La musique ou le principe de plaisir lié à la mélodie et à la sensibilité

Une étude des théories esthétiques du XVIIIe siècle.

Œuvres :

Jean-Jacques ROUSSEAU (1712-1778), ESSAI SUR L'ORIGINE DES LANGUES, *où il est parlé de la Mélodie, et de l'Imitation musicale,* 1781. Chapitre XVI : Fausse analogie entre les couleurs et les sons.

Denis DIDEROT (1713-1784), LE NEVEU DE RAMEAU, Extraits choisis, 1761.

Jean-Jacques Rousseau chantant pour ses hôtes de l'île Saint-Pierre.

Séance n°1 : Définition du substantif « Musique » :

Document n°1 : *Dictionnaire de l'Académie*, 9e édition.

XIIe siècle. Emprunté, par l'intermédiaire du latin *musica*, du grec *mousikê (tekhnê)*, désignant tous les arts auxquels présidaient les Muses, puis, plus spécialement, la musique.

☆**1.** Art de composer une mélodie selon une harmonie et un rythme ; théorie, science des sons considérés sous le rapport de la mélodie, de l'harmonie, du rythme. *La musique est un des beaux-arts. Avoir des dons, du goût pour la musique. Un traité de musique. L'histoire de la musique.* ● Désigne aussi la pratique de cet art, les techniques de composition et d'exécution propres à cet art. *Apprendre, savoir la musique. Conservatoire de musique. Leçon de musique. Maître de musique. Instrument de musique. Notes de musique*, signes, caractères dont on se sert pour noter les sons musicaux ainsi que leur durée. *Lire la musique. Papier à musique*, papier réglé, préparé pour écrire les notes. *Cahier de musique.* Par méton. Ensemble de feuilles, cahiers, livres où les notes sont copiées. *Copiste de musique. Éditeur de musique. Acheter de la musique.*

☆**2.** Toute production qui relève de cet art ; succession de sons mesurés et rythmés selon certaines règles. *Composer, exécuter, écouter de la musique. Air de musique. La musique d'un opéra, d'une cantate. Mettre une pièce de vers en musique.*

☆**3.** Ensemble d'œuvres relevant de cet art et caractérisées par leur genre, par l'instrument, la formation pour lesquels elles sont conçues. *Musique vocale, instrumentale. Musique pour le piano, pour la harpe. Musique symphonique. Musique de chambre.* ● *Musique sacrée. Musique militaire. Musique folklorique. Musique de danse, de bal. Musique de scène*, qui accompagne une représentation théâtrale. *Musique de fond, musique d'ambiance*, diffusée de manière continue et en sourdine. ● *Musique baroque. Musique romantique. Musique française, italienne, russe. La musique de Mozart, de Chopin*, désigne l'ensemble des œuvres de ces compositeurs, et leur style en ce qu'il est reconnaissable. *La musique des Anciens*, chant accompagné d'un simple instrument à cordes et qui, interprété par des figures légendaires comme Orphée et Amphion, passait dans l'Antiquité et à la Renaissance pour avoir exercé des effets merveilleux sur l'âme des auditeurs et sur la nature. ● *Musique classique*, conforme à certaines traditions de composition. *Musique atonale. Musique dodécaphonique. Musique sérielle. Musique électro-acoustique. Musique concrète*, voir *Concret*. Loc. *La grande musique*, se dit généralement des œuvres des grands maîtres de la musique occidentale, pour l'opposer à la *musique légère*, plus facile, comme celle de l'opérette, à la *musique de variété*, à la *musique populaire*, etc.

☆**4.** Par méton. Société, ensemble d'exécutants de musique instrumentale. *La musique de la chapelle du roi. La musique de la Garde républicaine. La*

musique du régiment. La musique municipale. Chef de musique, qui dirige une petite formation. *Musique d'harmonie*, orchestre composé exclusivement d'instruments à vent et de percussions (on dit aussi *Harmonie*). ● Expr. *Aller musique en tête*, les musiciens marchant en tête du défilé. Fam. *Aller plus vite que la musique*, trop rapidement. *En avant la musique !* allons-y !

☆**5.** Par anal. Suite de sons agréables à l'oreille. *La musique du vent. La musique d'un vers.* Fig. *La petite musique d'un auteur*, se dit pour caractériser le ton, les thèmes d'une œuvre qui a son charme et ses limites.

Question : Identifiez toutes les acceptions du substantif « musique ». A quels domaines variés la musique se rattache-t-elle ?

Séance n°2 : Lecture cursive du chapitre XVI de l'*Essai sur l'origine des langues de Rousseau*.

Etape 1 : Lisez le texte de Rousseau avec soin et identifiez les idées clefs que développe le grand philosophe. Rattachez chaque § à une idée synthétique.

Etape 2 : Lisez cet article :

Questions :

1) Quel lien Patrick Crispini établit-il entre les couleurs et les sons ?
2) Définissez l'esprit des Lumières en prenant appui sur cet article universitaire.

Document n°2 : Patrick Crispini, « Sons et couleurs », *Terrain* [En ligne], 53 | septembre 2009, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 28 juin 2017. URL : http://terrain.revues.org/13768 ; DOI : 10.4000/terrain.13768

« **Les Lumières** » **et les couleurs.**

Isaac Newton (1642-1727) transforme radicalement le rapport des quatre couleurs fondamentales, non remis en cause depuis les Grecs, en un système duodécimal. Dans son *Traité d'optique sur les réflexions, réfractions, inflexions, et les couleurs de la lumière* (1703), il propose une préfiguration de la notion de longueur d'onde et démontre l'hétérogénéité de la couleur avec de nouvelles décompositions : trois couleurs primaires ou pures (rouge, bleu, jaune), trois couleurs secondaires ou composites, et les couleurs tertiaires, provenant de la réunion des primaires et des secondaires. Le nombre de couleurs primaires et secondaires, établi à six, passe à sept avec l'irruption de l'indigo ; elles correspondent ainsi aux sept tons de la gamme, et les douze couleurs qui forment le cercle chromatique[1] peuvent désormais être mises en coïncidence avec les douze sons de la gamme chromatique, « car, il y a toute apparence que la portée de nos sens est exactement la même, et que la nature nous donne autant de sons que de couleurs ».

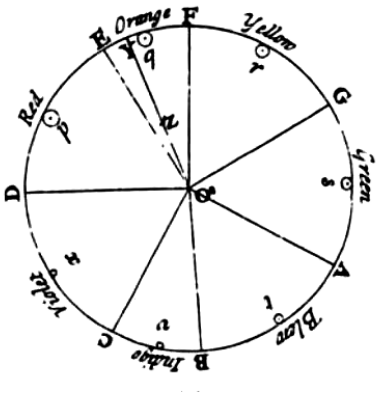

Figure 1 : Décomposition en sept couleurs du cercle chromatique de Newton.

Le premier « clavecin de couleurs » ou « clavecin oculaire », inventé par le père Louis Bertrand Castel (1688-1757), jésuite et mathématicien, s'efforce de « rendre visible le son » par le truchement de touches qui actionnent des languettes faisant vibrer les cordes, laissant apparaître des rubans colorés transparents. Il imagine aussi un « orgue à couleurs » de douze octaves associées à cent quarante-quatre couleurs correspondantes, suscitées par un système de verres, de miroirs et de bougies. Castel prévoit encore un « clavecin olfactif », un « clavecin-spectacle » pour les feux d'artifice et, dès 1726, un « clavecin pour tous les sens »… Voltaire affirme que « tous les sourds de Paris se précipitaient aux concerts sur ce curieux et

[1] http://revel.unice.fr/alliage/?id=3518

éphémère instrument ». Jean-Jacques Rousseau, lui, reste plus réservé : « J'ai vu ce fameux clavecin sur lequel on prétendait faire de la musique avec de la couleur. C'est bien mal connaître les opérations de la nature, de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence et celui des sons dans leur succession. »

Figure 2 : Charles-Germain de Saint-Aubin, Caricature du clavecin oculaire de Castel.

Son contemporain La Borde envisage un « clavecin électrique » qui puisse mettre en jeu l'électricité statique. En 1790, le physicien Ernst Chladni (1756-1827), créateur de l'acoustique moderne, invente un nouvel instrument de musique, l'« euphone », ou clavicylindre composé de cylindres en verre, qui utilise des *Klangfi guren* (figures sonores), pour révéler les empreintes créées par les fréquences sonores sur de fines plaques couvertes de poudre de quartz. Ces figures régulières restituent sous une forme graphique les intervalles harmoniques. Un an plus tard, l'ésotériste et kabbaliste Karl von Eckartshausen met au point, pour l'aristocratie européenne fascinée, un curieux dispositif composé de globes de verre contenant un liquide coloré, éclairés par transparence avec des chandelles, révélés tour à tour par des valves liées aux touches du clavier.

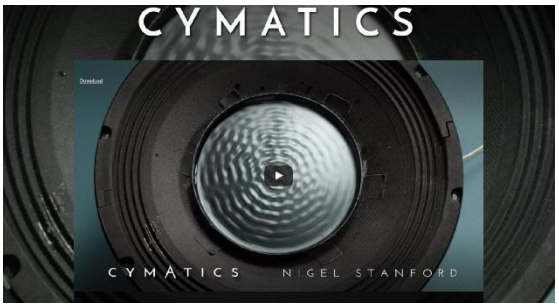

Figure 3 : Nigel Stanford, « Cymatics »[2], 2009.

Aiguillonnée par les idées nouvelles du Sturm und Drang et des préceptes universalistes et panthéistes, la « théorie des couleurs » trouve dans le romantisme naissant des bases éthérées qui relient les mondes sonores et visuels dans une même quête spirituelle. En 1810, le grand poète et dramaturge Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) publie dans sa *Théorie des couleurs* son célèbre cercle chromatique. Et le peintre Philipp Otto Runge (1777-1810) expose sa *Sphère des couleurs*, qui réalise la « construction du rapport de tous les mélanges de couleurs les uns avec les autres et de leur parfaite affinité » dans « un mélange de connaissances mathématico-scientifiques, de combinaisons mystico-magiques et de significations symboliques ». [...]

Etape 3 : Définissez la notion de synesthésie en prenant appui sur ce sonnet très célèbre de Baudelaire.

Document n°3 : Baudelaire, « Correspondances », in *Les Fleurs du mal*, 1857.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

[2] Nigel Stanford, *Solar Echoes*, 2009.

II est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Séance n°3 : Lecture analytique : Rousseau, Chapitre XVI, *Essai sur l'origine des langues*, Depuis « *On voit par-là que la peintre* » jusqu'à la fin du chapitre.

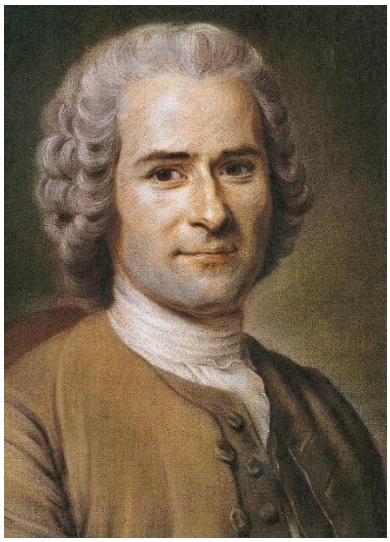

Figure 4 : Quentin de La Tour, Portrait de Rousseau, 18e siècle.

Séance n°4 : Histoire littéraire : La querelle des bouffons.

Méthode / Question de synthèse : Présentez la querelle des bouffons en prenant appui sur cette lettre de Rousseau et ces deux articles d'encyclopédie. Vous veillerez à bien évoquer toutes les dimensions de cette polémique.

Document n°4 : Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in Œuvres complètes, volume 10, p. 318.

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 ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs ; que le récitatif français n'est point du récitatif. 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.

Document n°5 : Encyclopédie Universalis, « Querelle des Bouffons ». http://www.universalis.fr/encyclopedie/querelle-des-bouffons/

En 1752, à Paris, éclata ce que l'on a appelé la « querelle des Bouffons », bataille musicale née de la rivalité entre les partisans de la musique lyrique française, établie par Lully et renouvelée par Rameau, et ceux de la musique lyrique italienne dans le style bouffe, représentée par des compositeurs comme Pergolèse, Rinaldo da Capua, Latilla, Jommelli, Cocchi, Leo, Ciampi.

La polémique

Une troupe italienne vint en effet s'installer à Paris et l'Opéra l'accueillit d'août 1752 à mars 1754. Elle apportait dans ses bagages toute une série de petits opéras bouffes baptisés « intermezzi » et provoqua un engouement prodigieux chez un public friand de nouveauté. Et pourtant, en 1729 déjà, une compagnie de Bouffons italiens était venue donner quelques représentations d'ouvrages du même genre sans éveiller le moindre intérêt et, en 1746, la Comédie Italienne avait accueilli une troupe semblable, jouant pour la première fois en France *La Serva Padrona* de Pergolèse. Cette œuvre, qui allait faire tant de bruit, n'avait été reçue qu'avec une curiosité distraite. Or la même *Serva Padrona*, donnée à l'Opéra par les Bouffons italiens comme spectacle d'ouverture le 1er août 1752, déchaîna l'enthousiasme et porta ainsi le premier coup au style solennel et un peu conventionnel de l'opéra français, pourtant admirablement défendu par Jean-Philippe Rameau. Le baron Grimm, jeune philosophe récemment arrivé d'Allemagne, venait de publier une lettre qui avait fait grand bruit, à propos de la reprise à l'Opéra d'une tragédie lyrique de Destouches, *Omphale* : il soulignait les faiblesses de l'opéra français par rapport à l'opéra italien. Cette critique avait provoqué de violentes attaques contre son auteur. Grimm avait été soutenu par Jean-

Jacques Rousseau, hostile, lui aussi, à l'opéra français. Plus violent encore que Grimm, qui ménageait Rameau, Rousseau s'était attaqué au grand musicien français qui, depuis 1733, date de la création de son *Hippolyte et Aricie*, avait redonné au théâtre lyrique tout son prestige.

Document n°6 : Encyclopédie Larousse, « Querelle des Bouffons ». http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/querelle_des_Bouffons/183470

C'est en août 1752 qu'éclata la querelle opposant partisans de l'opéra français à ceux de l'opéra italien et qui devait rester dans l'histoire sous le nom de « querelle des Bouffons ».

C'est lors des représentations de *la Servante maîtresse* de Pergolèse (1710-1736) par la troupe des Bouffons présentée à Paris par l'impresario Eustacchio Bambini que débuta l'affaire. Jean-Jacques Rousseau, fervent admirateur de l'ouvrage italien, prit fait et cause pour cette musique charmante et légère qui lui apparut profondément nouvelle. Il saisit l'occasion pour critiquer dans sa *Lettre sur la musique française*, publiée en 1753, l'opéra français alors illustré par Jean-Philippe Rameau. Le philosophe et compositeur genevois, auteur des articles sur la musique de l'Encyclopédie de d'Alembert et Diderot, reprochait au musicien français de ne point donner à ses récitatifs le naturel de ceux de l'Italien, d'écrire des chœurs manquant de simplicité avec leur écriture contrapuntique, avec une harmonie et un orchestre qu'il jugeait trop riches. Plus rédhibitoire à ses yeux, la langue française, « peu propre à la poésie », n'était décidément pas faite pour être mise en musique, avec laquelle elle se révèle incompatible. Rousseau allait tirer les conséquences de sa thèse en écrivant en 1770 la « scène lyrique » *Pygmalion*, où « les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement ».

À ces assertions, Rameau rétorqua par un libelle relevant les *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (1755). L'opinion se divisa alors en deux groupes. Aux assauts du *coin de la reine* dirigé par Rousseau, à qui s'étaient joints Diderot et Grimm, le *coin du roi*, qui comptait dans ses rangs le philosophe-mathématicien d'Alembert, ne tarda pas à riposter. La « guerre » devint aussi bien littéraire que musicale : on ridiculisait le merveilleux dans l'opéra français, alors que l'on appréciait le réalisme des personnages de modeste condition que les intermèdes italiens mettaient en scène. Alors que Grimm se moquait de l'opéra français dans *le Petit Prophète de Boemischbroda*, le parti français, placé sous la protection de Mme de Pompadour, contre-attaqua avec *Titon et l'Aurore*, pastorale de Mondonville, et en soutenant la reprise du *Castor et Pollux* de Rameau.

Cette querelle marque le déclin de la tragédie en musique française et l'éclosion de l'opéra-comique. Ainsi, la « querelle des Bouffons » s'inscrit dans ce mouvement naturaliste de défense et d'attaque contre l'hégémonie de l'art français, qui a dominé la pensée européenne à l'époque des Lumières.

Séance n°5 : Lecture cursive de *Le Neveu de Rameau* de Diderot.

Consigne : Reprenez le tableau de synthèse fourni et complétez-le à l'aide des citations que vous relèverez au cours de votre lecture.

Séance n°6 : Lecture analytique n°2 : Diderot, *Le Neveu de Rameau*. Depuis *« Puis il se remettait à chanter »* jusqu'à *« adulateurs insipides. »* (pp. 19-21).

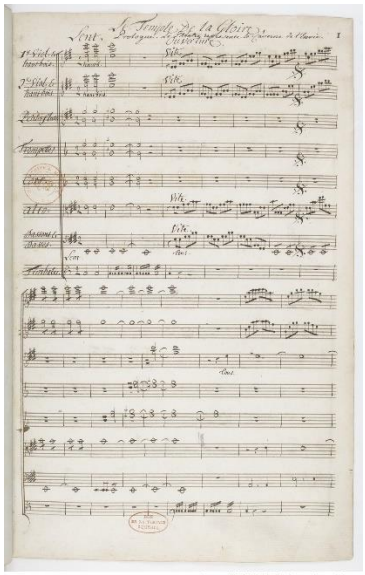

Figure 5 : Livret de l'opéra Le temple de la gloire, Opéra écrit par Voltaire, mis en musique par JF Rameau, 1745.

Séance n°7 : Eclairage sur la conception du génie que développe Diderot.

Question de synthèse : Quelle vision du génie ces deux documents développent-ils ?

Document n°7 : Kubrick, *Shining*, 1979.

Document n°8 : Martin-Haag Éliane, « Le « génie » de Diderot, ou de l'indistinction première de l'esthétique et de l'histoire », in *Dix-huitième Siècle*, n°26, 1994. Economie et politique. pp. 435-452.

Il y a donc un sentiment rationnel du sublime, qui se rattache à l'intelligence de la perfectibilité humaine. L'homme est le plus stupide, le plus pervers et le plus fou des animaux, parce qu'il peut être le meilleur et le plus inventif : sa raison n'est pas bornée par l'instinct. Le génie, entendu comme une individualité exceptionnelle, ne fait que résumer, à cet égard, toute la difficulté de la condition humaine, dont il explore les limites.

Celui qui, comme Malebranche ou Leibniz, se fait « machine à réflexion » (*O.C.*, XI, p. 500), n'invente qu'en tombant tôt ou tard dans l'extravagance et la déraison. Diderot ne cesse de le souligner : « le génie suppose toujours quelque désordre dans la machine », ou quelque tendance à la « mélancolie » [15]. L'homme de « génie et la bête se touchent » (XI, p. 514), parce que l'habitude de méditer conduit tout droit au libertinage de l'esprit et des sens. D'une part, tout philosophe a tendance à « rêver » ou à transgresser les « faibles limites de notre raison » (ECLECTISME, p. 281a), en s'égarant dans le domaine du surnaturel et de l'imaginaire. D'autre part, le méditatif est un type d'homme chez qui l'imagination dispose des sens, au point de pouvoir produire une ivresse ou un « orgasme » solitaire, analogue à celui de d'Alembert dans le *Rêve* [16]. Dans cette mesure, les « pensées » d'un philosophe sont toujours aussi ses « catins » (*O.C.*, X, p. 300) : parce que l'organisme est un système, l'égarement de l'esprit produit nécessairement un égarement des sens. Dans l'*Encyclopédie*, le thème du rêve dogmatique est directement lié à la pathologie de l'inquiétude et de la mélancolie. Diderot nous explique, par exemple, que les « théosophes », c'est-à-dire les alchimistes, tels que Van Helmont, étaient des visionnaires qui se croyaient inspirés par Dieu, parce que la démesure de leur *libido sciendi* leur permettait aussi de satisfaire la *libido appetendi*. En croyant poursuivre un idéal contemplatif, les théosophes se contentaient de « donner des préceptes pour s'acheminer artificiellement à cet état d'orgasme et d'ivresse, où ils se trouvaient au-dessus d'eux-mêmes, et qu'ils regrettaient » [17]. Diderot lui-même donne parfois l'exemple de cet abandon au rêve, lorsqu'il se soucie davantage de séduire que d'instruire. Une de ses plus célèbres lettres à Sophie Volland (15 [?] octobre 1759) imagine ainsi que les « molécules » des deux amants, une fois dissociées par la mort, chercheront à se réunir, selon la loi de l'affinité amoureuse :

On croit qu'il n'y a qu'un polype ! Et pourquoi la nature entière ne serait-elle pas du même ordre ? Lorsque le polype est divisé en cent mille parties, l'animal primitif et générateur n'est plus ; mais tous ses principes sont vivants. O ma Sophie ! il me resterait donc un espoir de vous toucher, de vous sentir, de vous aimer, de vous chercher, de m'unir, de me confondre avec vous quand nous ne serons plus, s'il y avait pour nos principes une loi d'affinité, s'il nous était réservé de composer un être commun, si je devais dans la suite des siècles refaire un tout avec vous, si les molécules de votre amant dissous avaient à s'agiter, à s'émouvoir et à rechercher les vôtres éparses dans la nature (*O.C.*, III, p. 819).

Le génie témoigne donc simultanément de la sublime supériorité de la raison, et de l'extravagance radicale d'une humanité dénuée d'instinct, c'est-à-dire perfectible, ou encore condamnée à l'inquiétude et à l'errance perpétuelles [18].

Séance n°8 : Lecture analytique n°3 : Diderot, *Le Neveu de Rameau*. Depuis *« En même temps, il se met »* jusqu'à « *qu'en pensez-vous ?* » (pp. 34-35).

Séance n°9 : Invention autour d'une guitare et d'une émotion…

Document n°9 : Pascal Dupont et Mathieu Dupont , « Woodstock, la légende de Jimi Hendrix », in *L'express*[3], article consulté le 3 juillet 2017.

Enfin, il attaque la célèbre version distordue de l'hymne américain. Jouant de la tige de vibrato, des boutons de sa guitare et de la pédale wah-wah, il éclate les notes, triture les sons, parodie les éclats de bombe, les rafales de mitraillette et les cris d'enfants. Hommage ou sacrilège ? Au début, les gens restent interdits. « J'étais juste au-dessous de la scène, raconte Steven Szep, l'un des spectateurs. Je n'étais pas préparé à cette interprétation de *Star Spangled Banner*. Elle

[3] http://www.lexpress.fr/culture/musique/woodstock-la-legende-de-jimi-hendrix_634488.html

était à la fois magnifique et poignante. » Cette variation insolente a déjà valu à Hendrix, en janvier, les foudres du critique du *Los Angeles Times*, qui y voyait un morceau de cheap sensationalism. Il faut rappeler le contexte : dans la seule semaine du festival, on comptait autant de jeunes Américains au Vietnam qu'à Woodstock et 325 soldats y laisseront leur peau (contre trois morts à Woodstock : une overdose, une péritonite et un type qui s'était endormi sous les roues d'un tracteur).
« Je suis américain ; c'est pour ça que je le joue, s'est défendu Jimi après le concert. On me l'a fait chanter à l'école ; c'est un souvenir. Et je trouve l'air magnifique. » En fait, les positions politiques du Gitan électrique, plus Peace & Love que radical, restent ambiguës. Anticommuniste pour une part (« Quand la Chine se sera emparée du monde entier, alors on saura pourquoi l'Amérique s'est battue au Vietnam », avait-il déclaré à Londres, en 1967), on a même imaginé que son interprétation de l'hymne était au fond très patriotique. C'est en tout cas ce que prétend son père, Al, dans une biographie à paraître. Et si les deux hypothèses étaient également justes ? Pourquoi ne pas imaginer que Hendrix chante l'Amérique qu'il aime, tout en la mettant en garde contre ses propres dérives et son intolérance ? Quand le morceau s'achève, au tonnerre des amplis fait écho une immense ovation. L'Indien noir (il a du sang cherokee) sait alors qu'il a sauvé son propre concert. Il embraie avec *Purple Haze*, superbe flamenco psychédélique où il vole, aérien, puis avec un morceau que les producteurs rebaptiseront Woodstock Improvisation. Sur la fin de ce medley de vingt-huit minutes traversées de moments puissants et hallucinés, Hendrix salue.

SUJET : En une page au maximum, décrivez cette scène mythique : Jimi Hendrix propose son interprétation de l'hymne américain.

Consignes :

> Vous pourrez vous inspirer de l'article ci-dessus pour construire votre texte (retenez les mots de vocabulaire, en particulier) ;

> Vous mêlerez : vocabulaire des perceptions sensorielles (ouïe et vue, notamment) et vocabulaire de l'émotion (vous reprendrez les formules qu'emploie Diderot pour décrire les gestes du Neveu de Rameau).

Séance n°10 : Lecture cursive : Diderot, *Le Neveu de Rameau*. Depuis *« Le chant est une imitation »* jusqu'à « *c'est le vrai.* » (pp. 103-104).

LUI. — Le chant est une imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l'instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion ; et vous voyez qu'en changeant là-dedans, les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture, et à la poésie. Maintenant, pour en venir à votre question. Quel est le modèle du musicien ou du chant ? c'est la déclamation[4], si le modèle est vivant et pensant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie ; plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau. Et c'est ce qu'ont très bien senti nos jeunes musiciens. Quand on entend, Je suis un pauvre diable, on croit reconnaître la plainte d'un avare ; s'il ne chantait pas, c'est sur les mêmes tons qu'il parlerait à la terre, quand il lui confie son or et

[4] **DÉCLAMATION, subst. fém. [*Trésor de la langue française*, Juillet 2017]**
A.– *ANTIQ. ROMAINE.* Exercice d'éloquence en présence d'un public sur des lieux communs, en usage dans les écoles de rhéteurs. *Les déclamations de Quintilien.*
B.– *P. anal.* Art de réciter devant un public un texte de manière expressive. *Talent de déclamation que je tâche d'acquérir* (Staël, *Lettres jeun.,*1785, p. 33).
C.– *P. ext.,* souvent *péj.*
1. Emphase, affectation dans l'expression orale, écrite ou artistique. [*Tertullien*] *tombe souvent dans la déclamation* (Chateaubr., *Génie,*t. 2, 1803, p. 115):
2. *P. méton.* Œuvre, généralement discours, emphatique et pompeuse. *Débiter avec emphase toutes ces déclamations sur la liberté universelle* (Robesp., *Discours,* Sur la guerre, t. 8, 1791, p. 49).

qu'il lui dit, O terre, reçois mon trésor. Et cette petite fille qui sent palpiter son cœur, qui rougit, qui se trouble et qui supplie monseigneur de la laisser partir, s'exprimerait-elle autrement. Il y a dans ces ouvrages, toutes sortes de caractères ; une variété infinie de déclamations. Cela est sublime ; c'est moi qui vous le dis. Allez, allez entendre le morceau où le jeune homme qui se sent mourir, s'écrie : Mon cœur s'en va. — Écoutez le chant ; écoutez la symphonie, et vous me direz après quelle différence il y a, entre les vraies voies d'un moribond et le tour de ce chant. Vous verrez si la ligne de la mélodie ne coïncide pas tout entière avec la ligne de la déclamation. Je ne vous parle pas de la mesure qui est encore une des conditions du chant ; je m'en tiens à l'expression, et il n'y a rien de plus évident que le passage suivant que j'ai lu quelque part, *musices seminarium accentus*. L'accent est la pépinière de la mélodie. Jugez de là de quelle difficulté et de quelle importance il est de savoir bien faire le récitatif. Il n'y a point de bel air[5], dont on ne puisse faire un beau récitatif, et point de beau récitatif, dont un habile homme ne puisse tirer un bel air. Je ne voudrais pas assurer que celui qui récite bien, chantera bien, mais je serais surpris que celui qui chante bien, ne sût pas bien réciter. Et croyez tout ce que je vous dis là ; car c'est le vrai.

Questions :

- Quelle place la passion et l'émotion occupent-elles dans ce texte ?
- Identifiez les mots se rattachant au vocabulaire spécialisé de la musique. Elaborez un lexique.

Séance n°11 : La pantomime comme second degré du signe musical.

Document n°10 : Doyon, Nova. 2000. « Le signe musical chez Rousseau et l'art de la pantomime chez Diderot», *Postures*, Dossier «Littérature et musique»[6], n°3.

« Ce que le Neveu mime, la phrase le mime au second degré. » (Versini in Diderot, 1996, p. 617) Ainsi, le texte du *Neveu de Rameau* ne servirait pas uniquement à discourir de la Querelle des Bouffons. Nous pourrions même soutenir que la musique imitative, ainsi retournée en objet d'imitation, est ici un prétexte pour révéler plutôt quelques dissonances dans l'harmonie sociale. Maître dans l'art de la pantomime musicale, de l'esquisse de hiéroglyphes musicaux, de la suggestion des passions des hommes - bien que le Neveu ne fasse qu'évoquer, par ses imitations justes, il insuffle suffisamment de mélodie à ses contrefaçons pour que les hommes, qui croient reconnaître le signe de leurs affections, s'y reconnaissent-, le Neveu ne fait, à un second degré, qu'imiter les travers des hommes.
Puis, le Philosophe, devenu à son tour cynique et lucide suite à l'expérience-vérité des pantomimes du Neveu, constate au sujet de ce dernier : « Voilà, en vérité, la différence la plus marquée entre mon homme et la plupart de nos entours. Il avouait les vices qu'il avait, que les autres ont ; mais il n'était pas hypocrite.
Il n'était ni plus ni moins abominable qu'eux, il était seulement plus franc, plus conséquent. » (Diderot, 1805, p. 82) Autrement dit, le Neveu passe sa vie à faire des pantomimes, à reproduire les mœurs sociales, l'hypocrisie des hommes, chacun exécutant en vérité une pantomime pour arriver à ses fins, mais dans l'illusion de la bienséance. Cependant, le point de vue du Philosophe sur les pantomimes du

[5] **L'air – l'*aria* –**, précédé du récitatif, est une forme vocale qui se développe à l'époque baroque, au sein de genre plus amples tels que le *dramma per musica* (opéra), l'opéra séria, l'oratorio, la cantate, etc.. Au début du 17e siècle, la plupart des auteurs, dont Monteverdi, respecte l'équilibre entre le verbe et la musique sans que l'un ne prenne la préséance sur l'autre : la musique est au service des inflexions du texte poétique, représente et renforce les passions, émeut le cœur et fait vibrer l'âme.

1650 : peu à peu, ces arias deviennent des morceaux de bravoure où la virtuosité vocale de l'artiste servira à l'expression de ses états d'âme. Une typologie des airs se met en place : air de bravoure, air de colère (*aria di furor*), air de tempête (*aria di tempesta*), lamentation, etc.
Quant au **récitatif**, qui précède l'aria, il peut être *secco* (accompagné du seul clavecin ou de la basse continue) ou *accompagnato* (accompagné de tout l'orchestre). Il s'agit d'une sorte de **déclamation chantée** – un *parlar cantando* – où la musique suit le rythme du texte. **[http://musicologica.fial.ucl.ac.be/Anal_Mus/6_r%C3%A9citatif_air.htm]**

[6] http://revuepostures.com/fr/articles/doyon-3> (Consulté le 03/07/2017).

Neveu laisse présager que les usages sont sur le point de changer dans la société. Le Roi lui-même n'est plus à l'abri sous le droit divin, car lui aussi joue la musique du pantomime :

LUI [le Neveu] Il n'y a dans tout le royaume qu'un homme qui marche, c'est le souverain. Tout le reste prend des positions.

MOI [le Philosophe] - Le souverain" Encore y a-t-il quelque chose à dire. [...] Quiconque a besoin d'un autre, est indigent et prend une position. Le roi prend une position devant sa maîtresse et devant Dieu ; il fait son pantomime. (Diderot, 1805, p. 9 1)

Ainsi, ce renversement de la musique française, dû en grande part aux philosophes ayant alimenté le débat et illustré en partie dans *Le Neveu de Rameau*, ne pouvait que témoigner des changements dans l'ordre social.

Julia Kristeva va plus loin quant à la signification du second niveau de sens présent dans le récit. En fait, elle explique que ce deuxième degré est possible justement parce qu'il y a eu renversement des conventions - mais précisément dans l'utilisation même du langage, soit par la musicalisation de celui-ci : « *Le débat sur la musique est en somme un débat sur la censure qui instaure la différence signifiant/signifié et qui constitue par là même le sujet de société. Revendiquer la musique dans le langage c'est revendiquer la mise en cause de cette censure dans toutes les stabilités (subjectives et sociales) qui la suivent.* » (Kristeva, 1977, p. 196)

Séance n°12 : Lecture analytique n°4 : Diderot, *Le Neveu de Rameau*. Depuis *« Et puis le voilà qui se met* » jusqu'à « *c'est le vrai.* » (pp. 109-111).

Préalable : afin de bien saisir les enjeux de cet extrait, lisez ce dialogue de Platon, portant sur la notion d'enthousiasme.

Document n°11 : Platon, *Ion*, 400 avant Jésus-Christ.

SOCRATE : Je la vois, Ion, et je vais t'expliquer quelle elle est, à mon avis. [533d] Il existe, en effet, chez toi une faculté de bien parler de Homère, qui n'est pas un art, au sens où je le disais à l'instant, mais une puissance divine qui te meut et qui ressemble à celle de la pierre nommée par Euripide Pierre Magnétique et par d'autres pierre d'Héraclée. Cette pierre non seulement attire les anneaux de fer eux-mêmes, mais encore leur communique la force, si bien qu'ils ont la même puissance que la pierre, celle d'attirer d'autres anneaux [533e] ; en sorte que parfois des anneaux de fer en très longue chaîne sont suspendus les uns aux autres ; mais leur force à tous dépend de cette pierre. Ainsi la Muse crée-t-elle des inspirés et, par l'intermédiaire de ces inspirés, une foule d'enthousiastes[7] se rattachent à elle. Car tous les poètes épiques disent tous leurs beaux poèmes non en vertu d'un art, mais parce qu'ils sont inspirés et possédés, et il en est de même pour les bons poètes lyriques. Tels les corybantes [534a] dansent lorsqu'ils n'ont plus leur raison, tels les poètes lyriques lorsqu'ils n'ont plus leur raison, créent ces belles mélodies ; mais lorsqu'ils se sont embarqués dans l'harmonie et la cadence, ils se déchaînent et sont possédés. Telles les bacchantes puisent aux fleuves le miel et le lait quand elles sont possédées, mais ne le peuvent plus quand elles ont leur raison ; tels les poètes lyriques, dont l'âme fait ce qu'ils nous disent eux-mêmes. Car ils nous disent, n'est-ce pas, les poètes, qu'à des fontaines de miel dans les jardins et les vergers des Muses, [534b] ils cueillent leurs mélodies pour nous les apporter, semblables aux abeilles, ailés comme elles ; ils ont raison, car le poète est chose ailée, légère, et sainte, et il est incapable de créer avant d'être inspiré et transporté et avant que son esprit ait cessé de lui appartenir ; tant qu'il ne possède pas cette inspiration, tout homme est incapable d'être poète et de chanter.

Séance n°13 : DISSERTATION : La philosophie des Lumières, la folie et la musique.

SUJET : Pensez-vous que ce texte se rattache totalement au mouvement des Lumières ?

Pour répondre à cette question, vous prendrez appui sur des extraits des œuvres que vous avez lues et vous pourrez aussi tirer profit du texte universitaire fourni.

[7] **ENTHOUSIASME, n. m. [Trésor de la langue française]** XVIe siècle. Emprunté du grec *enthousiasmos,* « possession divine, transport divin », qui remonte à l'adjectif *entheos,* « inspiré par un dieu ou par les dieux ».

Document n°12 : Fabienne Brugère, « La déraison des Lumières, Une lecture du *Neveu de Rameau* », in *Foucault et les Lumières*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

Ce dialogue de la raison et de la déraison qui empêche toute clôture de la rationalité sur elle-même peut-il être compris comme une critique de la raison qui ferait du *Neveu de Rameau* un texte des Lumières, à condition de ne pas proposer une version simplifiée des Lumières qui limiterait l'entreprise à l'établissement d'une raison expérimentale ou à un culte des savoirs et des nouveaux discours scientifiques ? La critique de la raison commence alors avec l'annonce à travers le personnage du neveu fou d'une compréhension anthropologique de la folie qui est essentielle pour Foucault en ce qu'elle oblige la raison à reconsidérer le discours de l'homme fou. Ce qui apparaît dans le texte de Diderot, comme langage de la folie, c'est une mise en forme littéraire d'une vérité élémentaire de l'homme : manifester ses désirs éparpillés, produire une subjectivité désordonnée qui se prête au délire, aux fantasmes pour s'organiser parfois subrepticement dans la musique ou la pantomime. La lecture de Foucault met en avant l'anti-cartésianisme du texte de Diderot qui formule un retour de l'homme comme être qui sent et qui imagine de telle sorte que cette lecture entretient une familiarité avec des stratégies décelées dans certaines pensées des Lumières : la réflexivité de la conscience est oubliée pour laisser la place à une critique de la raison, raison rendue faible ou fragile du fait de son inscription dans l'opacité anthropologique.

ETAYER OU DISCUTER LA THESE ?

DEFINITION DES MOTS CLEFS DU SUJET

THESE 1 : L'œuvre de Diderot se rattache au mouvement des Lumières.	**THESE 2 : L'œuvre de Diderot s'éloigne de l'idéal de la philosophie des Lumières.**