

« Le signe musical chez Rousseau et l'art de la pantomime chez Diderot »

Nova Doyon

Pour citer cet article :

Doyon, Nova. 2000. «Le signe musical chez Rousseau et l'art de la pantomime chez Diderot», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/doyon-3>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Doyon, Nova. 2000. «Le signe musical chez Rousseau et l'art de la pantomime chez Diderot», *Postures*, Dossier «Littérature et musique», n°3, p. 9-24.

Le signe musical chez Rousseau et l'art de la pantomime chez Diderot

par Nova Doyon

Au XVIII^e siècle, entre les années 1752 et 1754, un débat divisa la royauté et les amateurs de musique en deux clans. Il aurait pu s'agir d'un débat simplement culturel ou philosophique puisqu'on se disputait à propos des mérites respectifs des opéras français et italien; il semble toutefois que cela ait tourné en débat national, voire politique. Nous faisons ici référence à la célèbre Querelle des Bouffons, suscitée apparemment par les représentations répétées à l'Opéra de Paris d'un opéra bouffe, la *Serva Padrona*, du compositeur italien Pergolèse (1710-1736). Il en advient que «[...] deux partis se forment sous les loges des souverains, dont on a appris les goûts opposés: le "coin du roi", nationaliste, et le "coin de la reine", favorable aux Italiens» (Boccardo, 1997, p. 169). D'un côté donc, le compositeur français Jean-Philippe Rameau (1683-1764) et une pléthore de littérateurs; de l'autre, les philosophes et les Encyclopédistes avec Diderot comme figure de proue.

Pourtant, d'aucuns prétendent aujourd'hui que cette querelle aurait en fait servi à détourner un autre débat, celui entre jansénistes et jésuites: «En janvier 1753, [...] une fracture profonde opposant les jansénistes aux jésuites secoue

l'absolutisme monarchique. Il n'est pas étonnant qu'on en ait profité pour détourner la discussion sur l'Opéra, symbole par excellence du rituel royal.» (Boccardo, 1997, p. 170) En filigrane de tout cela, nous pourrions voir la Querelle des Bouffons — en raison de l'intérêt marqué qu'elle a tout à coup suscité dans la société parisienne — comme un signe de l'émergence d'une opinion publique contrôlée par les philosophes. En effet, puisque le pouvoir souverain connaît une désacralisation en cette seconde moitié du siècle des Lumières, la recherche d'un nouveau sacré émerge: une grande partie du pouvoir du souverain revient alors aux philosophes (voir Stoev, 1997). Ces derniers apprendront rapidement à maîtriser l'opinion publique, arme redoutable, pour contrer la stabilité de l'ordre social — basé jusqu'alors sur le pouvoir monarchique — et réussiront ainsi à orienter les débats selon le résultat qu'ils souhaitaient obtenir. Tel aurait donc été le cas de la Querelle des Bouffons:

L'élément instigateur du débat n'est pas une propriété intrinsèque du nouveau genre. Si tel avait été le cas, les Bouffons n'auraient pas manqué de déclencher la Querelle lors des deux tournées précédentes. Or en 1729 et en 1746 la fraîcheur nouvelle des *Intermezzi* passe inaperçue, sans inspirer aux philosophes des velléités de réformer le théâtre lyrique. En 1752 la situation a changé. Le répertoire est le même, les exploits de la troupe — assez médiocres, semble-t-il — ne doivent pas leur succès aux charmes de ses membres mais aux intrigues et à l'éloquence de leurs avocats. Le tout dans un concours de circonstances dont les conditions sont réunies pour la première fois en ce moment précis de l'histoire : élevés au rang d'emblèmes de la création enthousiaste, du génie et de la mélodie, les Italiens finissent par se conformer aux clichés d'un conflit qui intéresse tout autant l'histoire des idées que celle des doctrines politiques et des arts. (Boccardo, 1997, p. 170)

Cette Querelle permet de constater un changement dans l'ordre social: grâce au contre-pouvoir des philosophes se

crée un espace informatif englobant. La critique et l'échange d'idées dans les lieux publics tels le café, le salon, le théâtre ou l'auberge témoignent d'une mutation de l'espace privé en espace public.

L'histoire du *Neveu de Rameau*, écrite par Diderot entre 1762 et 1777, se déroule justement dans un de ces nouveaux lieux de prédilection, soit un café où dialoguent un philosophe nommé «Lui», qui incarne la voix de la Raison, et le neveu déchu du célèbre Rameau, nommé «Moi», qui, agissant en contre-voix, représente plutôt celle de la lucidité. Ce récit cristallise bien, en reprenant de façon satirique la querelle sur la musique, les contradictions sociales surgissant de la récente transformation de l'ordre social. Parce que le personnage du Neveu a adopté jusqu'alors de multiples positions sociales (selon ses aventures qu'il raconte au Philosophe de façon très imagée par le biais de diverses pantomimes) en contrefaisant la vie de ceux qui l'ont entouré, il peut être considéré comme le catalyseur des dissonances d'une harmonie sociale en déroute.

Nous chercherons donc à démontrer, en nous appuyant sur la conception de la musique élaborée par Rousseau, plus précisément sur ce qui donne lieu au signe musical, que les nombreuses pantomimes du Neveu, notamment parce qu'elles se trouvent à faire une imitation de la musique imitative, confèrent, par le truchement de leur fonction de signe, un second niveau de sens au récit.

Rameau et son neveu

S'il est question de Rameau dans *Le Neveu* de Diderot, c'est parce que le personnage du Neveu, dans le récit, se positionne contre son oncle Rameau, bien qu'il envie sa popularité. En effet, Jean-Philippe Rameau, «compositeur de la chambre du roi» ayant contribué à fixer la science de l'harmonie (*Traité de l'harmonie*, 1722), fut d'un apport important quant à

la compréhension qu'on se faisait de la musique à son époque. Le Philosophe, en parlant de manière quelque peu cynique de Rameau dans *Le Neveu*, embrasse d'un coup tout le débat sur la musique qui préoccupe philosophes et musiciens durant la seconde partie du XVIIIe siècle:

[...] ce musicien célèbre qui nous a délivrés du plain-chant de Lulli que nous psamoldions depuis plus de cent ans; qui a tant écrit de visions inintelligibles et des vérités apocalyptiques sur la théorie de la musique, où ni lui ni personne n'entendit jamais rien, et de qui nous avons un certain nombre d'opéras où il y a de l'harmonie, des bouts de chants, des idées décousues, du fracas, des vols, des triomphes, des lances, des gloires, des murmures, des victoires à perte d'haleine, des airs de danse qui dureront éternellement, et qui, après avoir enterré le Florentin, sera enterré par les virtuoses italiens, ce qu'il pressentait et le rendait sombre, triste, hargneux [...]. (Diderot, 1805, p. 9 - 10)

Notons aussi que Rousseau, tenant de la mélodie, s'opposait à la position formaliste de Rameau qui subordonnait la mélodie à l'harmonie. Pour bien saisir le point de vue de Rousseau, il faudra regarder de plus près sa conception du signe musical. Auparavant, il nous faut cependant aborder son idée sur l'origine des langues pour nous permettre d'établir le lien entre la musique et les passions.

Les passions chez Rousseau

Dans son *Essai sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), Rousseau soutient que l'homme, dans son état de nature, c'est-à-dire avant qu'il ne ressente la nécessité de se regrouper en communauté, vit dans la pure sensation (la raison ne serait donc pas naturelle à l'homme). Ainsi, tant que les besoins naturels de l'homme sont comblés dès leur apparition, celui-ci n'a pas à prévoir, à réfléchir; il n'a pas

non plus à développer le langage. C'est donc seulement en créant des liens sociaux que l'homme a pu constituer conjointement le langage et la pensée: «Le langage est ce lien social qui permet d'abolir la distance psychologique entre les hommes. [...] Il n'y a pas de pensée sans langage; mais il n'y a pas non plus de langage sans un lien social préalable qui permette de fonder une sorte de pacte linguistique grâce auquel les membres de la communauté pensent s'accorder sur le sens des signes institués.» (Zerni, 1992, p. 29) Selon Rousseau, le besoin isole l'homme et le confine dans l'expérience de l'ici et du maintenant. Ce sont les passions, comme il l'explicitera dans son *Essai sur l'origine des langues* (de publication posthume en 1781), qui réunissent les hommes: «Toutes les passions rapprochent les hommes que la nécessité de chercher à vivre force à se fuir.» (1993, p. 62) Mais en affirmant que «les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumières» (Rousseau, 1781, p. 83), Rousseau sous-entend que c'est sur la base de la raison que les liens passionnels se forment.

L'origine des langues et de la passion musicale

Rousseau considère que ce sont des éléments naturels (tels que des sécheresses, des inondations, le froid, les saisons) qui auraient contribué à rassembler les hommes autour du feu (dans les pays nordiques) ou autour des puits (dans les pays chauds). Ainsi, c'est en fréquentant, à ces points de rassemblement, des êtres semblables à lui mais distincts de lui, que l'homme aurait voulu connaître l'homme et échanger avec lui. Pour ce faire, il a dû employer un langage et, conséquemment, des signes. Ainsi, «la parole, étant la première institution sociale, ne doit sa forme qu'à des causes naturelles» (Rousseau, 1781, p. 55). De ces rencontres, une fois les besoins comblés, les passions ont enfin pu surgir, conduisant l'homme sur la voie d'une communication orale: «[...] les besoins dictèrent les premiers gestes [...] les

passions arrachèrent les premières voix. [...] Voilà pourquoi les premières langues furent chantantes et passionnées avant d'être simples et méthodiques.» (Rousseau, 1781, p. 61)

C'est donc dire que chant et passion ne semblaient former qu'une seule et même constituante de la parole à l'origine des langues. On peut reconnaître dans ce phénomène l'origine de la musique. En effet, les passions se seraient transmises par la mélodie présente d'abord dans la parole, une parole chantante:

[...] les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique; il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. Dire et chanter étaient autrefois la même chose [...]. (Rousseau, 1781, p. 103)

Sur les accents et les langues musicales

Il faut noter que, pour Rousseau, les accents d'une langue constituent un élément majeur dans la transmission des passions. C'est notamment sur cette différence entre les accents de la langue italienne, qu'il considère variés, et ceux de la langue française, qu'il trouve monotones, que se fonde le débat qui a cours dans la Querelle des Bouffons sur la supériorité de la musique italienne par rapport à la musique française. Rousseau considère que la langue italienne, puisqu'elle admet une plus grande variation des accents que la langue française, est plus facilement «musicable»:

Toute langue où l'on peut mettre plusieurs airs de musique sur les mêmes paroles n'a point d'accent musical déterminé. Si l'accent était déterminé, l'air le serait aussi. Dès que le chant est arbitraire, l'accent est compté pour rien. [...] La langue italienne, non plus que la langue française, n'est

point par elle-même une langue musicale. La différence est seulement que l'une se prête à la musique, et que l'autre ne s'y prête pas. (Rousseau, 1781, p. 78-79)

Ce discours, nous le verrons, se retrouve tout à fait dans la satire de Diderot.

La préférence pour l'opéra italien

Les partisans de la nouvelle musique (ceux du clan des philosophes et des Encyclopédistes) soutiennent que les accents mobiles de la langue italienne rendent mieux la mélodie, et traduisent donc mieux les passions que les accents de la langue française; de là, ils conçoivent la supériorité de l'opéra italien. Telle sera aussi la position, chez Diderot, du Neveu qui explique au Philosophe que l'engouement pour l'opéra italien résulte naturellement de la forme de la langue italienne parvenant à rendre les accents de la passion. D'ailleurs, le Neveu est persuadé que les Parisiens, ayant goûté toute la richesse de la musique italienne, ne pourront plus l'occulter ni même aimer à nouveau la musique française:

On nous accoutumera à l'imitation des accents de la passion ou des phénomènes de la nature, car voilà toute l'étendue de l'objet de la musique, et nous conserverons notre goût pour les vols, les lances, les gloires, les triomphes, les victoires? [...] [Les bonnes gens] ont imaginé qu'ils pleureraient ou qu'ils riraient à des scènes de comédie ou de tragédie musiquée, qu'on porterait à leurs oreilles les accents de la fureur, de la haine, de la jalousie, les vraies plaintes de l'amour, les ironies, les plaisanteries du théâtre italien ou français, et qu'ils resteraient admirateurs de Ragonde ou de Platée. Je t'en réponds : tarare, ponpon; qu'ils éprouveraient sans cesse avec quelle facilité, quelle flexibilité, quelle mollesse, l'harmonie, la prosodie, les ellipses, les inversions de la langue italienne se prêtaient à l'art, au mouvement, à l'expression, aux tours du chant et à la valeur mesurée des sons, et qu'ils continueraient

d'ignorer combien la leur est roide, sourde, lourde, pesante, pédantesque et monotone. (Diderot, 1805, p. 72)

Et si tel est le cas, c'est sans doute parce que la musique italienne a réussi à toucher les Parisiens. Pour comprendre cela, voyons comment, selon Rousseau, la musique peut toucher l'homme.

Le signe musical chez Rousseau

«Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signe de nos affections, de nos sentiments; c'est ainsi qu'ils excitent en nous les mouvements qu'ils expriment, et dont nous y reconnaissons l'image.» (Rousseau, 1781, p. 111) Ainsi, la musique agirait sur l'homme en éveillant ses passions, et elle devient signe pour l'homme lorsque celui-ci y reconnaît ses passions. En fait, c'est le souvenir des passions qui colore émotivement la musique et vice versa. L'homme reconnaît donc, dans ces mouvements exprimés par les sons, l'image de ses sentiments. Nous pourrions même affirmer que la musique provoque chez l'homme des sentiments et, ce faisant, devient l'image de ce qu'elle provoque, d'où l'idée de signe musical.

Pour bien comprendre la capacité représentative de la musique et, plus précisément, celle de la mélodie chez Rousseau, il nous faut comprendre sa position sur l'art comme imitation de la nature.

Nature et imitation

Selon Rousseau, la musique doit imiter la nature pour susciter en l'homme quelque passion, pour éveiller en lui l'image, le signe de ses passions. Rousseau reprend par là le débat sur

la mélodie et l'harmonie (tel que développé par Rameau), cette dernière n'étant pas naturelle à l'oreille de l'homme et ne faisant résonner en lui aucune passion. Ce sont, rappelons-le, les sons de la mélodie et non de l'harmonie qui, chez Rousseau, constituent le signe des affections de l'homme:

Non seulement celui qui n'aura jamais entendu ni basse, ni harmonie, ne trouvera de lui-même ni cette harmonie, ni cette basse, mais même, elles lui déplairont si on les lui fait entendre, et il aimera beaucoup mieux le simple unisson [...] De quoi l'harmonie est-elle signe, et qu'y a-t-il de commun entre des accords et nos passions? [...] La mélodie, en imitant les inflexions de la voix, exprime les plaintes, les cris de douleur ou de joie, les menaces, les gémissements; tous les signes vocaux des passions sont de son ressort. (Rousseau, 1993, p. 109)

Mais encore, pour que la musique entre en «résonance» avec l'auditeur, pour qu'elle éveille en lui quelque image, quelque souvenir, il faut que l'imitation fasse plus que reproduire fidèlement la nature, elle doit réussir à transmettre les passions:

[...] il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe [...] Apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant [...] car il ne suffit pas qu'il imite, il faut qu'il touche et qu'il plaise [...]. (Rousseau, 1781, p. 110)

Et c'est grâce à ce discours qui supplée à la voix de la nature, que peut circuler dans les imitations du Neveu un second niveau de sens. En effet, le personnage du Neveu, dans ses multiples pantomimes, se positionne en musicien qui contrefait la musique imitative et, par là, offre un second degré dans ses imitations. Le Neveu réussit, par son art de la pantomime, à éveiller des passions chez le Philosophe qui le regarde faire, accomplissant ainsi la mission imitative du musicien, telle que prônée par Rousseau:

Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. Non seulement il agitera la mer, animera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber la pluie et grossir les torrents; mais il peindra l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera la tempête, rendra l'air tranquille et serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages. Il ne représentera pas directement ces choses, mais il excitera dans l'âme les mêmes sentiments qu'on éprouve en les voyant. (Rousseau, 1781, p. 117)

Voici précisément ce que le Neveu réussit à exécuter dans sa «pantomime des passions», où il n'est jamais qu'un signe de ce qu'il imite, où il ne fait qu'évoquer, que provoquer ces images chez le Philosophe admiratif. Le Neveu sera tour à tour le musicien et la musique, puis il se mettra à représenter des sentiments, des images, des paysages... le silence même:

[...] s'il quittait la partie du chant, c'était pour prendre celle des instruments, qu'il laissait subitement pour revenir à la voix, entrelaçant l'une à l'autre de manière à conserver les liaisons et l'unité du tout; s'emparant de nos âmes et les tenant suspendues dans la situation la plus singulière que j'aie jamais éprouvée [...] il contrefaisait les différents instruments. Avec les joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois [...] criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique [...] il pleurait, il riait, il soupirait [...] c'était une femme qui se pâme de douleur [...] un temple qui s'élève, des oiseaux qui se taisent au soleil couchant; [...] c'était la nuit avec ses ténèbres, c'était l'ombre et le silence, car le silence même se peint par des sons. (Diderot, 1805, p. 74-75)

Pantomime et hiéroglyphe

La sublime pantomime du Neveu a provoqué chez le Philosophe des images de plus en plus complexes, comme s'il les voyait réellement se dérouler sous ses yeux, le conduisant du niveau sonore au niveau de l'imaginaire. En effet, lui qui, au cours de ses discussions avec le Neveu, prenait toujours une position plus modérée et raisonnable, s'est laissé posséder par les pantomimes du Neveu, laissant surgir les images, se reconnaissant sans doute dans cette imitation de la musique imitative. Nous pourrions expliquer la subjugation du Philosophe par ce que Diderot appelle le hiéroglyphe musical, qui se rapproche du signe musical de Rousseau:

La musique a plus besoin de trouver en nous ces favorables dispositions d'organes, que ni la peinture, ni la poésie. Son hiéroglyphe est si léger, si fugitif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter, que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas un grand effet, si le plaisir infaillible et subit de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus de celui d'une expression souvent équivoque [...] Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature, celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise, parle le plus fortement à l'âme? Serait-ce que montrant moins les objets, il laisse plus de carrière à notre imagination; ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus, la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux? (Diderot, 1996, p. 60)

Identifier le hiéroglyphe de la musique semble donc impossible, comme s'il n'avait pas de sens arrêté. Toutes les images ou peintures hiéroglyphiques qui ont surgi de la pantomime des passions ci-haut évoquée dans l'esprit du Philosophe se sont enchaînées sans jamais s'arrêter sur aucune image, jusqu'à ce que le Neveu cesse ses contorsions. Mais il ne faut pas oublier que, pour être efficace, une imitation doit contrefaire la nature en y ajoutant toutefois un surplus de passion

propre à éveiller les affections de l'auditeur, du contemplateur, propre à lui permettre de faire parler l'imitation.

La pantomime comme second degré du signe musical

«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 imitation 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 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. 91)

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)

Sériation et révolution

Kristeva applique ici la sériation — ensemble de procédés musicaux — au langage volontairement connoté du Neveu. Mais cette sériation ne sert pas tant à la multiplication du signifié qu'à l'investissement du sujet, du pulsionnel, dans cette ouverture du sens. Elle parle d'«une sériation du signifiant où le sens ultime est suspendu» (Kristeva, 1977, p. 188). Nous ne sommes pas loin du hiéroglyphe, mais surtout, nous nous trouvons dans ce que, nous rapportant à Charles S. Peirce, nous pouvons

appeler une *semiosis ad infinitum*. Ainsi, la littérature musiquée est hautement connotative, ce qui permet un second niveau de sens.

Kristeva va jusqu'à parler d'une révolution sémiotique: renverser l'ordre du symbolique vers le sémiotique; renverser «le principe unitaire imposant un sens transcendantal» (Kristeva, 1977, p. 197) vers la musicalisation de toute *semiosis* (langagière ou esthétique). Ainsi, ce changement de position dans l'ordre du langage est-il directement relié à la révolution anti-théologique et anti-féodale qui se prépare durant les années où Diderot écrit *Le Neveu de Rameau*. Dans ce contexte, les pantomimes du Neveu, en plus de servir à critiquer les mœurs sociales, auront auguré, comme nous l'avons suggéré en introduction, la transformation générale de la société.

Conséquemment à la position de Kristeva, il faut retenir que si les pantomimes du Neveu peuvent porter un second niveau de sens, c'est surtout parce qu'elles constituent, chacune en elle-même, un signe.

Vers la liberté?

Rousseau prétend qu'«il y a des langues favorables à la liberté, ce sont les langues sonores, prosodiques, harmonieuses, dont on distingue le discours de fort loin. Les nôtres sont faites pour le bourdonnement des divans» (Rousseau, 1993, p. 126). Si l'on s'en tient au *Neveu de Rameau*, chacun pratiquait l'art de la pantomime à l'époque de la Querelle des Bouffons; les discours étaient doubles, hypocrites, bien qu'ils se devaient de paraître univoques. Avec la révolution du symbolique telle que présentée par Kristeva, la langue française a-t-elle vraiment réussi à se «libérer»? Car on peut toujours entendre en sourdine le non-sens d'un discours politique par exemple, comme un degré zéro de signification, révélant que l'on continue, encore, à prendre des positions, à faire des pantomimes...

Bibliographie:

Boccardo, Brenno (1997) «Bouffons (Querelle des)» dans *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris: PUF, p. 628-631.

Charpentier, Michel et Jeanne (1987) *Littérature textes et documents, XVIIIe siècle*. Paris: Nathan. Coll. «Henri Mitterand», 495 p.

Diderot, Denis (1994) *Oeuvres. Tome II: Contes* (Édition établie par Laurent Versini). Paris: Robert Laffont. Coll. «Bouquins», 1013 p.

Diderot, Denis. (1805) *Le Neveu de Rameau*. Paris: Librio, 1995, 94 p.

Diderot, Denis (1996) *Oeuvres. Tome IV: Esthétique - Théâtre* (Édition établie par Laurent Versini). Paris: Robert Laffont. Coll. «Bouquins», 1663 p.

Fisette, Jean (à paraître, texte prêté par l'auteur) «L'imaginaire de la musique chez Diderot. Un saut de la rhétorique à l'esthétique», 14 p.

Innis, Robert E (1985) «Charles S. Peirce» dans *Semiotics, an Introductory Anthology*, Bloomington: Indiana U. Press, p. 1-23.

Kristeva, Julia (1977) «La musique parlée ou remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du *Neveu de Rameau*» dans Duchet, Michèle et Michèle Jalley (1977) *Langue et langages, de Leibniz à l'Encyclopédie*. Paris: Union générale d'éditions. Coll. «10-18», p. 153-206.

Rousseau, Jean-Jacques (1781) *Essai sur l'origine des langues*. Paris: GF Flammarion, 1993, 272 p.

Stroev, Alexandre (1997) *Les aventuriers des Lumières*. Paris: PUF. Coll. «Écriture», 349 p.

Zernik, Éric (1992) *Commentaire sur le Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes de Rousseau*. Paris: Hatier. Coll. «Profil philosophique», 159 p.