, pour imiter la chute définitive de la femme mourante. On remarque que dans sa disposition (du plus grave au plus aigu :

31. La clé d'Ut 1^{re} ligne marque la tessiture de bas-dessus (mezzo-soprano en langage moderne) qui caractérise par exemple Armide dans la tragédie éponyme de Lully, Didon dans la tragédie éponyme de Desmarets, ou encore Phèdre dans *Hippolyte et Aricie* de Rameau.

32. *Lettre*, p. 129 ; en harmonie moderne, septième de dominante sur tonique.

33. *Ibid.*, p. 129 ; en harmonie moderne, quinte diminuée.

34. *Ibid.*, p. 129 ; en harmonie moderne, quarte augmentée.

35. *Ibid.*, p. 131.

Exemple

A musical score for a song. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a series of eighth and sixteenth notes. Below the melody, there are two staves of accompaniment. The first staff of accompaniment has a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and single notes, with some notes marked with 'a.', 'b.', 'c.', 'd.', 'd.', 'd.', 'f.', 'f.', 'e.'. The second staff of accompaniment has a bass clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and single notes, with some notes marked with '6', 'x7', 'f', '6', '6', '6', '6', '7', '3', '3', 'k.', 'k.', 'k.', 'k.', 'k.'. The lyrics 'Je me meurs, à mes yeux le jour cesse de lui-re.' are written below the first staff of accompaniment.



basse, violon et chant), les sixtes des violons et les tierces du chant produisent cinq quintes parallèles d'affilée, ce qui relève de l'erreur de débutant, que Diderot avoue être³⁶ – même l'harmoniste Rameau, qui ne laisse jamais passer une occasion de dénigrer la règle d'or des

36. *Lettre...*, p. 115 : « N'allez pas vous imaginer [...] que c'est un grand musicien qui vous écrit : il n'y a que deux jours que je commence à l'être ; mais vous savez combien l'on aime à parler de ce qu'on vient d'apprendre. »

contrapuntistes³⁷, se montre fort circonspect dans la pratique et n'en écrit jamais plus de deux de suite. En tout cas, le procédé des sixtes parallèles est essentiellement italien et germanique ; cette sorte de non-harmonie n'exprime rien, et sert généralement à monter ou à descendre en registre. On remarque aussi les silences qui ponctuent l'accompagnement ; ces « sons coupés »³⁸ sont là aussi un procédé courant pour imiter les soupirs et les sanglots, notamment en Italie et en Allemagne. L'égalisation de la quantité des syllabes qui en résulte est en tout cas contraire au style français classique, qui s'efforce de respecter la quantité et la prosodie.

- En *f* et en *e*, Diderot arrête la descente par une cadence parfaite, qui conclut le passage. Il prétend imiter la lenteur des deux spondées de *exsolvatur* par les deux blanches sur la syllabe « lui- », la deuxième étant agrémentée d'un tremblement, censé imiter le « mouvement vacillant d'une lumière qui s'éteint »³⁹, mais qui n'est que typiquement français.

Cinq choses sont remarquables :

1. Diderot se révèle plus imitatif que le plus imitatif des musiciens ; il procède, comme on l'a vu, à des analogies massives, souvent intellectualistes, entre procédés rhétoriques classiques et procédés musicaux.
2. Le livret est totalement indépendant de la musique ; ce qui est imité, ce n'est pas l'unique alexandrin français, mais le sens des cinq hexamètres de Virgile. Diderot espère peut-être que l'interprète sera capable de déchiffrer l'hiéroglyphe, c'est-à-dire de comprendre le sens des imitations musicales, le rôle des intervalles, des ornements, des silences sans le mode d'emploi qu'il fournit en vis-à-vis.
3. Diderot accorde une place très importante à l'harmonie au sens ancien du terme, c'est-à-dire à la conduite horizontale de la mélodie et au choix des intervalles, pour les renvois *a*, *b*, *c*, *d*, *e* et *f*. Seules les notes *g* et *k* expliquent, dans un second temps, l'harmonie au sens ramiste et moderne, c'est-à-dire le choix des accords.

37. Depuis le xvi^e siècle, la musique tonale occidentale a pour principe majeur l'interdiction des octaves et des quintes parallèles. Pour composer de la musique qui ait l'air non-occidentale, il suffit de renverser l'interdit : dans un péplum, on fera ainsi sonner deux trompettes en quintes parallèles pour faire « antique ». Bien entendu, cela n'a rien à voir avec de la musique grecque ou romaine, qui ne connaissait pas la polyphonie, mais cela prouve par l'absurde la prégnance, jusqu'à nos jours, de cette règle.

38. C'est le nom de cette figure dans la table des agréments de Rameau, *Pièces de clavecin, avec une table pour les agréments*, Paris, Boivin, Leclair, L'auteur, 1724, n. p.

39. *Lettre*, p. 131.

4. Diderot mélange en quelques mesures le style français le plus conservateur (ornements prosodiques) avec l'harmonie ramiste la plus sophistiquée (accords de septième de dominante sur tonique, septième diminuée) et le style italien le plus moderne (passage non harmonique et antiprosodique en sixtes parallèles), à la manière d'un jeune artiste qui veut briller.
5. Diderot propose des modulations étranges, pour ne pas dire laides, en voulant multiplier les effets.

Cet exemple musical traduit l'hétérogénéité, sinon la confusion des idées de Diderot, à la fois adversaire de la théorie de l'imitation et innovateur en imitation de la forme par la forme, harmoniste moderne et contrapuntiste à l'ancienne, français et italien.

À la sortie du « labyrinthe »⁴⁰, l'esthétique musicale de Diderot en 1751-1752 n'apparaît pas très assurée ; il est hostile, sans doute, à Batteux, mais sans avoir de théorie positive à lui opposer, et se contredit sans cesse. Il accepte les théories de Rameau sur l'harmonie et se sert de sa définition de la basse fondamentale pour illustrer sa thèse de la simultanéité de l'hiéroglyphe poétique et musical, mais manifeste une conception linéaire de l'harmonie dans ses commentaires et sa composition. Il commence, un peu comme Rousseau, à parler de la musique comme d'un langage, mais sans expliquer vraiment pourquoi « il y a [...] des morceaux de musique auxquels on n'attache point d'images, qui ne forment ni pour vous ni pour personne aucune peinture hiéroglyphique, et qui font cependant un grand plaisir à tout le monde⁴¹ », comme le lui objecte son interlocutrice dans la « Lettre à Mademoiselle... » ; il convient alors de ce phénomène avec elle, et lui rétorque que ces « charmes de l'harmonie » sont imparfaits puisqu'il y manque... « la vérité de l'imitation »⁴². La *Lettre sur les sourds et muets* est donc beaucoup plus ambiguë, du point de vue de la musique, que *Le Neveu de Rameau*, où Diderot prend assez clairement parti pour Rousseau et la musique moderne contre Rameau et la musique ancienne ; certaines des intuitions de la *Lettre* sont prérrousseauistes⁴³, ce qu'explique peut-

40. *Lettre*, p. 132.

41. *Ibid.*, p. 146.

42. *Ibid.*

43. Ajoutons aussi à cela le ton de la préface de la *Lettre* (p. 89-90), où Diderot dit à son libraire qu'il n'est prêt à aucun compromis éditorial, que rappellera fortement le ton anti-classique et provocateur de la préface du *Devin du village*, où Rousseau dit que ce qu'il a écrit, il l'a écrit, et tant pis : Rousseau, *Le Devin du Village*, Paris, Le Clerc, [1753], p. [iii], « Avertissement » ; id., éd. Charlotte Kaufman, Madison, A-R Editions, 1998, p. xxi-xxii.

être la proximité de Diderot avec Rousseau au début des années 1750 ; mais persiste le sentiment que Diderot aurait pu emprunter un chemin théorique très différent si Rameau et Rousseau ne s'étaient pas déclaré la guerre avec la querelle des Bouffons, où les contradictions de la *Lettre* se révéleront et se résoudront.

Julien DUBRUQUE

*Institut de Recherche sur le Patrimoine Musical en France
(CNRS-BnF-Université de Tours)*