

# La mise à vide des catégories de pensée par la musique.

La genèse du monde comme métaphore de l'origine du sens chez J.-J. Rousseau

par

Jean Fisette

Département d'Études littéraires

Université du Québec à Montréal

[<fisette.jean@uqam.ca>]

## Pour une lecture sémiotique de *l'Essai sur l'origine des langues*

Je construis et conduis cette réflexion, non pas comme un historien de la littérature ou comme un dix-huitiémiste ou un spécialiste de Rousseau; je ne suis ni l'un, ni l'autre; non plus comme un musicologue, que je ne suis pas. Je le fais au titre du sémioticien que je suis. Car mon rapport à la musique, outre le mélomane que je suis, tient à cette interrogation sur les signes qui marque le point de focalisation de mes travaux.

J'élabore aussi cette réflexion dans le cadre d'une recherche, amorcée depuis quelques années, sur le thème d'une sémiotique comparée musique - langue - littérature où ce *Discours sur l'origine des langues* tient une place centrale.

En fait, l'occasion est extrêmement invitante, pour tout dire, irrésistible pour les sémioticiens. En intervenant dans les débats sur la musique, notamment à l'intérieur de la querelle des bouffons, en attaquant directement la personnalité du puissant Rameau, en venant déjouer les valeurs dominantes qui supportaient l'esthétique classique et l'idéologie de la représentation qui y était liée<sup>1</sup> et cela, non seulement dans les pages de l'encyclopédie, mais jusque dans l'antichambre de l'opéra, d'un coin à l'autre, Rousseau se place dans une position où il doit repenser fondamentalement la musique. On pourrait imaginer qu'il s'intéresse moins à celle que l'on écrit qu'à celle que l'on écoute<sup>2</sup>; il y a là un changement de position qui me paraît central. De fait, Rousseau joue le tout pour le tout: il met tout sur la table et il doit donc se faire extrêmement innovateur, au risque de ne laisser que des débris. Et il y arrive, en opposant une position philosophique à une position purement formelle. C'est la raison pour laquelle ses principaux écrits sur la musique, surtout *l'Essai sur l'origine des langues*, au delà des querelles et des règlements de compte, tracent les voies d'une conscience qui étaient encore inédites à cette époque.

Que fait Rousseau? Eh bien, il déplace le débat qui appartenait plus à la rhétorique qu'à l'esthétique: il déplace le questionnement, il élargit la scène. Puis, il résiste, question de ne pas se laisser enfermer dans les débats dont l'argumentation s'était usée aux pamphlets qui avaient marqué la discussion autour de la survenue, avec les Italiens, d'un petit intermède opératique comique. Rousseau parle de musique, mais non plus comme d'un accompagnement ou d'un support à la parole ou encore d'un appui à une représentation scénique. Il y a là un changement dans l'ordre des

prédominances: après Rousseau – car cette rupture fut historique –, la musique, ne sera plus simplement un *complément*.

Ce qui n'empêche que l'on rencontre ici un apparent paradoxe: la musique dont il parle existe pour elle-même, mais son *autonomie* reste relative: car, c'est *moins une substance qu'une qualité*; c'est quelque chose de plus *léger*, de plus *fin* et de plus *mobile* qu'une matière<sup>3</sup>; elle est partiellement indéterminée (je reviendrai plus bas sur ce caractère central) et pour cette raison, elle se glisse partout, nous retournant à l'orée de la civilisation mais nous ramenant aussi sur les divans dans les salons, sous la forme de chuchotements devenus socialement impuissants.

La musique dont parle Rousseau n'a plus beaucoup à voir avec celle que l'on jouait, alors, à l'opéra. Ce qui suffirait déjà, comme indice, pour appuyer l'idée que le texte de l'*Essai* déborde de façon importante le querelle des bouffons et la polémique avec Rameau. Et je pense que c'est de là que provient une partie du scandale: Rousseau s'est mis à parler d'une musique qui n'était plus celle du grand Rameau, qui n'était plus celle qui faisait la gloire du roi, celle du classicisme artistique et politique; la musique à laquelle il se référait était, sous quelque aspect, insaisissable, en ce sens qu'elle est à reconstruire dans l'écoute. C'était *moins un son* (qui est une matérialité physique, que Rameau posa au fondement de sa réflexion) qu'une *qualité du son*; cette musique, c'était moins celle des voix d'un chœur triomphant affirmant la splendeur d'une harmonie, qu'une simple trace sonore qui, potentiellement, fait surgir un état de conscience; une *conscience inquiète*, bien sur, puisqu'on est chez Rousseau, c'est-à-dire, jamais très éloigné de la sensibilité calviniste. Enfin, cet état de conscience a nécessairement une qualité d'émotion liée à l'inquiétude qui paraît nécessaire.

Rousseau s'est avancé encore un peu plus: cette *qualité d'un son*, ce *fragile tracé* conduisant à une conscience, ce sont des choses qui échappaient à l'*oeil de l'esprit* parce qu'elles restaient étrangères aux catégories de la pensée cartésienne. (Je reviendrai plus bas sur la question centrale de l'imitation.) En réfléchissant d'une façon nouvelle sur la musique, Rousseau a mis à vide les catégories classiques de la pensée. Il a adopté la seule solution possible en pareil cas: car, un objet qui est trop neuf pour être conséquent à quoi que ce soit de déjà connu, est nécessairement *premier*; c'est ce qu'il a compris; il a fait de la musique, une origine; et donc un archétype.

Jamais encore, dans l'histoire, cela n'avait été établi d'une façon aussi claire: il définit la musique, la langue, le son, la qualité du son, la voix, les rythmes strictement comme renvoyant à quelque chose d'autre, qui restera tout aussi indéterminé; je rencontre ici, évidemment, l'idée du *supplément* que Jacques Derrida (1967) a mis en évidence dans son étude du *Discours sur l'origine des langues*. C'est le caractère de la *mobilité* évoqué précédemment qui permet d'attribuer au son cette fonction. Bref, Rousseau fait du son, un départ, l'origine d'un mouvement; en somme, il en fait un signe. – Alors qu'au terme du *Discours*, le rapport s'inversera et le son deviendra le signe de l'origine.

C'est là que ça devient extrêmement intéressant pour nous, sémioticiens: Rousseau posa, au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle, les fondements d'une réflexion inédite qui deviendra, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, une théorie des signes, soit une sémiotique.

## La problématique du signe.

Dans le but d'apporter quelques confirmations et précisions à ces propositions générales, données d'entrée de jeu, je reprendrai plus brièvement certains traits appartenant à la conception que se fait Rousseau de la musique et qui sont particulièrement significatifs pour le sémioticien.

Pour simple mémoire et pour appuyer ma réflexion, je m'appuierai sur ce passage central:

Les sons dans la mélodie n'agissent pas seulement sur nous comme sons, mais comme signes 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: 111. Chap XV).

Je construis ma réflexion sous la forme de commentaires portant sur ce passage en regard de quelques éléments fondamentaux de la réflexion sémiotique.

- Le son n'agit pas comme un simple stimulus provoquant des effets d'ordre physiologique; car alors ce serait, dans la nomenclature d'aujourd'hui, non pas un signe, mais un signal et qui renverrait au *sensualisme* inhérent à la pensée classique et qui est ici carrément rejeté au nom d'un ordre *moral*. Rousseau avait déjà pris cette position, d'une façon très claire, dans le *Discours sur les sciences et les arts*.
- Le son-signé, ne possédant pas un contenu délimité ou pré-établi, ne peut rien d'autre que de simplement suggérer ou rendre possible quelque chose d'autre qui reste encore à venir; l'action essentielle du son-signé, c'est de *conduire ailleurs*. Le sens est donc toujours à *venir*; l'action du son-signé est, par principe, poussée à l'avant, laissé à l'imprévu des conditions de son surgissement, dans l'écoute.

Encore ici, la position de Rousseau marque une contradiction absolue à l'esthétique de l'opéra classique qui faisait de la représentation un artefact dont la nature et la facture imposent les *limites* de l'imaginaire.

Le principe-même de l'ordonnement du savoir et de la langue, tel qu'il avait été particulièrement bien représenté par les grammairiens et les rhétoriciens (dans une tradition de savoir remontant à la grammaire de Port-Royal) est remis en cause. La divergence, par rapport à la pensée classique est encore ici très marquée: ainsi, chez Descartes, le savoir peut être aboli puis, magiquement reconstitué par un simple *acte de pensée*. Ici le contenu du savoir, ou plutôt de ce qui est présent à l'esprit, est toujours en voie de création et son achèvement est indéfiniment reporté.

- Le contenu du son-signé est établi, au moment de l'écoute, par «nous», c'est-à-dire, les auditeurs. Il n'y a pas de contenu spécifique préalable qui serait déterminé et véhiculé par le son-signé; et lorsqu'il y a un contenu, il surgit dans l'audition, c'est-à-dire de la rencontre d'une conscience (celle du *nous*-auditeurs) et d'un son – musique, parole ou voix – agissant comme occasion et

support de quelque chose de nouveau. On trouve ici un déplacement, qui me paraît extrêmement significatif, et qui concerne ce que j'appellerais un *pouvoir de gérance des représentations*. La musique, en raison de son caractère non-figuratif, rendant impossible un contrôle de l'extérieur des représentations, ce pouvoir ne peut qu'être retourné à l'auditeur. C'est précisément là la fonction de l'écoute. Il y a donc une décentration de ce qui n'est plus un *pouvoir* mais, plus simplement, une *capacité d'évoquer des représentations*.

Je voudrais marquer ici, ce point central, car c'est la spécificité de la musique et donc de l'audition qui est ici posée en prédominance, à la différence de la notion de figuration et donc de la visualisation, propres aux Beaux-Arts, qui avaient défini l'esthétique classique.

Il n'y a qu'à projeter sur la scène politique le principe du partage de ce «pouvoir de gérance des représentations», pour qu' on se retrouve dans les dernière pages du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, ce moment discursif où le renversement de l'ordre social est donné comme une nécessité historique.

- Le fragment cité se termine sur l'expression: *reconnaître l'image*. Comment comprendre le terme *reconnaître*? Il laisse supposer que l'image évoquée n'est pas totalement neuve, ni totalement imprévisible; qu'elle appartient à un déjà-vu ou à un déjà-là, à une expérience antérieure. De fait, tout tourne autour du préfixe *re-* (*re-connaître*, *re-présenter*) marquant la réitération. Je ne crois pas qu'il y ait là contradiction avec les quelques propositions que j'ai précédemment avancées, mais plutôt, encore ici, un déplacement. Et celui-ci est majeur dans la mesure où il ouvre la voie à des considérations épistémologiques touchant, entre autres questions, à la relativité des cultures. Il n'est pas nécessaire de reprendre la célèbre boutade sur la cantate de Bernier qui guérit l'un et rend l'autre malade. Mais, plus simplement, rappeler que la musique, comme la langue, pour signifier, doit s'appuyer sur un usage partagé qui fonde la socialité et que Rousseau nomme une *familiarité*, notion que les linguistes et sémioticiens du XXe siècle, reprendront sous les termes d'habitude, de convention ou de codification. Encore ici, Rousseau paraît plus fin, plus nuancé: «Chacun n'est affecté que des accents qui lui sont familiers, ses nerfs ne s'y prêtent qu'autant que son esprit les y dispose...» (Rousseau 1781: 113.). On se retrouve ici, comme à mi-chemin, entre la langue, lieu de convention et la musique, lieu de figuration; en somme, les catégories classiques de l'arbitraire et de la motivation du signe qui jadis fondèrent une première sémiologie. Déjà Rousseau déjouait cette dichotomie.
- L'objet du signe? Alors, qu'est-ce que le signe représente? Quel est le sens de cette *image* que, dans la citation donnée plus haut, *nous reconnaissons*? Encore ici, la réponse est plurielle, partiellement indéterminée, ambiguë; à ce point que nous soyons réduits à la reconstituer, autant par imagination que par raison.

D'abord, le mot *image* renvoie, de façon courante – et même au XVIIIe siècle- à une représentation appartenant à l'ordre du visuel. Il faudrait rappeler ici que le premier chapitre de l'*Essai* s'emploie à distinguer, par leurs usages spécifiques, le signe visuel voué aux tâches de manipulation des biens d'usage, du signe auditif qui, seul, est susceptible d' «émouvoir le coeur et d'enflammer les

passions» ( Rousseau 1781: 58). Le son, communiquant les inflexions émotionnelles, l'inscription, dans la définition du signe musical, du terme *image* n'est pas sans présenter quelque difficulté.

Simultanément, Rousseau prend appui sur un débat qui anime le monde des Beaux-Arts depuis près d'un siècle, opposant les tenants de la primauté du dessin à ceux qui se rangent du côté de la couleur<sup>4</sup>. S'opposant au sensualisme, il prend position en faveur des tenants du dessin, et donc de la figuration. La musique, suggère Rousseau, devrait essentiellement proposer une ligne mélodique qui correspond à un dessin où *nous reconnaissons une image*. Seulement, cette image – et je reviens à la définition du signe préalablement citée – devrait figurer des *affections*, des *sentiments* et des *mouvements*, que, comme auditeurs, *nous* devrions reconnaître. Il faut bien prendre acte ici d'une difficulté majeure, peut-être insoluble: comment une *image* simple, semblable à un *dessin*, pourrait-elle représenter des *affections*, des *sentiments* et des *mouvements* ? Et si l'image en question ne fait sens que dans la mesure où l'auditeur y reconnaît quelque chose qui lui appartient déjà, sous quelque aspect, sur la base d'une *familiarité* acquise, que peut-elle être? Il y a là un croisement de divers axes créant une confusion catégorielle dont Rousseau n'arrive pas vraiment à se tirer.

La musique dont il est question ici, c'est celle que l'on écoute, celle qui laisse le sujet à son imaginaire. Or il semblerait que Rousseau n'ait pas pris acte du pouvoir transgressif de l'indétermination figurale du son et, a fortiori, de la musique, sur les catégories de pensée. En fait, si la confusion demeure, c'est que les postulats classiques de l'esthétique du XVIIIe siècle<sup>5</sup>, imposant le principe de l'imitation auquel Rousseau continue d'adhérer, entrent en contradiction avec les exigences spécifiques du son et, par conséquent, de la modalité de l'audition.<sup>6</sup>

## **L'origine du monde comme métaphore de l'origine du sens.**

En terminant on pourra se demander où conduit la réflexion de Rousseau sur la musique; je préférerais cette autre formulation: où la musique conduit-elle la réflexion de Rousseau? Dans cette très brève présentation, j'ai suggéré des réponses appartenant à deux ordres, mais conséquents l'un de l'autre. D'abord, j'ai tenté de démontrer comment, en s'appuyant sur les conditions de l'audition, Rousseau déconstruisait, comme de l'intérieur, les catégories de la pensée classique. Puis, seconde réponse, j'ai tenté de démontrer comment, dans leur ensemble, les propositions de Rousseau conduisent aux réflexions contemporaines sur le signe.

Or cette lecture conduisant à la reconnaissance d'une sémiotique, je la fais de mon point de vue à moi, esprit formé aux travaux du xxe siècle. J'écris depuis l'année 2001. C'est toujours facile de se trouver des antécédents, des justifications et des raisons lorsqu'on connaît déjà le contenu recherché.

Alors, il me paraît nécessaire de délaisser les *anachronismes* trop faciles et de rétablir une juste perspective historique. Je tenterai de reformuler la question ainsi: à partir du moment où Rousseau

déconstruisait les valeurs dominantes des lumières touchant entre autres aux question de rhétorique et d'esthétique, il perdait les références qui fondaient alors le savoir et les certitudes. Et comme au XVIII<sup>e</sup> siècle le bond en avant avait encore quelque chose d'illégitime<sup>7</sup> et donc d'impensable (ce n'est que le XIX<sup>e</sup> siècle qui inventera les grandes utopies), alors il ne restait, au cours de la pensée, qu'une voie d'issue: retourner en arrière,aux origines, aux fondements sensibles de la pensée.

De ce point de vue, le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* est particulièrement significatif. Puis, dans *l'Essai sur l'origine des langues* qui nous intéresse plus immédiatement, le recours aux premiers jours du monde est tout aussi significatif. Rousseau, de son propre aveu<sup>8</sup>, ne cherche pas à retrouver quelque vérité historique. Ces premiers jours du monde, tous en conviennent, sont de nature mythique, qu'ils désignent une antériorité ontogénétique (celle de la personne toute proche de son inconscient) ou phylogénétique, celle de l'espèce ramenée aux conditions de son origine. C'est là que conduit la musique écoutée<sup>9</sup>: dans un lieu d'autant plus essentiel qu'il précède la langue; car si la langue tentait de *dire* ce lieu d'origine, elle ne pourrait, dans la perspective rousseauiste, que le dégénérer. Le mouvement de l'imagination dans le texte de *l'Essai* est particulièrement significatif: Rousseau se réfère successivement à la langue méridionale, à la langue italienne, à la langue grecque et, finalement, aux accents, puis à une langue vocalique; il est assez intéressant de noter dans ces termes un déplacement d'un axe géographique, vers un axe historique, puis vers un rapprochement du corps avec l'idée d'une prédominance du vocalisme. Ces catégories sont hétérogènes, mais leur représentation inscrit une orientation très nette vers une matière sonore saisie comme quelque chose de moins en moins substantiel, de moins en moins réel, pour devenir un matériau plus léger, plus fin, plus mobile; en somme, plus relatif au sujet, plus près de la conscience comme je l'ai suggéré d'entrée de jeu.

---

Pour mener cette réflexion terminale sur l'apport de Rousseau à la réflexion sémiotique, je reprend mes habits de notre époque.

Qu'est-ce que cette origine du monde, si ce n'est une antériorité absolue, un avant impensable, un impensé du sens, appartenant à un *temps mythique* où langue, musique, mélodie, parole, voix, accents rythmiques appartiennent à une masse informe, non encore discriminée. Bref, Rousseau se projetait dans ce que l'on pourrait appeler une pré-supposition du monde; une pré-supposition qui était à la fois pure virtualité du sens et origine sensible. C'est ainsi que cette origine du monde, n'est pas une négation du sens, elle est une métaphore<sup>10</sup> de l'origine du sens.

Les sémioticiens ont accompli un pas de géant le jour où ils placèrent au centre de leurs réflexions non plus la notion de code conçue comme une structure sémantique déjà pleinement constituée, mais celle d'icône qui est une virtualité, une simple potentialité de signifier<sup>11</sup>. Cette position théorique repose sur la conviction que l'ordre du savoir obéit aux mêmes règles que le monde qu'il cherche à comprendre - parce qu'il en fait partie; et si le monde n'est qu'un processus de développement, la savoir qui y est inhérent ne peut donc être que d'ordre abductif et non pas, comme dans l'imaginaire classique que précisément dénonçait Rousseau, déductif. Il y a là un

déplacement épistémologique majeur: l'origine du monde et l'origine du sens coïncident, parce que le savoir et le monde sont indissociables<sup>12</sup>.

C'est par cette prise de position que le *Discours sur l'origine des langues* marqua une étape essentielle dans ce qu'on pourrait appeler la préhistoire de la sémiotique.

---

## Notes

1. Sur ce sujet, les travaux de Catherine Kintzler (1983; et Rousseau: 1781) sont déterminants et incontournables. L'analyse qu'elle propose de l'esthétique classique est ici présupposée.
2. J'interprète ainsi cette position que prend Catherine Kintzler en établissant les points de vue complémentaires et contradictoires de Rousseau et Rameau sur la musique, associant l'Élaboration du son-signé, chez Rousseau, à l'*écoute* et, chez Rameau, la structure physico-mathématique, à l'écriture. «Si la musique est, par nature, engendrée par les lois physiques du corps sonore, alors Rameau a raison: c'est l'harmonie, la structure physico-mathématique du corps sonore et les relations qui le gouvernent, qui en fournit l'intelligibilité et les lois; la mélodie chantante et expressive apparaît toujours comme un effet, un résultat, une résultante. Si la musique est, par nature, signe humain des passions, alors Rousseau triomphe: elle est d'abord voix, et c'est l'inflexion linéaire de la voix qui en donne l'état primitif, l'harmonie s'y surajoute et ne peut jamais être qu'un accompagnement. Il n'y a là nul malentendu, ou plutôt il y a plus qu'un malentendu: le second jardinier, pour tracer son parterre, suit le plan du premier, à l'envers.» (Kintzler 1983: 161)
3. Jean Starobinski (1971) a traité d'une façon magistrale cette question sous la formulation voisine de la transparence. Il est d'ailleurs étonnant que cette qualité de la transparence n'ait pas été associée, par Starobinski, à la musique.
4. Ce qui le conduit d'ailleurs à reporter ce même débat, sur le plan musical, avec les schéma mélodie (dessin) *versus* harmonie (couleur). Le débat avec Rameau trouve donc ainsi une assise historique sur laquelle Rousseau s'appuie dans son argumentation.
5. Tels qu'ils avaient été élaborés et illustrés par l'abbé Batteux. Le dépassement de cette fonction d'imitation allait devenir une tendance marquée à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle comme en témoigne Claude Dauphin (1997: 33): «Il apparaît alors dans les écrits musicographiques de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un étonnant changement de perspective. À l'acception référentielle généralement accolée au concept d'imitation, les musiciens substituent une définition tournée sans ambiguïté vers la musique en soi: la fonction itérative de la mélodie donnée comme sujet à imiter dans le cadre de certaines formes musicales strictes telles le canon, la fugue...». D'une certaine façon, c'est une prédominance de la musique instrumentale alors historiquement imminente qui ainsi s'annonce. Bien que cette conception de la fonction d'imitation ne soit pas fondamentalement contradictoire avec la proposition de Rousseau (figurer des affections, des sentiments, des mouvements), ce dernier n'entrevoit aucunement cette puissance évocatrice de la musique instrumentale; pas plus que Rameau, d'ailleurs. De ce point de vue, Rousseau et Rameau demeurent des esprits profondément inscrits dans le siècle des lumières.
6. J'ai tenté (Fisette 2000) de démontrer comment le texte du *Neveu de Rameau* de Diderot construit une représentation du non-sens – et qui n'est pas la folie – précisément à partir de l'hypothèse de la musique

comme principe organisateur du monde. J'ai récemment élaboré une réflexion plus théorique sur ce même sujet; voir Fisette 2001.

7. J'ai tenté (Fisette 2000) de démontrer que l'avancée extrêmement importante que faisait Diderot à propos de la position esthétique échappait à la linéarité historique et qu'il aura fallu attendre le XXe siècle pour que cette proposition soit reconnue et prise en compte.

8. «Commençons donc par écarter tous les faits, car ils ne touchent point à la question. Il ne faut pas prendre les Recherches, dans lesquelles on peut entrer sur ce sujet, pour des vérités historiques, mais seulement pour des raisonnements hypothétiques et conditionnels; plus propres à établir la Nature des choses qu'à montrer la véritable origine...» (Rousseau 1755: 62-63).

9. Durant le xxe siècle, l'écoute de la musique a été largement associée, dans une perspective psychanalytique, à l'origine ontogénétique.

10. On pourrait ainsi interpréter que la scène pastorale du *Devin du village* comme une métaphore de cette même origine: les naïves amours entre Colin et Colette, métaphorisant les rencontres autour de la fontaine suggérées dans *l'Essai*, rappelant aussi que la figure du *devin* n'a de signification qu'en rapport à une déperdition du sens.

11. L'icône pouvant être autant sonore ou gustative que visuelle, il semblerait que ce soit l'icône appartenant au monde de l'audible qui serait la plus susceptible de remplir cette fonction de représentation des pures virtualités du sens. (Voir, à ce propos, Fisette 1999.) Je me réfère ici au mot *icône*, suivant l'acception que prend ce terme dans la sémiotique de Peirce.

12. La divergence majeure entre la position rousseauiste et notre savoir puis notre conscience modernes, c'est que pour nous l'avancée du monde est progressive alors que le *Discours* ne cesse de proclamer la corruption et la dégénérescence marquant l'écoulement du temps. Il y a là des perspectives idéologiques irréconciliables que l'Histoire est en mesure d'expliquer. Ce qui n'altère en rien le point qui me paraît central et que je cherche à mettre en évidence ici, à savoir la reconnaissance de la nécessaire coïncidence du savoir et du monde.

En remontant jusqu'à cette coïncidence, Rousseau marque son rejet global de l'esthétique classique qui, suivant Catherine Kintzler, reposait sur la nette séparation de ces deux termes plutôt placés en vis-à-vis, la savoir et le monde; et donc son opposition aux deux positions philosophiques liés à ces termes pris séparément, le rationalisme (pour le savoir) et le sensualisme (pour le monde).

---

## RÉFÉRENCES

DAUPHIN, Claude (1997), «Lieux et attributs de la musique au temps des encyclopédistes», dans *Protée*, 26,2, Automne 1997, p. 21-25.

DERRIDA, Jacques (1967) *De la grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit, 445p.

KINTZLER, Catherine (1983) *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Paris, La Sycomore, 280p.

- FISSETTE, Jean (1999) «Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône», dans *Protée* 26-3, «Logique de l'icône», p 45-54.
- FISSETTE, Jean (2000) «L'imaginaire de la musique chez Diderot. Un saut de la rhétorique à l'esthétique», dans PAQUIN, Nycole (Sous la direction de...) *Kaléidoscope Les cadrages du corps socialisé*, Montréal, XYZ éditeur, p 69-93
- FISSETTE, Jean (2001) «Le visible et l'audible: spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralité d'avancées sémiosiques», à paraître dans la revue *Tangence*.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1781) *Essai sur l'origine des langues*. (Présentation et introduction de Catherine Kintzler), Paris, 1993, Flammarion, («GF»-682) 272p.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1755) *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (Texte présenté et établi par Jean Starobinski), Paris, 1969, Gallimard, («Folio essais»-18) 284p
- STAROBINSKI, Jean (1971) *Jean-Jacques Rousseau: la Transparence et l'obstacle*, Paris, 1997 («Tel»), Gallimard.
-