

L'imitation musicale chez Rousseau, l'imitation picturale chez Dubos

Akira BABA

L'objet de cet article n'est pas ambitieux. Ici nous ne visons pas nécessairement à situer la théorie rousseauiste de l'imitation musicale dans le développement historique de la théorie musicale occidentale, développement devant se tourner bientôt vers la négation du paradigme classique de l'imitation musicale et vers le formalisme sonore favorable à l'établissement de la musique absolue. Nous saisissons ici simplement la particularité de la notion d'imitation musicale chez Rousseau selon l'opposition de celui-ci à la perspective esthétique dominante de son temps, à savoir celle de Jean-Baptiste Dubos qui souligne la suprématie de l'imitation picturale sur les autres imitations des beaux-arts. Mais, ce ne serait qu'après avoir bien précisé une telle opposition entre Rousseau et Dubos concernant les deux formes de l'imitation esthétique que nous pourrions comprendre pourquoi l'auteur de la *Lettre à d'Alembert* n'accepte pas la position dubosienne sur le plaisir esthétique, derivant d'une certaine synthèse esthético-philosophique du cartésianisme regardant la maîtrise ou le contrôle des passions, ce qui devrait être bien examiné dans notre étude prochaine.

Or, avant de traiter directement de l'opposition de la notion de l'imitation musicale rousseausite à celle de l'imitation picturale dubosienne, précisons fort brièvement même deux points préliminaires

[Imitation chez Rousseau et son esthétique musicale]

D'abord saisissons grossièrement le contexte principal dans lequel la notion d'imitation se lie à l'esthétique musicale de Rousseau.

Il est très connu que l'auteur de la *Lettre à d'Alembert* dénonce fort sévèrement la théorie aristotélicienne de l'imitation comme activité qui défigure et transforme l'objet à imiter¹. Mais l'imitation n'est pas pour autant niée immédiatement par Rousseau. Ce point a été souligné, depuis longtemps, par quelques chercheurs, comme le fait déjà en 1923 Fräbldorf, en précisant ce que l'esthétique musicale de Rousseau doit non seulement à Dubos mais aussi à Batteux².

Or l'imitation devrait être en fait une notion si positive pour son esthétique musicale dans le contexte de la querelle développée pendant plusieurs années avec Rameau. Certes sa première remarque sur l'imitation musicale se trouve déjà dans la lettre adressée à d'Alembert datée de 1751. Mais la notion d'imitation s'intègre dans son esthétique musicale, quand Rousseau commence à attaquer de front Rameau et surtout prépare quelques écrits pour riposter à l'*Observation sur notre instinct*, et aux *Erreurs sur la musique* dans l'Encyclopédie. En gros, on pourrait dire qu'il répète la stratégie autrefois adoptée par les lullistes à l'égard de la musique ramiste comme celle qui ne signifie rien, c'est-à-dire, dominée non pas par le chant ou le récitatif, mais par la symphonie et la technique harmonique. Bien entendu, la situation

n'est pas si simple. D'une part, au lieu de nier de front l'imitation musicale, Rameau n'oublie pas la relation de la musique à la parole, et souligne l'expressivité de l'harmonie³. D'autre part, pour Rousseau, l'imitation musicale ne se fonde plus sur l'expressivité du langage articulé français comme modèle du récitatif ou imitation lulliste. Cependant, de toute façon, il est vrai que, en tant qu'axée sur la manipulation mathématico-physique de l'expressivité musicale, la théorie musicale ramiste s'oppose à la perspective rousseauiste sur l'imitation musicale. Dans cette optique, chez Rousseau l'imitation musicale consiste à exprimer à travers sa temporalité mélodique formée à la fois par le rythme et l'accent le mouvement passionnel intérieur à l'âme humaine morale, mouvement irréductible au monde dominé par les lois physico-mathématiques.

[**Du parallèle à l'opposition entre les deux formes de l'imitation esthétique**]

Passons tout de suite au deuxième point : comment se postule premièrement l'opposition entre l'imitation musicale et l'imitation picturale ?

Quand Rousseau commence à introduire la notion d'imitation dans son esthétique musicale, on ne constate pas d'opposition entre les deux imitations, comme le montre *Du principe de la mélodie*⁴, mais simplement l'essai d'instaurer l'imitation musicale sur le modèle pictural. Mais dans le *Dictionnaire de Musique* et dans *l'Essai sur l'origine des langues*, il en vient à insister sur sa particularité irréductible à l'imitation picturale et sur sa supériorité : «...L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées et d'impressions qui chauffe l'âme par degrés, et que tout est dit au premier coup d'œil. [...] l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du Spectateur : ...⁵» Selon lui, l'imitation musicale pourrait rendre grâce à sa successivité ou temporalité dynamique le mouvement passionnel, au contraire de l'imitation picturale qui, malgré son intensité sensorielle axée sur l'immédiateté simultanée, n'est qu'image froide et disparate plutôt proche du monde matériel.

Or, à première vue, l'arrière-plan de cette remarque semble concerner encore la critique de la musique française. Car cette opposition dans l'article «Opéra» du *Dictionnaire* se situe dans sa critique du «merveilleux» comme constituant essentiel de l'opéra français, constituant qui selon Kintzler s'enracine aussi dans l'opéra ramiste⁶. Dans cet article, en situant l'opéra français actuel dans l'histoire de l'opéra occidental, il développe plus systématiquement les critiques du merveilleux de l'opéra français exprimées dans *La Nouvelle Héloïse*. Or, comme l'a déjà noté Saint-Evremond⁷, le charme de ce merveilleux se lie soit à la technique de la perspective et de la machine, soit à l'insertion de la danse. Et, comme le disent Grimm et Cahusac dans des orientations opposées, ces éléments du merveilleux se fondent plus souvent sur la visibilité⁸. Évidemment, en éloignant de son opéra idéal la place dominante de la représentation visible et de la danse comme imitations froides et extérieures, Rousseau essaie de déplacer le fondement de l'opéra vers l'autre forme de l'imitation, c'est-à-dire, vers l'imitation musicale.

Mais, quand nous nous tournons vers *l'Essai* dont le chapitre XVI présente presque la même opposition que les deux articles « Imitation » et « Opéra » du *Dictionnaire*, il nous semble que son attitude négative à l'égard du merveilleux visible de l'opéra français ne pourrait expliquer suffisamment l'opposition entre les deux imitations. *L'Essai* dont la version précédente se

trouve dans *Du principe de la mélodie* ajoute quelques nouvelles réflexions à celui-ci, et l'une de ces réflexions serait déjà élaborée dans le chapitre I sur l'opposition radicale de la parole chantante au signe naturel visible, opposition qui concernerait au reste celle de la parole et l'écriture comme sa visibilité extérieure : «Mais lorsqu'il est question d'émouvoir le cœur et d'enflammer les passions, c'est toute autre chose. L'impression successive du discours qui frappe à coups redoublés vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même où d'un coup d'œil vous avez tout dit. ...⁹». Ici notre auteur met en cause implicitement l'épistémologie linguistique de Condillac et de Diderot, qui essaie d'intégrer l'immédiateté simultanée du signe naturel dans la formation de la connaissance parfaite avec la collaboration avec la successivité analytique du langage sonore. Donc ladite opposition entre les deux imitations se lie non seulement à la critique rousseauiste de l'opéra français mais aussi à cet arrière-plan linguistico-épistémologique de *l'Essai* sur la particularité de la parole musicale irréductible à la visibilité comme constituant indispensable pour l'épistémologie des sensualistes. En effet, comme nous le verrons tout de suite concernant l'esthétique dubosienne que Condillac et Diderot connaissaient bien, la discussion sur l'opposition entre les deux imitations esthétiques serait solidaire de la pensée sémiotique du courant du sensualisme français.

1 L'esthétique sensualiste, et les *Réflexions critiques...* de Dubos : le paradigme esthétique de la visibilité axée sur la force sensorielle de la simultanéité immédiate

Comme nous l'avons suggéré, dans la réflexion esthétique de Cahusac sur la danse, la force simultanée de la visibilité joue un rôle déterminant : «...Il faut plusieurs mots, pour exprimer une pensée : un seul mouvement peut peindre plusieurs pensées, et quelquefois la plus forte situation. ... [n.s.] ¹⁰» Mais cette prédominance esthétique de la visibilité n'est pas limitée au cas de Cahusac, comme le met en lumière Sasaki, en évoquant plusieurs textes du 18^e siècle comme celui de Blondel, Cahusac, Diderot, Noverre, Dubos, etc ¹¹.

Prenons ici seulement Condillac et Diderot, deux sensualistes qui concernent le plus explicitement l'esthétique rousseauiste. D'une part, chez Condillac, la simultanéité détermine à la fois la vivacité du langage d'action et celle de l'opération dynamique mentale qu'il suscite. Dans la deuxième partie de *l'Essai sur l'origine des connaissances humaines*, il consacre beaucoup de pages à décrire le langage d'action comme ayant la force sensible du langage primitif. De là la superposition fréquente du langage d'action avec le langage esthétique, dans la mesure où la force sensible n'est rien d'autre que ce qui caractérise le plaisir esthétique. L'intéressant est le fait que Condillac recourt sans cesse à la simultanéité immédiate comme modèle de l'expressivité esthétique du langage d'action, particularité du geste comme signe visible. Par exemple, dans sa *Grammaire*, Condillac souligne à la fois l'expression dynamique du geste fondée sur la simultanéité visible et sa supériorité sur le discours long ¹². Au reste, dans la perspective de l'expressivité dynamique, la parole même se fonde sur la force simultanée, ce qui est constaté surtout dans la position condillacienne de l'inversion ¹³. D'autre part, il en est de même pour Diderot. Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, en traitant du problème de l'inversion, il présente comme favorables à l'expression esthétique les langues grecque et latine qui sont riches d'inversions, et les oppose à la langue française fort analytique

et scientifique¹⁴. Et la dynamicité de ces langues riches en inversions s'appuie sur la simultanéité. Même s'il semble impossible que ces langues sonores présentent les objets tout à la fois comme le fait la représentation visible, du moins elles pourraient s'approcher de la simultanéité rapide de celle-ci, ce qui leur donne la raison principale de la supériorité de l'expression esthétique¹⁵. Comme chez Condillac, le signe le plus favorable à l'expression esthétique diderotienne devrait d'abord avoir cette force simultanée symbolisée dans la visibilité. Ainsi chez ces deux sensualistes non seulement la force simultanée que symbolise la visibilité constitue l'un des deux axes fondamentaux pour leurs pensées linguistico-épistémologiques, mais aussi se trouve en commun la perspective sensualiste selon laquelle l'expression linguistico-esthétique s'axe avant tout sur l'intensité sensorielle de la simultanéité visible.

Or, nous pouvons trouver au début du 18e siècle celui qui a exprimé fort positivement cette perspective sensualiste sur la force sensorielle visible. C'est, bien entendu, l'abbé Dubos, auteur des *Réflexions critique...*, plusieurs fois rééditées dans le 18e siècle. Certes Vinci, Piles, et Shaftesbury, etc¹⁶ ont déjà souligné la particularité d'expression de l'art pictural par rapport à l'art poétique. Mais sa perspective est à souligner sur le point suivant : si Dubos bien fonde sa réflexion sur la particularité et la supériorité de l'expression esthétique de l'imitation visible, c'est en introduisant positivement à la fois la classification esthétique-sémiotique des beaux-arts et la méthode sensualiste¹⁷

D'abord la typologie sémiotique des beaux-arts posée par Dubos s'axe en principe sur l'opposition entre le signe naturel et le signe artificiel. Et on pourrait dire, en un sens, que la notion de « motivation » joue ici un rôle important [évidemment Dubos ne connaît pas ce terme linguistique]. Dans cette optique, l'art pictural axé sur la représentation visible appartient au système du signe naturel qui rend possible l'imitation plus directe que l'art poétique qui utilise le langage conventionnel. Autrement dit, au contraire du régime sémiotique de l'art poétique dans lequel la relation naturelle entre le signifiant et le signifié est arbitraire et indirecte, le régime sémiotique de l'art pictural garde plus naturelle et motivée cette relation : « ..., les signes que la Peinture employe, pour nous parler, ne sont pas des signes arbitraires et institués, tels que sont les mots dont la Poésie se sert. La Peinture employe des signes naturels, dont l'énergie ne dépend pas de l'éducation. Ils tirent leur force du rapport que la Nature elle-même a pris soin de mettre entre les objets extérieurs et nos organes, afin de procurer notre conservation. Je parle peut-être mal, quand je dis que la Peinture employe des signes : c'est la Nature elle-même que la Peinture met sous nos yeux. ... [n.s.]¹⁸ » Or, notons bien que dans cette remarque il souligne non seulement la différence entre l'imitation picturale et l'imitation verbale, mais aussi la supériorité de celle-là sur celle-ci. Et cette supériorité semble être assurée aussi par la force de la "motivation" du signe visible¹⁹. Dans ce cas-là, premièrement cette force de la "motivation" permettrait à l'art pictural de faire savoir plus immédiatement ce qu'il représente que l'art poétique dont « les vers touchans » ne sauraient nous émouvoir que par degrés [sic], et en faisant jouer plusieurs ressorts de notre machine les uns après les autres [n.s.]²⁰. Deuxièmement, grâce au rapport plus naturel et direct qu'assure son signe entre le signifiant et le signifié, la représentation picturale pourrait être plus compréhensible pour tout le monde, c'est-à-dire "transparente", au contraire de l'art poétique qui dépend non seulement

de la relation arbitraire qu'a son signe moins motivé entre le signifiant et le signifié mais aussi de l'intervention de l'imagination trompeuse²¹. L'imitation picturale ou visible doit sa supériorité esthétique ainsi à cette force du signe naturel visible.

Mais, en fait, cette force est soutenue solidement par le sensualisme dubosien²². D'abord qu'est-ce qu'implique précisément l'expression pour caractériser la liaison bien motivée rendue possible par le signe visible, c'est-à-dire, «rapport que la Nature elle-même a pris soin de mettre entre les objets extérieurs et nos organes, afin de procurer notre conservation». Ici il s'agit des lois physico-corporelles formées d'abord pour notre conservation. Et, la visibilité dont dépend le signe naturel possède en elle-même quelque raison pour concerner cette perspective sensualiste. Parce que, en tant que plus forte et plus exacte que celles de tous les autres sens, la perception visuelle semble la plus sûre pour la conservation physico-corporelle : «...La vuë est celui des sens en qui l'âme, par un instinct que l'expérience fortifie, a le plus de confiance. C'est au sens de la vuë que l'âme appelle du rapport des autres sens, lorsqu'elle soupçonne ce rapport d'être infidèle. Ainsi les bruits et même les sons naturels ne nous affectent pas à proportion des objets visibles. ...²³» Or, certes chez Dubos le plaisir esthétique en général, ne s'explique pas par n'importe quel besoin physico-corporel mais par le besoin de chasser «l'ennui», notion venant de l'«uneasiness» de Locke²⁴. Mais notons bien que ce besoin de chasser «l'ennui» grâce au plaisir esthétique ne pourrait dépasser finalement la dimension du plaisir brut ordinaire. Parce que le plaisir ou la passion esthétique qu'il exige ne semble être que la forme purifiée du plaisir physique brut. A. Becq précise fort pertinemment que la manière dubosienne de caractériser, par la «superficialité», l'émotion esthétique ne contribue pas suffisamment à établir la particularité qualitative de l'expérience esthétique à l'égard de l'émotion brute, et qu'elle laisse intacte la continuité qualitative entre les deux²⁵. En ce sens, l'«ennui» comme «instabilité fondamentale de l'homme qui est la source de son activité» ne sert que «de justification à une agitation continue» de la passion en principe physique²⁶, et le besoin de le chasser, au lieu de dépasser les lois physico-corporelles, ne fait que plonger l'âme humaine sans cesse dans la dimension déterminée par ces lois. Et, au contraire du cas de l'imitation de l'art poétique axé sur le signe artificiel, la force du signe naturel visible et de l'imitation picturale pourrait garder la force de la liaison naturelle et directe avec la dimension physico-corporelle. Ainsi c'est dans la méthode sensualiste ayant pour point de départ la dimension physico-corporelle que s'enracine la perspective esthétique-sémiotique de Dubos sur la supériorité de l'art pictural axé sur le signe naturel visible.

Au reste, précisons bien finalement ce qu'apporte un tel sensualisme dubosien au statut de l'objet à imiter et à celui de l'imitation picturale. D'abord il faut noter ici avec Knabe²⁷ le fait que l'objet de l'imitation dubosienne ne semble plus nécessairement être «le bel idéal» situé métaphysiquement hors de ce monde terrestre, mais plutôt «le réel sensible» réalisé déjà-là. Certes, Dubos non seulement refuse «l'imitation servile» de l'objet²⁸ mais aussi insiste sur le choix prudent de l'objet à imiter. Mais il ne pourrait pas échapper suffisamment au résultat ironique de cette perspective sensualiste : ce sont finalement les impressions qu'exercent les objets sensibles à imiter, qui déterminent la valeur des œuvres d'art ; et la diversité de leurs impressions qui se trouvent déjà dans le réel sensible décident implicitement, avant l'activité esthétique, la hiérarchie des imitations artistiques : «...L'imitation agit toujours plus faiblement

que l'objet imité...²⁹». Or, dans cette optique favorable plutôt à l'objet à imiter, au lieu de perdre son statut privilégié à l'égard des autres formes de l'imitation, l'imitation picturale ou visible est privilégiée d'autant plus. Parce que tout en purifiant le réel sensible et en devenant la source du plaisir superficiel, elle garde la dynamicité de la réalité sensorielle, et représente, grâce à la force de la motivation du signe naturel, de manière aussi "transparente" que possible, ce réel sensible.

La génération suivante semble développer cette perspective esthético-sémiotique axée sur la méthode sensualiste. Surtout, malgré quelques réserves importantes³⁰, pour Condillac³¹ et Diderot, l'influence de la perspective dubosienne se manifeste le plus dans l'insistance sur la dynamicité sensorielle de l'imitation visible, même s'ils n'oublient pas nécessairement la liaison motivée que celle-ci rend possible entre le signe naturel et l'objet à imiter³². Ne se contentant pas d'accepter simplement la perspective dubosienne, Condillac et Diderot osent à la fois trouver comme constituant plus essentiel de cette dynamicité sensorielle visible non seulement l'immédiateté de la communication mais aussi la simultanéité de plusieurs objets ; et, Diderot va jusqu'à intégrer cette simultanéité immédiate dans la représentation du mouvement mental temporel comme «tableau mouvant», en négligeant positivement dans ce cas-là le cadre de l'instant pictural qui hante Dubos³³. Bien entendu, c'est le système linguistico-épistémologique de ces deux sensualistes qui rend indispensable la simultanéité visible. De toute façon, ainsi la perspective esthético-sémiotique dubosienne constitue un point de départ pour leur esthétique sensualiste.

2 Rousseau et Dubos : l'imitation musicale rousseauiste contre le paradigme esthétique dubosienne et des sensualistes

Maintenant passons au parallèle entre Dubos et Rousseau sur l'imitation esthétique.

D'abord, la lecture faite par Rousseau des *Réflexions critiques...* est explicitement démontrée par les chapitres de l'*Essai* concernant la théorie du climat, et la remarque bien connue de la *Lettre à d'Alembert*³⁴. En ce qui concerne le contexte esthético-linguistique aussi, elle se confirme immédiatement dans le chapitre I de l'*Essai* : si, dans la première moitié de ce chapitre, notre auteur semble admettre la supériorité du signe visible, c'est peut-être en partageant en principe la perspective esthético-sémiotique dubosienne³⁵. Et, comme l'a noté précisément Starobinski³⁶, dans ce chapitre Rousseau tient compte sans aucun doute d'une remarque des *Réflexions critiques...* qui cite le texte d'Horace sur la force plus éloquente de l'expression visible que celle de l'expression orale³⁷. Quant au contexte plus musical, c'est la même chose. Dans la lettre adressée à Le Sage dat e de 1754, malgré la légère réserve, Rousseau semble s'accorder avec la position de Dubos sur l'imitation musicale qui permet à la musique de s'élever au même niveau que la poésie et la peinture³⁸. Au reste, comme essaie de l'interpréter Kintzler³⁹, on pourrait retrouver indirectement même, c'est-à-dire, en passant par la répercussion de Batteux, celle de Dubos dans le chapitre XIII de l'*Essai*, dans lequel le peintre ainsi que le musicien qui, en oubliant le principe de l'imitation, ne s'occupent que de la production matérielle ou physique, sont sévèrement critiqués. Alors cela implique-t-il que l'esthétique dubosienne joue un rôle déterminant pour la formation de l'imitation musicale

rousseauiste?

Cependant, comme le précise Kintzler ⁴⁰, la perspective dubosienne chez Rousseau n'est en effet utilisée que pour mettre en lumière sa position fondamentalement étrangère à celle-ci.

C'est ce point qu'implique l'opposition rousseauiste de l'imitation musicale à la picturale ou visible : la simultanéité immédiate qu'a l'imitation fondée sur le signe visible n'évoque plus que la présentation spatiale non concentrique et disparate de plusieurs objets extérieurs : «L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées et d'impressions qui échauffe l'âme par degrés, et que tout est dit au premier coup d'œil...⁴¹». En ce sens fort symbolique est le fait que pour l'auteur de *La Nouvelle Héloïse* la métaphore du «tableau mouvant» tant aimé par Diderot ne pourrait impliquer maintenant que le monde superficiel de Paris ⁴². Donc, pour Rousseau, il ne s'agit plus de souligner la supériorité de l'imitation musicale en insérant paradoxalement dans la temporalité musicale plusieurs tableaux simultanés, comme l'a fait le père André ⁴³. Et, si dans le chapitre I de l'*Essai* Rousseau évoque en apparence la force du signe visible, c'est en vue d'éclaircir le facteur esthétique plus essentiel que rend possible l'autre signe que le signe visible. Plutôt, comme le montre systématiquement l'*Essai*, c'est la temporalité dynamique de l'imitation musicale, temporalité qui, étant en même temps la source de la mélodie rousseauiste, pourrait produire la force concentrique de l'intériorité humaine passionnelle comme source de la véritable illusion esthétique.

Au reste, il faut constater avant tout, derrière cette opposition entre le visible spatial et le sonore temporel, le renouvellement plus important que Rousseau a opéré par rapport à Dubos. Quant à celui-ci, en présupposant simplement une ligne diachronique du développement sémiotique dont les deux extrémités sont représentées soit par le signe naturel soit par le signe arbitraire, sa perspective esthétique-sémiotique regarde l'imitation visible formée par le signe naturel comme plus idéale que l'imitation poétique par le signe arbitraire. Et, quant à l'imitation musicale axée plus souvent sur le signe naturel sonore, même si, comme le note Lombard ⁴⁴, chez Dubos elle peut obtenir une certaine place positive, son sensualisme semble ne pas abandonner la supériorité absolue de l'imitation picturale sur la musicale, en préférant, grâce à son immédiateté plus efficace et sûre, le sens visuel au sonore. Finalement ce schéma sensualiste sert inévitablement à apporter la continuité qualitative entre le réel sensible et l'imitation esthétique. Or, chez Rousseau, ce schéma soutenu à la fois par l'opposition entre le signe naturel et le signe arbitraire et par la supériorité de celui-là est modifié si profondément que la parole chantante rousseauiste refuse finalement à s'intégrer dans ce schème. Parce que non seulement l'accent comme constituant essentiel de la parole chantante n'est pas «l'Accent universel de la Nature qui arrache à tout homme des cris inarticulés ⁴⁵», mais aussi la parole chantante même n'est plus le signe naturel comme déjà réalisé dans l'homme naturel déterminé seulement par le monde physico-corporel.

Le Chant ne semble pas naturel à l'homme. Quoique les Sauvages de l'Amérique chantent, parce qu'ils parlent, le vrai Sauvage ne chanta jamais. ...

(Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, art. «Chant», O.C., t.v, p. 695.)

Plus important, cette irréductibilité de la parole musicale à la catégorie du signe naturel impliquerait au reste son appartenance solide à l'activité humaine, qui dans sa forme la plus

idéale devrait être dépendante de l'affectivité du moral, c'est-à-dire, du besoin moral, non plus du besoin naturel physique. En d'autres termes, au contraire de l'imitation picturale trop proche de la nature déterminée par le monde immobile physique, l'imitation musicale n'appartient-elle pas plus profondément à l'essence affective de l'humanité? Dans l'*Essai*, Rousseau oppose l'immobilité des éléments picturaux, c'est-à-dire, des couleurs au système relatif des sons : «... chaque couleur est absolue, indépendante, au lieu que chaque son n'est point pour nous que relatif et ne se distingue que par comparaison.⁴⁶» Et, pour amorcer comme enchaînement des "signes" ce système sonore relatif et le rendre imitatif, il faudrait absolument l'intervention de l'activité humaine.

...Les sons ont aussi besoin d'un mobile, et pour qu'ils existent, il faut que le corps sonore soit ébranlé. [...] la perpétuelle émanation des astres est l'instrument naturel qui agit sur elle, au lieu que la nature seule engendre peu de sons, et à moins qu'on n'admette l'harmonie des sphères célestes, il faut des êtres vivans pour la produire.

On voit par là que la peinture est plus près de la nature et que la musique tient plus à l'art humain. ... [n.s.]

(Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, chap. XVI, *O.C.*, t.v, p. 421.)

Dans cette optique favorable à l'intervention de l'activité humaine, la position de cette imitation à l'égard du réel sensible semble être plus positive. De là aussi, en un sens, au contraire de l'universalité du signe naturel, la thèse rousseauiste concernant la diversité des accents musicaux comme indice de celle des activités humaines, même si cela ne conduit pas nécessairement à l'affirmation de l'arbitraire du signe musical. De toute façon, l'imitation musicale présuppose donc plus directement que l'art pictural «le mouvement» amorcé par l'activité humaine, alors que l'art pictural est plongé trop dans le monde immobile déterminé d'abord par les lois physico-corporelles naturelles.

Or, pour Rousseau, cette activité humaine est d'abord caractérisée par son affectivité. Et le signe de l'imitation picturale ne pénètre pas suffisamment dans l'intériorité passionnelle ou sentimentale comme partie essentielle du mouvement humain, et risque facilement de reproduire ou décrire à travers la motivation puissante du signe naturel le réel sensible. Au contraire, le modèle de l'imitation musicale ne se trouve pas facilement dans le réel sensible, qui, en hantant l'esthétique dubosienne, amène celle-ci ironiquement à la copie faible ou le trompe d'œil. Plutôt, comme le fait Rousseau en développant la thèse de d'Alembert, il devrait être trouvé dans "l'image des mouvements passionnels", c'est-à-dire, l'image de la réaction passionnelle intérieure qu'éprouve l'être humain devant ce réel sensible : «...l'art du Musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvemens que sa présence excite dans l'esprit du Spectateur : il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre âme le même sentiment qu'on éprouve en la voyant.⁴⁷» Et, pour présenter cette image du mouvement humain, l'imitation musicale ne pourrait plus se contenter de recourir simplement au signe naturel et d'être le moyen transparent de la représentation. Mais c'est elle-même qui devrait être, grâce à son signe non naturel et à sa temporalité, le processus créatif comme «mouvement humain».

De là vient aussi sa position plutôt positive à l'égard de l'illusion esthétique musicale qui,

suscitant l'intérêt du sentiment de l'auditeur, les fait s'oublier et les plonge en elle : «L'énergie de tous les sentimens, la violence de toutes les passions sont donc l'objet principal du Drame lyrique ; et l'illusion qui en fait le charme, est toujours détruite aussi-tôt que l'Auteur et l'Acteur laissent un moment le Spéctateur à lui-même. ...⁴⁸». Mais, au contraire de l'illusion picturale extérieure, l'illusion musicale n'est jamais l'effet de la simple tromperie soumise au réel sensible. En s'enracinant profondément dans le processus créatif de l'imitation fondée sur la parole musicale, cette illusion intériorisée rend possible l'expérience de la communion absorbante de l'auditeur dans l'intériorité sentimentale de l'autre être : «... ; mais sitôt que des signes vocaux frap [p] ent vôtres [sic] oreilles, ils vous annoncent que vous n'y êtes pas seul.⁴⁹». Une telle imitation consiste à créer la temporalité comme «mouvement» qui, au lieu d'être simplement la superposition successive des peintures simultanées et l'ombre du réel sensible, nous fait à la fois sortir du cercle clos des besoins physiques et autosuffisants et éprouver nouvellement le monde moral affectif comme essence de l'activité humaine.

Conclusion : vers le fondement ontologico-éthique de l'imitation musicale

Parti d'une certaine manière de l'esthétique sensualiste dubosienne et du paradigme de l'imitation picturale ou visible initié par celle-ci, Rousseau parvient à des positions extrêmement différentes de ce point de départ. Entendu que cette opposition rousseauiste de l'imitation musicale à la picturale devrait être au reste saisie dans la relation de sa critique du système linguistico-épistémologique de Diderot et de Condillac, système selon lequel la simultanéité du signe naturel visible maintient une relation réciproque avec la successivité analytique du signe arbitraire sonore. Mais aussi n'oublions pas de noter le fondement ontologico-éthique, sur lequel Rousseau essaie d'établir la supériorité de l'imitation musicale et de la parole chantante sur la visibilité, en attribuant particulièrement à celles-là l'activité humaine affective. De là une des véritables contributions de Rousseau, qui semble partager simplement la perspective fort répandue que l'imitation musicale appartient à la dimension de la sensibilité. Pour lui, le mouvement dynamique que nous présente la temporalité particulière à l'imitation musicale ainsi qu'à la parole chantante, c'est le symbole implicite du mouvement ontologico-éthique de l'activité humaine affective. Et ce mouvement qu'exige la Nature virtuelle humaine permet à la subjectivité rousseauiste de dépasser le cercle étroit du monde autosuffisant déterminé par le besoin physique et d'actualiser sa communion avec les autres et la perfection de son véritable être éthique. Ici nous pourrions voir se joindre à son esthétique linguistico-musicale l'éthique malebranchienne de la *Profession de foi du vicaire savoyard* axée sur l'amour moral de soi comme mouvement affectif vers l'ordre, ce qui sera aussi une des clés fondamentales pour l'anti-cartésianisme de l'esthétique rousseauiste. Mais ce serait une autre histoire.

Notes

¹ *Lettre à D'Alembert*, (*Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959-95 (édition désignée désormais par les lettres O.C.), t.V, p. 25.

² W. Fräßdorf, «Der Begriff der Nachahmung (Imitation) in der Ästhetik J.J. Rousseaus», *Archiv*

für Geschichte der Philosophie, XXXV (XXVIII-nouvelle série), 1923, p. 105.

- ³ C. Verba précise l'importance de la liaison entre le texte et la musique chez Rameau (voir *Music and the French Enlightenment*, Oxford, Clarendon Pr., 1993, p. 32). Quant au texte de Rameau lui-même, voir, par exemple, la remarque suivante : « Les paroles que l'on met en Musique, ont toujours une certaine expression, soit triste, soit gaye, que l'on ne peut se dispenser de rendre, tant par le Chant, et par l'Harmonie, que par le mouvement ; et tel qui ne prend point de paroles pour guide, s'imagine toujours un sujet qui le tient à peu près dans le même asservissement ; si bien que tout le dessein de la Pièce roule sur ce Chant, sur cette Harmonie et sur ce Mouvement et un Chant convenable aux expressions, et conformant ensuite son Harmonie au Chant qui aura été composé pour ce sujet : ... » (*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, J.-B.-Ch. Baillard, 1722, Livre Second, ch.28, pp. 162-163.) Mais, comme le note Neubauer, chez Rameau existe certainement la tendance de rendre moins importante la valeur du texte verbal, tendance qui, selon Neubauer, se renforce vers la fin de sa vie avec le développement de l'aspect de son "constructivisme" musical (voir, Neubauer, *The Emancipation of Music from Language*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1986, pp. 82-83).
- ⁴ Voir Rousseau, *Examen de deux principes*, O.C., t.V, p. 359 : « La mélodie est dans la musique ce qu'est le dessein dans la peinture, l'harmonie n'y fait que l'effet des couleurs. C'est par le chant, non par les accords que les sons ont de l'expression, du feu, de la vie ; ... ».
- ⁵ Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, art. « Opéra », O.C., t.V, pp. 958-959.
- ⁶ Voir les remarques de Kintzler sur l'abbé Pellegrin et Cahusac, deux librettistes des opéras de Rameau : « La préface d'Hyppolyte et Aricie ou la critique de Phèdre », Programme pour la représentation de *Hyppolyte et Aricie* à l'opéra Garnier de Paris [1996-7] , Pub. de l'Opéra National de Paris, Paris, 1996, pp. 67-9 ; *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerva, pp. 270-7.
- ⁷ Voir Saint-Evremond, *Sur Les Opéra à Monsieur le Duc de Bouquingnant*, *Œuvres en prose*, éd. par René Ternois, Paris, Librairie Marcel Didier, 1966, t.III, pp. 162-163.
- ⁸ D'une part, pour Grimm, « C'est donc le merveilleux visible qui est l'âme de l'opéra français ; ... » (*Encyclopédie*, art. « Poésie lyrique », t.12, 1765, p. 828.) ; d'autre part, pour Cahusac, collaborateur compétent de Rameau, non seulement le moyen d'exprimer le merveilleux se trouve dans la plupart des cas dans les arts visibles comme « peinture », « sculpture », « la Menuiserie », et dans la danse (*La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, chez Jean Neaulme, 1754, t.II, pp. 87-88), mais aussi ce dernier comme « tableaux successif » (*ibidem*, t.III, p.151) rend plus efficace la représentation picturale qui « retrace à nos yeux les images les plus fortes ou les plus riantes » (*ibidem*, p. 135).
- ⁹ Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, O.C., t.V, p. 377 (ch. I).
- ¹⁰ Cahusac, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, La Haye, chez Jean Neaulme, 1754, 3 vol., t.III, p. 150.
- ¹¹ Voir Sasaki, « Le dix-huitième siècle comme ère de la peinture », *Dix-huitième siècle*, n.27, 1995.
- ¹² Voir Condillac, *Grammaire*, O.C. *Philosophiques*, éd. par Georges Le Roy, Paris, P.U.F., 1947- 1951, 3vol., t.I, p.430 : « Dans celui qui ne connoit encore que les signes naturels, donnés par la conformation des organes, l'action fait un tableau fort composé : car elle indique l'objet qui l'affecte, et en même temps, elle exprime et le jugement qu'il porte, et les sentiments qu'il éprouve. Il n'y a point de succession dans ses idées. Elles s'offrent toutes à la fois dans son action, comme elles sont toutes à la fois présentées à son esprit. On pourroit l'entendre d'un clin d'œil, et, pour le traduire, il faudroit un long discours. [n. s.] »
- ¹³ *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, éd. par Ch. Porset, Paris, Galilée, 1973, p. 93 : « ... elles [= les inversions] font un tableau, je veux dire qu'elles réunissent dans un seul mot les

circonstances d'une action, en quelque sorte comme un peintre les réunit sur une toile : si elles les offroient l'une après l'autre, ce ne seroit qu'un simple récit. ... [n. s.] »

- ¹⁴ Diderot, *Lettre sur les sourds et muets, O.C., de Diderot*, Paris, Hermann, 1975-, t.IV, p. 165 : «... je dirais que nous avons gagné à n'avoir point d'inversions, de la netteté, de la clarté, de la précision, qualités essentielles au discours ; et que nous y avons perdu de la chaleur, de l'éloquence et de l'énergie. J'ajouterais volontiers que la marche didactique et réglée à laquelle notre langue [= langue française] est assujettie, la rend plus propre aux sciences ; et que par les tours et les inversions que le grec, le latin, l'italien, l'anglais, se permettent, ces langues sont plus avantageuses pour les lettres. ... [n. s.] »
- ¹⁵ *Ibidem*, pp. 158-159 : : «... Quoique nous n'ayons guère de ces termes qui équivalent à un long discours, ne suffit-il pas que nous en ayons quelques-uns, que le grec et le latin en fourmillent, et qu'ils soient employés et compris sur-le-champ, pour vous convaincre que l'âme éprouve une foule de perceptions, sinon à la fois, du moins avec une rapidité si tumultueuse, qu'il n'est guère possible d'en découvrir la loi. [n. s.] »
- ¹⁶ Voir Tz. Todorov, «Esthétique et sémiotique au XVIIIe siècle », *Critique*, 1972, p. 27, et W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris, Champion, 1969, pp. 171-189.
- ¹⁷ Comme le dit Todorov, on pourrait dire que «c'est Dubos qui avancera le premier, un projet de typologie sémiotique des arts» (Todorov, «Esthétique et sémiotique au XVIIIe siècle», art.cit., p. 27), et nous retrouvons facilement cette typologie de plus en plus développée par la génération suivante. Voir aussi V. A. Rudowski, «The theory of signs in the eighteenth century», *History of Ideas*, vol.35, 1974.
- ¹⁸ Dubos, *Réflexions critiques...* (1ère ed. 1719), Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, part. I, sec. XL, pp. 133-134.
- ¹⁹ Quant à l'art poétique axé en principe sur le signe artificiel, Dubos ose prétendre que, pour être véritablement énergique, cet art devrait recourir à la force de la motivation qu'a le signe naturel sonore qui est, pourtant, moins motivé que le signe naturel visible : «Il s'ensuit donc que les mots qui dans leur prononciation imitent le bruit qu'ils signifient, ou le bruit que nous ferions naturellement pour exprimer la chose dont ils sont un signe institué ou qui ont quelque autre rapport avec la chose signifiée, sont plus énergiques que les mots qui n'ont d'autre rapport avec la chose signifiée que celui que l'usage y a mis, etc. ...» (*ibidem*, part.I, sec.XXLV, p. 104). Sur ce point, voir la remarque de Todorov, *Théorie du symbole*, Seuil, Paris, 1977, p. 164.
- ²⁰ *Ibidem*, part.I, sec.XL, p.134. Il s'agit ici de l'opération successive de l'âme pour apprécier la représentation de l'art poétique. Voir le texte qui suit immédiatement la remarque citée : «... Les mots doivent d'abord réveiller les idées dont ils ne sont que des signes arbitraires. Il faut ensuite que ces idées s'arrangent dans l'imagination, et qu'elles y forment ces tableaux qui nous touchent, et ces peintures qui nous intéressent. Toutes ces opérations, il est vrai, sont bientôt faites ; mais il est un principe incontestable dans la mécanique, c'est que la multiplicité des ressorts affaiblit toujours le mouvement, parce qu'un ressort ne communique jamais à un autre tout le mouvement qu'il a reçu. ...»
- ²¹ Voir *ibidem*, part.I, sec.XL, p. 135 : «... Le dessein qui représente l'élévation d'un palais nous fait concevoir en un instant l'effet de sa masse. Son plan nous fait comprendre en un moment la distribution des appartements. Un discours méthodique d'une heure, quelque attention que nous voulussions y donner, ne nous le ferait pas entendre aussi bien que nous le concevons, pour ainsi dire, sur un coup d'œil. Les phrases les plus nettes suppléent mal aux dessins, et il est rare que l'idée d'un bâtiment que notre imagination aura formée, même sur le rapport des gens du métier, se trouve conforme au bâtiment. Il nous arrive souvent, quand nous voyons ce bâtiment dans la suite, de reconnaître que notre imagination avait conçu une chimère. ...»

- ²² Bien entendu, il faut tenir compte ici aussi de la remarque faite par Kintzler que le sensualisme ou l'empirisme de Dubos qui est inspiré par celui de Locke n'est pas très éloigné du rationalisme classique. Voir C.Kintzler, «Jean-Jacques Rousseau et l'abbé du Du Bos; la technique de l'emprunt pervers», dans *L'esprit de la musique : essais d'esthétique et de philosophie*, dir. par H. Dufourt, J-M. Fauquet, et F. Hurard, Paris, Klincksieck, 1992, p. 115.
- ²³ Dubos, *op.cit.*, part.I, sec.XL, p. 133.
- ²⁴ En ce qui concerne le rôle de la notion d'«ennui» pour l'esthétique sensualiste dubosienne, il s'agit toujours de l'analyse de A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Pisa, Pacini Editore, 1984 (rééd., Paris, Albin Michel, 1994) pp. 262-263.
- ²⁵ Voir *ibidem*, p. 263 : « La différence de l'émotion esthétique ne se fonde que sur des considérations quantitatives : le «plaisir pur» dont il est question signifie simplement être ému sans les inconvénients qui accompagnent souvent les émotions suscitées par des objets réels, et il ne saurait en être autrement dans le cadre d'une théorie de l'art comme copie de la réalité. ...». Enzo Caramaschi qui fait remarquer l'exagération des chercheurs sur la modernité de l'esthétique dubosienne, semble partager bien cette interprétation. En se fondant sur la perspective kantienne, ce chercheur italien note : «..., dans cet ouvrage [= *Réflexions critiques*...] se formule une théorie psychologique de l'art qui pose une simple différence de degré entre l'émotion proprement esthétique et celle que nous appellerions pratique ou vitale. Or, tout un courant d'esthéticiens issus plus ou moins directement de Kant (quelqu'un aussi de Vico) a soigneusement établi entre ces deux 'ordres' d'émotions une distinction tranchée, qui les constitue différentes en nature : à certains, cela paraît même être la condition première d'une esthétique 'autonome'. ...» (Caramaschi, «Du Bos et Voltaire », *Studies on Voltaire and the eighteenth century*, vol.X, 1959, pp. 175-176.
- ²⁶ Voir Becq, *op.cit.*, pp. 262-3.
- ²⁷ Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf, Verlag L. Schwann, 1972, p. 323. Selon Knabe, « [Chez Dubos] Nicht die schöne Natur interessiert den Künstler, sondern die wirksame Natur. ... [n. s.] » (*ibidem*). En effet, l'attitude dubosienne sur «la belle nature» n'est pas nécessairement positive : «...Mais les anciens eux-mêmes ne connoissoient pas les arbres et les animaux dont nous venons de parler. L'idée de la belle nature que les anciens s'étoient formée sur certains arbres et sur certains animaux, en prenant pour modèles les arbres et les animaux de la Grèce et de l'Italie, cette idée, dis-je, n'approche pas de ce que la nature produit en ce genre-là dans d'autres contrées. Voilà pourquoi les beaux chevaux antiques [...] n'ont pas les proportions aussi élégantes, ni le corsage et l'air aussi nobles que les chevaux du Nord de l'Angleterre, ... » (Dubos, *Réflexions critiques...*, *op.cit.*, part.I, sec. XXLIX, p. 132).
- ²⁸ Voir Dubos, *ibidem*, part.I, sec.XXIV, p. 71 : «...il faut sçavoir faire quelque chose de plus que copier servilement la Nature, ce qui est déjà beaucoup, pour donner à chaque passion son caractère convenable, et pour bien exprimer ses sentimens de tous les personnages d'un tableau. Il faut, pour ainsi dire, sçavoir copier la Nature sans la voir. Il faut pouvoir imaginer avec justesse quels sont ses mouvemens dans des circonstances où on ne la vit jamais. ... ».
- ²⁹ *Ibidem*, part.I, sec.VI, p. 18. Mais voir cette remarque avec la partie suivante : «...L'imitation agit toujours plus faiblement que l'objet imité : *Quidquid alteri simile est, necesse est minus sit, eò quod imitatur*. L'imitation ne sçauroit donc nous émouvoir, quand la chose imitée n'est point capable de le faire. ...»
- ³⁰ Certes il faut noter ici le fait que Condillac et Diderot, deux sensualistes que nous avons ici évoqués particulièrement, commencent à faire intervenir implicitement même la possibilité de dépasser la perspective esthétique-sémiotique dubosienne. Quand chez eux le point d'insistance

concernant la supériorité de l'imitation visible se déplace de plus en plus de la liaison motivée entre le signifiant et le signifié à la dynamique sensorielle de l'imitation visible même, celle-ci acquiert de plus en plus un statut positif autonome à l'égard du "réel sensible" comme ce qui est déjà donné dans la nature actuelle. En effet, pour Diderot, tout en étant inséparable du monde sensible, l'imitation esthétique ne consiste plus pourtant dans la copie transparente de cette réalité sensible, mais dans la production humaine orientée vers «le modèle idéal » (par exemple, J.Chouillet voit dans l'article «Admiration» de l'*Encyclopédie* commencer à se révéler la notion de «modèle idéal» qu'«il [= Diderot] ne fait pas dans un sens différent de celui où l'emploi Batteux ». Voir J.Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, A. Coin, 1973, pp. 402-403.) Et, aussi pour Condillac, comme le suggère bien sa *Lettre à Cramer*, dans la mesure où le signe naturel qui devrait former, dans son cas, l'imitation visible du geste se subsume en effet foncièrement sous le système du signe arbitraire (sur ce point, voir aussi la mise au point faite par A. Becq concernant l'insinuation dans le signe naturel de l'arbitraire du signe, *Genèse de l'esthétique française moderne, op.cit.*, pp. 448-449), la liaison motivée du signe naturel avec la donnée immédiate physico-corporelle semble être beaucoup plus mitigée que dans le cas de Dubos. D'ailleurs, l'engagement dans les problèmes de Molyneux leur servirait immédiatement à mettre en doute l'entente classique sur le modèle privilégié de la vision pour la perception naturelle et exacte humaine et à relativiser la supériorité de la vue en soulignant à la fois la collaboration inévitable de celle-ci avec les autres sens et avec l'activité synthétique humaine des perceptions (voir Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines, op.cit.*, part.I, sec.VI ; *Traité des sensations, ibidem*, part.III ; Diderot, *Lettre sur les aveugles, O.C. de Diderot, op.cit.*, t.I, pp. 159-160 ; pp. 162-163. En ce qui concerne surtout le rôle joué par le problème de Molyneux pour l'esthétique diderotienne, voir A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, op.cit.*, pp. 612-617. En ce qui concerne l'importance chez Condillac qu'a la collaboration entre l'œil et le toucher pour la perception visuelle et pour l'appréciation de la peinture, voir surtout Rene Démoris, «Condillac et la peinture», *Condillac et les problèmes du langage*, dir. par J.Sgard, Genève, Slatkin, 1982, pp. 387-390. Au reste, R. Démoris n'oublie pas de souligner le caractère non naturel de l'impression de la simultanéité picturale : «la simultanéité «originelle» apparaît bien comme un effet d'après-coup. ...» (*ibidem*, p. 384)). Cependant, finalement, tous les deux n'abandonnent suffisamment ni le modèle visuel pour la dynamique sensorielle de la simultanéité immédiate ni la supériorité esthétique de la représentation picturale ou plutôt visible. Et, dans la mesure où la simultanéité immédiate que nous donne la visibilité n'est en fait qu'une forme plus immédiate mais plus ordinaire de la dynamique sensorielle, cette hantise du modèle visuel servirait à confiner encore l'essence de l'émotion esthétique plutôt dans la continuité de celle-ci à la sensation actuelle. De là leur tendance pas encore séparée de celle de Dubos, tendance à ne pas distinguer suffisamment l'émotion esthétique de l'émotion brute ordinaire. En effet, même si, comme le précise J. Chouillet, «le tableau mouvant» implique au fond la parole intérieure ou l'unité concentrique dans l'esprit entre l'un et le multiple (voir Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot, ouvr.cit.*, p. 210 sqq.), Diderot le confond parfois avec la dynamique de la sensation ; et pour Condillac, dans la mesure où les idées simultanées représentées dans le tableau du langage d'action visible ne sont en fait que l'ensemble des sensations pas encore filtrées par la succession analytique, le représentation esthétique visible ne s'éloigne pas en principe de la reproduction de cet état d'âme sensoriel simultané, tendance d'autant plus assurée, parce que son système épistémologique présuppose plus explicitement et plus nécessairement que celui de Diderot la continuité ininterrompue de la sensation actuelle jusqu'à n'importe quel état d'âme y compris l'émotion esthétique. Ainsi, malgré certaines modifications profondes, la perspective

esthétique-sémiotique de Dubos qui souligne l'imitation visible se pénètre de manière difficile à négliger dans l'esthétique sensualiste de Condillac et de Diderot.

- ³¹ En ce qui concerne la lecture condillacienne des *Réflexions critiques...*, voir l'analyse de N. Rousseau, *Connaissance et langage chez Condillac*, Genève, Droz, 1986, pp. 132-136. Tout en partageant son analyse fort prudente, nous nous n'accordons pas toujours avec sa remarque : «... il [= Condillac] attache peu d'intérêt à la peinture comme activité artistique autonome ; il n'en traite généralement qu'à travers la métaphore du tableau, pour par exemple illustrer comment l'esprit apprend à se rendre plus visible le paysage complexe de ses propres pensées. ...» (*ibidem*, p.135) Pour nous, il s'agit plutôt pourquoi Condillac persiste si bien à la métaphore picturale.
- ³² Chez Diderot, la force de la peinture consiste dans son lien direct avec la nature même : «... C'est la chose même que le peintre montre ; les expressions du musicien et du poète n'en sont que des hiéroglyphes. ... » (*Lettre sur les sourds et muets*, *op.cit.*, p. 185 ; et dans l'édition Hermann, le commentateur de ce texte, J.Chouillet, constate ici l'emprunt du texte dubosien : «C'est la nature elle-même que la peinture met sous nos yeux.» (*Réflexions critiques*, *op.cit.*, part.I, sec.XL, p. 134) ; et chez Condillac, le signe visible ou le geste qui deviendrait l'art de geste, ainsi que le langage naturel sonore, c'est-à-dire le cri, se trouvent plus "naturels" et plus "faciles" que la parole articulée arbitraire. Quant à Condillac, même si, comme le note N. Rousseau, il refuse tout «cratylisme», la représentation du signe visible est toujours plus forte et plus naturelle que non seulement la parole articulée mais aussi le cri, ce qui expliquerait pourquoi, dans la *Grammaire*, Condillac souligne plutôt le rôle du geste à l'égard du cri : ici les cris ne servent que des suppléments du geste : «...Quoique capables de faire une vive impression sur ceux qui les [= les cris] entendent, ils [= les cris] n'expriment cependant nos sentimens que d'une manière imparfaite ; car ils n'en font connoître ni la cause, ni l'objet, ni les modifications, mais ils invitent à remarquer les gestes et les mouvemens du visage ; et le concours de ces signes achève d'expliquer ce qui n'étoit qu'indiqué par ces accens inarticulés.» (*Grammaire*, O.C. Ph. de Condillac, *op.cit.*, t.I, p. 428)
- ³³ De là la position contradictoire de Dubos entre le tableau limité par l'instant et les tableaux successifs des tragédies de Racine et de Corneille (ici il s'agit, cependant, de la représentation de la tragédie, non pas nécessairement de la qualité invisible du texte de celle-ci). Voir Dubos, *Réflexions critiques...*, *op.cit.*, part.I, sec.XL, pp. 136-137. Au contraire de cela, en parlant du tableau mouvant, Diderot semble distinguer plutôt la représentation momentanée de la peinture et la représentation symbolisée par la visibilité en général, qui n'exclut pas nécessairement le développement temporel, même si celui-ci n'a pas de valeur véritablement positive.
- ³⁴ Voir Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, *op.cit.*, p. 23. En ce qui concerne l'existence des *Réflexions critiques...* dans ce contexte théâtral, voir J.F.Jones, jr., «Du Bos and Rousseau : a question of influence», *Studies om Voltaire and the eighteenth century*, n.121, 1974, et surtout C.Kintzler, « J.J.Rousseau et l'abbé du Bos », *art.cit.*, pp. 101-103.
- ³⁵ Bien entendu, il serait un peu imprudent de nier "totalement" la possibilité implicitement riche de la description favorable de la première moitié du chapitre I de l'*Essai* au signe visible. Quant à l'essai d'une telle lecture qui aurait peut-être besoin de recourir à l'analyse psycho-analytique lacanienne, voir l'article fort suggestif de Jean-Christophe Simpieri, «Le problème de l'image dans le chapitre I de l'*Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, "Des divers moyens de communiquer nos pensées"», *Résistance de l'image*, Paris, Presse de l'École Normale Supérieure, 1992.
- ³⁶ Voir sa note pour l'*Essai sur l'origine des langues*, *op.cit.*, note 6 du p. 377 (p. 1541).
- ³⁷ Voir Dubos, *Réflexions critiques...*, *op.cit.*, part.I, sec. XL, p. 133 : «La peinture se sert de l'œil

pour nous émouvoir. Or, comme le dit Horace, / *Segnius irritant animos demissa per aurem, / quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.* / La vue a plus d'empire sur l'âme que les autres sens. ...» La traduction du texte latin est suivant : «Ce qui parvient par l'oreille stimule moins vivement les esprits que ce que l'on place sous les yeux, qui ne trahissent pas.» (la partie soulignée montre la seule modification faite par nous-même, puisque le traducteur de l'édition de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts que nous utilisons pour la citation des *Réflexions critiques...* le prend en sens inverse.). Et comparez cette remarque de Dubos avec celle de l'*Essai* : «Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles : il n'y a personne qui ne sente la vérité du jugement d'Horace à cet égard.» (*Essai sur l'origine des langues, op.cit.*, ch.I, p. 377.).

³⁸ Voir Rousseau, *Lettre à Georges-Louis Le Sage père* (le premier juillet, 1754), *Correspondance complète de J.-J. Rousseau*, éd. par R.A. Leigh, t.III, n.228, p. 2 : «Quoi que l'Abbé du Bos ait parlé de Musique en homme qui n'y entendoit rien, cela n'empêche pas qu'il n'y ait des régles pour juger d'une pièce de Musique aussi bien que d'un Poème ou d'un Tableau ; ...» En ce qui concerne la partie correspondant du texte du Dubos, voir *Réflexions critiques...*, *op.cit.*, part.I, sec.VXL, p. 155 : «Les premiers principes de la Musique, sont donc les mêmes que ceux de la Poésie et de la Peinture, la musique est une imitation. La Musique ne sauroit être bonne, si elle n'est pas conforme aux règles générales de ces deux Arts sur le choix des sujets, sur la vraisemblance, et sur plusieurs autres points....»

³⁹ Voir C.Kintzler, «Jean-Jacques Rousseau et l'abbé du Bos», *art.cit.*, pp. 103-104. Les textes qui correspondent à ceux de Rousseau et de Dubos sont : Rousseau, *Essai sur l'origine des langues, op.cit.*, p. 414 et Dubos, *Réflexions critiques...*, *op.cit.*, p. 156.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 100-1.

⁴¹ Rousseau, *Dictionnaire de Musique, op. cit.*, art. «Opéra», p. 958.

⁴² Voir Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, partie II, lettre XIV, *O.C.*, t.II, p. 235.

⁴³ Voir le père André, *Essai sur le beau*, Nouvelle édition, 1770, p. 194 (Discours sur le beau musical) : «...Un seul air de Musique nous rappelle toute entière, son commencement, son progrès, sa fin. Il faudroit vingt tableaux pour rassembler tout ce que renferme la moindre de nos Cantates, ou de nos Sonates. ...»

⁴⁴ Voir A. Lombard, *L'abbé Du Bos : un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Genève, Slatkine Reprints (Réimpression de l'édition de Paris, 1913), 1969, p. 222. Voir aussi le texte suivant de Dubos sur lequel se fonde la remarque de Lombard : «Ainsi que le Peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accens, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentimens et ses passions. Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie ; au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires.» (*Réflexions critiques...*, *op.cit.*, part.I, sec.XLV, p. 150).

⁴⁵ Rousseau, *Dictionnaire de Musique, op.cit.*, art. «Accent», p. 614.

⁴⁶ *Essai sur l'origine des langues, op.cit.*, ch.XVI, p. 420.

⁴⁷ *Dictionnaire de Musique, op.cit.*, art. «Opéra», p. 959.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 954.

⁴⁹ *Essai sur l'origine des langues, op.cit.*, ch. XVI, p. 421.