Entendre l'invisible. La voix de l'œuvre et ses enjeux esthétiques dans les écrits de Diderot

Listening to the invisible. The work's voice and the aesthetic importance of Diderot's writings

Nathalie Kremer

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5150>

DOI : 10.4000/rde.5150

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 10 novembre 2014

Pagination : 71-85

ISBN : 978-2-9520898-7-6

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Nathalie Kremer, « Entendre l'invisible. La voix de l'œuvre et ses enjeux esthétiques dans les écrits de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 49 | 2014, document 4, mis en ligne le 10 novembre 2016, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5150> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5150>

Nathalie KREMER

Entendre l'invisible : la voix de l'œuvre dans la pensée esthétique de Diderot

Au début de l'essai *De la poésie dramatique* on lit cette affirmation remarquable de Diderot : « Ce n'est pas des mots que je veux remporter du théâtre, mais des impressions »⁴⁵. En instaurant des impressions en lieu et place des mots au sein d'une théorie du théâtre, le philosophe installe une opposition nette entre le langage et le sensible, faisant ainsi émerger un projet esthétique inédit. En effet, dans sa réflexion sur le propre de l'effet émotif qu'une œuvre dramatique ou picturale peut produire, il semble que Diderot soit à l'écoute d'une « voix invisible » de l'œuvre : une voix qui parle en-deçà des mots prononcés et qui est pourtant fortement perceptible, sans qu'elle puisse se confondre avec les mots de l'auteur, des personnages ni des acteurs. Diderot apparaît ici comme la figure paradigmatique d'un nouveau type de spectateur comme « être sentant ». Ce spectateur sentant affranchit le jugement de l'œuvre d'art des critères dits mimétiques pour chercher, par l'entremise d'une « écoute aveugle » de l'œuvre, ses modalités d'expression intrinsèque.

*
* *

Les écrits sur l'art de Diderot donnent maints exemples de l'existence de cette autre forme de langage qui ne fait pas usage des mots ou des images pour se faire entendre. En effet, si la peinture est communément définie comme une « poésie muette », Diderot juge pourtant des tableaux en fonction de ce qu'ils *disent*, ou ne disent *pas*. Il expédie volontiers les tableaux ratés en quelques mots, sous prétexte qu'ils ne lui

1. *De la Poésie dramatique*, III, in : Diderot, *Œuvres complètes*, éd. par Herbert Dieckmann, Jacques Proust, Jean Varloot, Paris, Hermann, 1980, t. X, p. 339, nous soulignons. Dorénavant : DPV.

parlent pas, comme il le fait dans son compte-rendu du tableau *L'Insomnie* de Lagrenée :

C'est une fille vue par le dos qui tire les rideaux de son lit ; cela est beau, mais qu'est-ce que cela signifie ? Il fallait l'asseoir et la faire rêver. Pourquoi nue ? Que *dit-elle* ? Je n'en sais rien, ni Lagrenée non plus².

La jeune fille en mal de sommeil ne « dit » rien, et par conséquent Diderot non plus. L'œuvre existe ; la toile est perceptible, et pourtant rien n'arrête³ les pas du spectateur qui passe, indifférent, devant un tableau qu'il ne perçoit qu'à peine.

Si les œuvres ratées sont qualifiées de muettes, et sont ainsi absentes en dépit de leur existence matérielle, à l'inverse, les figures de Greuze sont celles qui parlent par excellence : « Tout est pathétique et vrai. J'aime assez dans un tableau un personnage qui *parle* au spectateur sans sortir du sujet »⁴. Et Diderot engage volontiers une conversation avec les figures des tableaux, la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* n'étant pas des moins célèbres interlocutrices du critique d'art⁵.

Une troisième forme de langage invisible de l'œuvre est bien sûr celle du silence éloquent, qui apparaît dans ce passage célèbre des *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie* :

Le silence accompagne la majesté. Le silence est quelquefois dans la foule des spectateurs ; et le fracas est sur la scène. C'est en silence que nous sommes arrêtés devant les *Batailles* de Le Brun. Quelquefois, il est sur la scène ; et le spectateur se met le doigt sur les lèvres, et craint de le rompre⁶.

La scène silencieuse « parle » au spectateur : le silence est un langage qui n'est pas fait de mots prononcés, mais qui est fortement ressenti. Diderot résume ainsi dans son *Salon de 1763* ce qui importe pour lui dans son jugement des tableaux : « J'ai senti, et j'ai dit comme

2. *Salon de 1771*, in : Diderot, *Salons IV : Héros et martyrs*, éd. E.-M. Bukdahl, M. Delon, D. Kohn, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 138. Dorénavant : *Salons IV*.

3. L'acception première du terme « intéresser » est précisément celle d'arrêter le spectateur au sens de l'immobiliser. Cf. la définition de « l'intérêt » donnée par Lévesque : « l'impression vive ou profonde que cause un ouvrage de l'art sur l'esprit des spectateurs. Un livre a de l'intérêt, quand il se fait lire avec avidité ; un tableau a de l'intérêt, quand il arrête le spectateur et se fait voir longtemps avec un plaisir toujours nouveau » (Pierre-Charles Lévesque, art. « Intérêt », in : Claude-Henri Watelet et *id.*, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, chez L. F. Prault, 1792, t. III, p. 172).

4. *Salon de 1761*, DPV, t. XIII, p. 260, nous soulignons.

5. *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 179-184.

6. *Pensées détachées*, in : *Salons IV, op. cit.*, p. 413.

je sentais »⁷. Il explicite l'opération de la formation du « sentiment » qui se fait en lui devant les œuvres dans l'ouverture du *Salon de 1765* : « J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets, je m'en suis laissé pénétrer. [...] Seul, j'ai médité ce que j'ai vu et entendu... »⁸

« Seul » : Diderot prend explicitement ses distances de « la foule des oisifs » qui ne fait que « passer » devant les œuvres en y accordant « un coup d'œil superficiel et distrait »⁹. Aux réactions toujours diverses et partielles du public il oppose son jugement de connaisseur, qui prend forme à travers un travail de recueillement et de méditation, dans une attitude foncièrement passive (« j'ai ouvert mon âme, je me suis laissé pénétrer [des impressions] »). La voix de l'œuvre n'est pas dans ce qu'elle dit effectivement, mais dans ce qu'elle laisse à entendre. Elle fonctionne sur un mode de *transmission passive*, pour ainsi dire – et il s'agit pour le spectateur de s'ouvrir à cette passivité parlante. Aussi le spectateur-connaisseur qu'est Diderot a beau répéter à la suite de R. de Piles que « le charme du coloris » enchante l'œil, il témoigne, malgré lui mais avec netteté, qu'il est à l'écoute d'une autre voix que celle prononcée et qui opère jusque dans le silence de l'œuvre. Ses comptes-rendus ne sont alors pas tant de simples descriptions de tableaux que des écritures qui tentent de donner un corps langagier à la voix immatérielle de l'œuvre, celle qui opère ce tressaillement dans le corps du récepteur.

Les trois exemples que nous avons brièvement relevés n'ont pas la même valeur, mais permettent chacun d'éclairer l'existence d'une voix invisible de l'œuvre, qui peut atteindre une forme d'impression assourdissante même lorsque l'œuvre est linguistiquement muette¹⁰. Or il en va de même au théâtre, comme il ressort de l'extrait suivant de l'essai *De la Poésie dramatique* :

Le poème excellent est celui dont l'*effet* demeure longtemps en moi.
Ô poètes dramatiques ! l'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage. Il est une *impression* plus violente encore, et que vous concevrez, si vous êtes né pour votre art, et

7. *Salon de 1763*, DPV, t. XIII, p. 414.

8. *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 21 et 22, nous soulignons.

9. *Ibid.*

10. Nous ne nous interrogerons pas ici sur les causes de ces « impressions », ces « effets » en peinture dont Diderot s'imprègne, qui est une question complexe. En effet, la posture des figures, leur expression, tantôt la couleur sont indiquées comme sources du langage du tableau. La réussite de celui-ci n'est pas réductible à un seul critère.

si vous en *pressentez* toute la magie : c'est de mettre un peuple comme à la gêne. Alors les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus, et vos spectateurs tels que ceux qui, dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller, et *sentent* la terre se dérober sous leurs pieds¹¹.

Le trouble profond, voire violent, que doit instaurer une œuvre dans l'âme du spectateur est le vrai langage de l'œuvre, autre que celui des « vers éclatants ». Cette charge rhétorique de l'*effet* ou de l'*impression* que fait l'œuvre forme le critère de démarcation de la réussite, conformément aux dires et redires de l'abbé Du Bos qu'on a pu qualifier de « monolithe »¹², puisqu'il ramène tous les principes de la poétique classique à l'unique effet émotionnel de l'œuvre. Diderot suit Du Bos ici, mais il est intéressant de noter qu'en opposant la poétique (les vers) à la rhétorique (le *pathos*), il cherche à distinguer du côté du public entre « l'applaudissement » et le « soupir profond qui part de l'âme ». Dans les deux cas, nous sommes en dehors du langage articulé, mais le premier est une action – plus précisément, une acclamation dérivant de l'approbation du public, qui s'érige ainsi au-dessus de l'œuvre, comme juge décidant si l'œuvre répond ou non à son attente, à ses lois ou à ses plaisirs –, tandis que le second est plus exactement un abandon, celui d'un public qui n'est plus juge et maître de soi mais qui au contraire expérimente la perte de soi (les esprits sont « troublés, incertains, flottants, éperdus »). À l'opposition entre « mots » et « impressions », entre langage audible et langage invisible, Diderot rattache ainsi du côté du public l'opposition entre action et abandon, soit entre parole et mutité – cette même mutité qui se fait « entendre » dans la foule devant le fracas des scènes de batailles de Le Brun. Diderot se profile ici comme un nouveau spectateur, car il ne parle pas en législateur de l'œuvre comme le faisaient Chapelain ou Scudéry, qui jugeaient en vertu des règles de l'art auxquelles il faut plier l'œuvre, mais en critique humble et prêt à se plier à l'œuvre, déléguant à elle seule l'autorité de jugement.

La voix invisible de l'œuvre n'est donc pas dans ce qu'elle dit, mais dans ce qu'elle laisse à *entendre* : cette transmission passive d'un

11. *De la poésie dramatique*, DPV, t. X, p. 339.

12. L'esthétique de l'émotion de l'abbé Du Bos consiste à ramener les principes classiques des bienséances, de l'instruction morale, des règles, des genres au socle fondamental et unique du *toucher*. « Autant la poétique classique est composite, autant celle de Du Bos est simple. Sa théorie a la solidité du monolithe. Quelle que soit la question qu'il se pose, il essaie toujours la même réponse, l'émotion » (Marc-Mathieu Münch, *Le Pluriel du beau. Genèse du relativisme esthétique en littérature. Du singulier au pluriel*, Metz, Centre de recherche littérature et spiritualité, 199, p. 44).

langage immatériel peut opérer un effet violent sur le spectateur, pour autant que celui-ci adopte une forme d'abandon. Ainsi, c'est essentiellement dans le silence langagier que s'écoute l'œuvre ; une écoute qu'il faut comprendre comme une *continuité créative*. En effet, la voix invisible de l'œuvre est celle qui fait parler le public – du moins celui qui, comme Diderot, s'ouvre à l'œuvre, et cette passivité parlante a une force coercitive : « Tes personnages sont muets, si tu veux ; mais ils *font* que je me parle et que je m'entretiens avec moi-même », déclare Diderot dans ses *Essais sur la peinture*¹³. Le retour réflexif du récepteur est amorce de création ou de dialogue imaginaire comme c'est souvent le cas chez le philosophe. Aussi l'œuvre force-t-elle le spectateur à la continuer, à la parachever, comme en continuant une phrase dans un travail de création diphonique.

Pour que l'écoute se fasse continuité créative, il faut que l'œuvre suggère sans dire, et que le spectateur soit capable de sentir ce qu'elle suggère pour continuer à la rêver. D'où la prédilection de Diderot pour l'esquisse en peinture, comme au théâtre pour le jeu « ébauché » des comédiens Italiens¹⁴ : dans les deux cas, le travail de l'œuvre ne consiste qu'à donner une amorce de sens, et notre Diderot-spectateur ne sera jamais aussi enthousiaste devant l'œuvre (dramatique ou picturale) que lorsqu'il pourra l'achever : non pas la traduire, l'interpréter ou la raconter, mais dire l'œuvre, en empruntant sa voix par l'*impression* qu'il en reçoit, pour rebondir sur celle-ci. Lorsqu'il affirme que dans l'esquisse, « tout est indiqué et rien n'est décidé »¹⁵, il laisse entendre que l'œuvre esquissée en dit *plus* que l'œuvre achevée, parce qu'elle dit *moins* : la signification est en retrait au profit d'une multiplicité des sens qu'il incombe au spectateur d'entendre, car l'œuvre doit *faire* penser et *faire* parler le spectateur, et non penser et dire à sa place. La continuité créative de l'écoute réclame, autrement dit, une *actio* du spectateur, fût-elle toute intérieure, qui enchaîne sur celle de l'acteur pour que l'œuvre soit pleinement réalisée.

*
* *

13. *Essais sur la peinture*, DPV, t. XIV, p. 393, nous soulignons.

14. *Paradoxe sur le comédien*, DPV, t. XX, p. 120.

15. *Ibid.* Cette conviction de Diderot, portant ici sur le jeu des acteurs Italiens qu'il compare à une esquisse « libertine », se retrouve également dans sa « poétique des ruines », comme on l'a souvent rappelé. Cette idée revient encore dans la *Correspondance littéraire*, où Diderot affirme que les ruines « frappent » plus que les monuments conservés, parce que « la ruine me fait frissonner ; mon cœur est ému, mon imagination a plus de jeu. » (Denis Diderot et Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, mars 1763, éd. par M. Tourneux, Paris, Garnier, 1878, t. V, p. 242, nous soulignons)

Qu'est-ce alors que cette voix invisible de l'œuvre, qui opère ce retournement du spectateur en continuateur de celle-ci ? Si l'œuvre doit, à l'instar de ce que Diderot apprécie dans l'esquisse, fonctionner comme une amorce de sens, elle est nécessairement un langage incomplet. Nous voudrions épinglez trois aspects de ce langage inachevé, et que nous appellerons le *fragmenté*, le *retrait* et la *résonance*.

Dans les *Entretiens sur le Fils naturel*, Diderot met littéralement en œuvre le premier aspect de ce langage invisible, dont la puissance sémantique est assurée par la fragmentation linguistique¹⁶ :

Qu'est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l'homme animé de quelque grande passion ? Sont-ce ses discours ? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent, l'homme passe d'une idée à une autre ; il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun ; et, à l'exception de quelques sentiments qu'il rend dans le premier accès et auxquels il revient sans cesse, le reste n'est qu'une suite de bruits faibles et confus, de sons expirants, d'accents étouffés que l'acteur connaît mieux que le poète¹⁷.

Tout à l'opposé de la déclamation d'usage ressentie comme artificielle avec sa diction stéréotypée, Diderot plaide pour un *pathos* réalisé dans le style entrecoupé et haletant du langage fragmenté, qui seul peut rendre les passions les plus élémentaires et spontanées. On pourrait avancer que Diderot nous donne à voir, dans le texte même, l'effet de l'œuvre sur le spectateur à travers les points de suspension ou d'exclamation, ou les blancs entre les mots, qui marquent l'interruption du discours pour favoriser l'écoute continuatrice du spectateur. Celui-ci, par ses pleurs et ses soupirs, achève en silence le sens amorcé par l'œuvre, ce qui n'échappa pas à Grimm qui releva, après la représentation du *Fils naturel* en 1771, que tout ce qui « n'[avait] pas été applaudi attachait en silence le spectateur »¹⁸.

16. Comme l'a fait remarquer Laurent Versini, « [l]a dramaturgie de Diderot repose, comme toute son esthétique, qu'il s'agisse de musique, de peinture ou de poésie, sur une théorie de la passion et sur une théorie du langage qui en fait se confondent. » (Diderot, *Œuvres IV*, éd. Laurent Versini, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1073-1074).

17. *Entretiens sur le Fils Naturel*, DPV, t. X, p. 102.

18. Grimm, *Correspondance littéraire*, novembre 1771, cité par Kate E. Tunstall dans le « Dossier » qu'elle a constitué dans le volume *Études sur le Fils naturel et les Entretiens sur le Fils naturel de Diderot*, éd. par Nicholas Cronk, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 304.

Diderot note ici que la part de l'acteur est primordiale pour donner non pas voix, mais corps, au langage invisible de l'œuvre, par la tonalité de la voix comme par l'expressivité des gestes¹⁹. La prédilection de Diderot pour la pantomime, qui participe à la construction de la force polyphonique de l'œuvre, prend ici tout son sens, et permet à Diderot d'affirmer que « le geste doit s'écrire souvent à la place du discours »²⁰. C'est dire que le geste s'inscrit dans les brèches du discours fragmenté pour le renforcer, voire le compléter. En effet, dans ce désir de faire entendre au spectateur autre chose que des mots, le langage gestuel s'avère plus énergique et plus expressif car il est donné comme « hiéroglyphique », au sens où il permet de dire plusieurs choses à la fois, comme le résume bien Herbert Dieckmann :

Réfléchissant sur la signification que les gestes ont pour lui, il découvre qu'ils expriment et font éprouver plusieurs idées et plusieurs sentiments à la fois, dans une unité de temps et d'espace pour ainsi dire, tandis que la langue, qui est basée sur la réflexion, divise cette unité intérieure et la transforme en succession. En poursuivant cette idée, Diderot découvre le caractère métaphorique et emblématique ou, comme nous dirions, symbolique des gestes. Et il reconnaît aussi qu'en cela les gestes ressemblent à la poésie²¹.

Si le terme de hiéroglyphe forme un *hapax* dans l'œuvre de Diderot, il témoigne pourtant nettement de sa recherche pour expliciter la force d'un langage invisible qui ne repose pas sur la logique du continu ou du suivi grammatical, mais qui « dit et représente tout à la fois »²². Pourtant, ce n'est pas au seul langage fragmenté ni à la seule

19. « La voix, le ton, le geste, l'action, voilà ce qui appartient à l'acteur ; et c'est ce qui nous frappe, surtout dans le spectacle des grandes passions. C'est l'acteur qui donne au discours tout ce qu'il a d'énergie. C'est lui qui porte aux oreilles la force et la vérité de l'accent. » (*Entretiens sur le Fils Naturel*, p. 1144-1145) (DPV, t. X, p. 102) Ce passage réfère tout particulièrement à l'acte II, scène 5 du *Fils naturel* où les cris, les phrases inachevées et les silences se mêlent à l'action. Cf. Angelica Goodden, « *Le Fils naturel* : langage du corps et discours sur le corps », in : *Études sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 53-64.

20. *De la poésie dramatique*, DPV, t. X, p. 409.

21. Herbert Dieckmann, « Le thème de l'acteur dans la pensée de Diderot », *Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises* XIII (1961), p. 161-162.

22. Pour paraphraser la célèbre formule de Diderot dans la *Lettre sur les Sourds et muets* (DPV, t. IV, p. 169). La démultiplication au lieu de la successivité ressort également de la métaphore des vingt bouches qu'il convoque pour expliciter la pluralité de sens que doit faire l'œuvre : « la sensation n'a point dans l'âme ce développement successif du discours ; et si elle pouvait commander à vingt bouches, chaque bouche disant son mot, toutes les idées précédentes seraient rendues à la fois » (*ibid.*, p. 158, nous soulignons). Voir le n° 46 des *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie* (2011)

actio que se réduit le langage invisible de l'œuvre. Le jeu des acteurs peut être mauvais sans que l'effet de l'œuvre en souffre, et à en croire le même témoignage de Grimm, l'émotion des spectateurs était à son comble lors d'une série de représentations du *Fils Naturel* en 1771, alors qu'une des actrices était « très-loin du but de son rôle »²³. Cela confirme la pensée de l'abbé Du Bos qui, évoquant le jeu de mauvais acteurs qui ne sont « point capables d'exprimer les passions avec la noblesse ni avec la justesse convenable », affirme que néanmoins « *la nature dont ils font entendre la voix* supplée à leur insuffisance »²⁴. La voix de l'œuvre ne repose donc pas uniquement sur le jeu de l'acteur : au-delà de celui-ci il y a une puissance énergique de l'œuvre qui tient au *retrait* des mots dans le langage de l'œuvre, ainsi qu'à leur *résonance*.

Si l'essentiel du *dire* de l'œuvre est dans ce qu'elle *fait sentir* au spectateur, au-delà des mots il faut un retrait du langage qui réduit les mots au pur nécessaire, au plus dénué, tout en laissant le sens intact. « La pensée rapide caractérise d'un trait » – quitte à frôler l'asyndète ou à verser dans le silence²⁵ : dans ce langage réticent, la litote semble être un procédé essentiel²⁶ pour instaurer une polyphonie d'un discours minimal. L'exemple suivant des *Pensées détachées* est révélateur de la conception du langage en retrait de Diderot :

Il ne faut quelquefois qu'un trait pour montrer toute une figure, *et vero incessu patuit Dea*²⁷. Il ne faut quelquefois qu'un mot pour faire un grand éloge, *Alexandre épousa Roxane*. Qui était cette Roxane qu'Alexandre épousa ? Apparemment la plus grande et la plus belle femme de son temps²⁸.

La grandeur de la déesse est tout entière dans sa démarche, le tout est dans la partie : voilà la puissance du suggestif que cherche à capter Diderot à travers un procédé d'induction du sens. Il apparaît ici proche de Lessing dans la mesure où il estime que le rôle propre de la poésie

consacré à la *Lettre sur les Sourds et muets* et les questions du langage.

23. Denis Diderot et Melchior Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, novembre 1771, éd. par M. Tourneux, Paris, Garnier, t. IX, 1879, p. 379.

24. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, éd. Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. « Beaux-arts histoire », 1993, I, s. 4, p. 13-14, nous soulignons.

25. Jacques Chouillet avait déjà fait remarquer que chez Diderot, le langage le plus dépouillé est le plus énergique, et que « c'est le silence qui comporte la plus grande quantité d'énergie » (*L'Esthétique des Lumières*, Paris, PUF, 1974, p. 31-32).

26. Angelica Goodden passe en revue la plupart des procédés rhétoriques qui renforcent le langage du corps dans le drame diderotien : les apostrophes, la métonymie, les antithèses, la périphrase (*loc. cit.*, p. 58-59).

27. Virgile, *L'Énéide*, I, v. 404 (« Et sa démarche révéla une vraie déesse »).

28. *Pensées détachées*, in : *Salons IV*, *op. cit.*, p. 400.

n'est pas de « montrer », comme le fait la peinture, mais d'évoquer, pour « faire parler l'imagination » du lecteur ou du spectateur. Dans cette conception d'un langage dénudé, les détails encombrant le discours et forment un frein à l'imagination et au plaisir de l'écoute. Et Diderot s'en prend à l'Arioste qui, dans sa description d'Alcine,

me montre tout ; il ne me laisse rien à faire. Il me fatigue, il m'impatiente. Si une figure marche, peignez-moi son port et sa légèreté. Je me charge du reste. Si elle est penchée, parlez-moi de ses bras seulement et de ses épaules. Je me charge du reste. Si vous faites quelque chose de plus, vous confondez les genres ; vous cessez d'être poète, vous devenez peintre ou sculpteur²⁹.

S'il incombe au lecteur ou au spectateur d'achever le sens de l'œuvre par elle amorcée, il s'agit d'un accomplissement qui prend forme dans une construction de sens. Le signifié excède le mot : celui-ci doit libérer un surplus de sens qui s'affranchit du signe et tend à s'autonomiser. Plus le langage se dénude et se tait, plus il a de force : c'est dans le silence et l'immobilité que « bouillonne » le cri et le geste intérieur. Diderot a bien compris la rhétorique de la retenue et de la litote, chère au classicisme, que Leo Spitzer qualifie d'« effet de sourdine » dans le style classique, et qui « enfoui[t] le sens des œuvres « sous la langue »³⁰. La simplicité, la tranquillité, le silence sont les moyens les plus sûrs pour faire parler ces impressions invisibles qui attisent l'émotion du cœur³¹. Le sublime comme procédé rhétorique de retenue est évidemment l'aboutissement du langage invisible de l'œuvre. Diderot en est tout à fait conscient, lorsqu'il dit tâcher de capter un « je ne sais quoi de sublime qui s'accorde très bien avec la tranquillité apparente ou réelle et qui est infiniment au-dessus du mouvement »³².

29. *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 461.

30. Leo Spitzer, « L'effet de sourdine dans le style classique : Racine », in : *Études de style*, Paris, Gallimard, « Tel », 1970, p. 208-335 (citation de la p. 208). L'article offre une étude fouillée des « effets d'atténuation » chez Racine, appelés « effets de sourdine » qui créent dans le style de Racine « l'impression de retenue et d'équanimité » à la fois (p. 209).

31. Ni mots d'esprit, ni procédés extraordinaires, ni sang qui « coul[e] le long des lambris » (*Éloge de Richardson*, p. 156) (DPV, t. XIII, p. 193), mais « l'honnête, l'honnête. Il nous touche d'une manière plus intime et plus douce que ce qui excite notre mépris et nos ris. » (*De la poésie dramatique*, p. 1282) (DPV, t. X, p. 337) L'idéal de simplicité, de la vertu nue, de l'honnêteté est réaffirmé par Diderot dans l'ébauche d'une pièce de théâtre possible qu'il livre dans l'essai sur *la Poésie dramatique*, où il souligne que les plus grands effets sont assurés par les plus mots les plus dénués : « Quel naturel ! quelle vérité ! Si l'on saisis bien le caractère ferme, simple, tranquille, serein et élevé du philosophe, on éprouvera combien il est difficile à peindre. » (*ibid.*, p. 1285) (DPV, t. X, p. 341)

32. *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 242.

Dans ce retrait des mots, la puissance du langage se situe pour Diderot *entre* les mots, *entre* les signifiés – dans ce qui les relie et les transcende. C'est le propre de sa *résonance*, qui est une troisième modalité du langage invisible de l'œuvre, et que Diderot soulève dans l'extrait suivant de son essai *De la Poésie dramatique* :

Je ne connais rien de si difficile qu'un dialogue où les choses dites et répondues ne sont *liées* que par des sensations si délicates, des idées si fugitives, des mouvements d'âme si rapides, des vues si légères, qu'elles paraissent décousues, surtout à ceux qui ne sont pas nés pour éprouver les mêmes choses dans les mêmes circonstances.

[...] Si j'avais un fils qui ne sentît point ici de *liaison*, j'aimerais mieux qu'il ne fût pas né³³.

La résonance est cet effet de liaison entre les mots apparemment « décousus » : c'est dans l'imprononcé que l'œuvre parle, dans les liens infimes d'analogie ou d'induction que se tisse toute sa puissance, comme si elle était une *corde vibrante de mots*. L'image musicale de la résonance des mots est en effet omniprésente dans sa pensée sur l'art dramatique, c'est pourquoi il s'adresse aux auteurs dans les termes suivants :

Poète, êtes-vous sensible et délicat ? Pincez cette corde ; et vous l'entendrez résonner, ou frémir dans toutes les âmes³⁴.

Le langage invisible de l'œuvre est une résonance intérieure³⁵, une vibration des sons que le poète ne fait que capter et retourner au spectateur. Comme l'a montré Anne-Elisabeth Sejten³⁶, la métaphore musicale du poète-créateur comme un instrument de musique remonte aux premiers écrits de Diderot, qui la puise dans les écrits de Shaftesbury qu'il traduit vers 1745. Il note ainsi dans ses *Pensées philosophiques* (1746) que « [n]ous ressemblons à de vrais instruments dont les passions sont les cordes. [...] Un homme sans passions est donc un instrument dont on a coupé les cordes, ou qui n'en eut jamais »³⁷. Et

33. *De la poésie dramatique*, DPV, t. X, p. 394 et 395, nous soulignons.

34. *De la poésie dramatique*, DPV, t. X, p. 337.

35. Jean Starobinski (*Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012) rappelle que Diderot définit le terme « retentir » dans l'*Encyclopédie* comme la « continuité d'un son », « air chanté [qui] ne sera aucunement entendu » mais qui affecte assez sensiblement pour qu'on soit « déterminé à chanter le même air » (p. 30).

36. *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse (1746-1751)*, Paris, Vrin, 1999, chap. 1.

37. Commentaire de Diderot d'un passage de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury (DPV, t. I, p. 373), cité par A.-E. Sejten, *loc. cit.*, p. 35-36. A.-E. Sejten le reformule ainsi : « les passions sont ce qui au fond du sujet sentant pousse aux

l'image d'une corde sensible revient encore dans le *Salon de 1767* : « Moins la distance du personnage à moi est grande, plus l'attraction est prompte, plus l'adhésion est forte. [...] *Il faut que je m'accroche à l'extrémité de la corde qui te tient suspendu dans les airs, ou je ne frémirai pas...* »³⁸

*
* *

Théorie dramatique et picturale se font écho dans la conviction de Diderot selon laquelle un langage incomplet dégage une plus grande force sémantique. Nous trouvons une reformulation de cette conviction dans le passage suivant du *Salon de 1767*, où les trois modalités du langage invisible sont explicitement mises en relation à l'esquisse :

Dans les transports violents de la passion, l'homme supprime les liaisons, commence une phrase sans la finir, laisse échapper un mot, pousse un cri et se tait ; cependant j'ai tout entendu ; c'est l'esquisse d'un discours. La passion ne fait que des esquisses³⁹.

Mais ce langage fragmenté, en retrait et résonant, qui participe d'une rhétorique de la litote et de l'asyndète pour toucher au sublime n'a-t-il pas déjà suffisamment été étudié ? On pourrait établir tout d'abord, que Diderot se situe quelque part entre la rhétorique et l'esthétique : entre la litote et le sublime moderne. Car on sait que le sublime du XVIII^e siècle a ceci de particulier par rapport à la tradition longinienne, reprise par Boileau, qu'il fait émerger un « sublime naturel à côté du sublime rhétorique et poétique »⁴⁰. On sait aussi que ce sublime naturel va de pair avec la valorisation de l'obscurité depuis l'essai de Burke⁴¹. « Poètes... soyez ténébreux ! » lance Diderot à la

créations. Elles sont les ressorts sans lesquels il n'y aurait point de grandes œuvres, ni en art, ni en société. » (p. 35)

38. *Salon de 1767*, DPV, t. XVI, p. 199, nous soulignons. Cf. J. Starobinski, *op. cit.*, p. 18.

39. *Ibid.*, p. 516 (annexe III). Cet extrait est absent de l'autographe de Diderot ; il figure à la fin du compte rendu sur une *Esquisse coloriée d'après nature à Rome* d'Hubert Robert dans les copies Vandeuil, Leningrad, Naigeon et Coppet (voir la note A, p. 368 de l'édition *Salon III. Ruines et paysages. Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995).

40. Baldine Saint-Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 95. Le sublime « naturel » fait apparaître une nouvelle catégorie qui serait le démiurgique : « la nature apparaît dotée d'une énergie » (p. 97).

41. « À la nuit claire et maternelle sous son dôme ptoléméen, il oppose la nuit noire qui nous dessaisit des pouvoirs de la vision, nous expose à tous les périls et nous

suite de Burke dans son *Salon de 1767*⁴². « À cette obscurité du monde sensible fait écho l'obscurité des mots et des idées poétiques, grâce auxquels la pensée touche à un infini dont elle ne saurait avoir d'idée claire »⁴³, résume Baldine Saint-Girons. Dans ce contexte où « la poésie n'a plus rien à voir avec la mimésis et suppose, au contraire, un sacrifice de la représentation visuelle [...], [dans ce contexte où] la faiblesse représentative du langage constitue sa force »⁴⁴, ce que nous voudrions souligner, pour soutenir l'originalité de cette étude, c'est le rapport entre l'obscur et l'écoute.

En effet, l'étude du langage invisible de l'œuvre suppose une forme d'écoute qui consiste à sentir la force expressive de l'œuvre au-delà des mots. Cette importance de l'écoute est d'autant plus significative qu'à l'âge classique, l'exigence de clarté et de lisibilité est primordiale, et accompagne la primauté du visible sur l'audible. L'abbé Du Bos est catégorique lorsqu'il reprend le lieu commun de l'époque : « on peut dire métaphoriquement parlant, que l'œil est plus près de l'âme que l'oreille »⁴⁵. Or, pour Diderot, « voir » et « entendre » sont inextricablement liés dans l'appréciation de l'art, et il ne suffit pas de voir pour comprendre. « Plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise », affirme-t-il dans son *Salon de 1765*⁴⁶, pour souligner l'impératif de ce que nous avons appelé le « retrait du langage ». Mais il n'est pas anodin que ce soit sur un parallélisme avec la musique qu'il asseoit toute sa théorie de l'esquisse. Distinguant entre la musique vocale et symphonique, Diderot avoue sa préférence pour la dernière en argumentant de la façon suivante :

Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît, et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près de même de l'esquisse et du tableau : je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées !⁴⁷

livre sans défenses à la pesanteur dans un espace déshumanisé », explique Baldine Saint-Girons (*Ibid.*, p. 97).

42. DPV, t. XVI, p. 235.

43. *Ibid.*, p. 98.

44. *Ibid.*, p. 99.

45. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, op. cit., I, 40.

46. *Salon de 1765*, DPV, t. XIV, p. 193.

47. *Ibid.*, p. 193-194.

« Je vois dans le tableau une chose *prononcée* » : voir et entendre ne sont pas antithétiques. Dans la mesure où le terme « entendre » signifie non seulement « ouïr », mais aussi « comprendre », on peut dire qu'*entendre*, c'est conce-voir : sentir au-delà de la vue et de l'ouïe, en les réunissant à l'intérieur de soi. A.-E. Sejten qualifie l'esthétique de Diderot d'« une pensée de l'oreille »⁴⁸. L'âme de l'être sensible est le soubassement de la raison ; et le jugement esthétique est un effet, dans un deuxième temps, de l'impression sensitive première⁴⁹. Comme l'a montré Marie Leca-Tsiomis, Diderot situe la vraie valeur poétique d'une œuvre dans l'harmonie musicale du son (et c'est là le sens du terme d'hiéroglyphe qui figure au centre de sa *Lettre sur les sourds et muets*) : « l'hiéroglyphe poétique est à la jonction du son et du sens »⁵⁰. C'est pourquoi Diderot recourt sans cesse à l'analogie avec la musique dans sa pensée sur l'art. La musique est un art, dit-il, « dont l'expression est la plus arbitraire et la *moins précise*, [mais qui] *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 ?⁵¹

Tandis que l'image peinte ou le mot prononcé fixent la pensée, le son libère l'imagination du spectateur pour lui donner une part effective dans la réalisation de l'œuvre, fût-ce de manière silencieuse et toute intérieure. Dans les *Additions à la Lettre sur les aveugles*, la jeune aveugle M^{lle} Mélanie de Salignac observe comment « distraits par leurs yeux, ceux qui voient ne peuvent ni l'écouter [la musique] ni l'entendre comme je l'écoute et l'entends »⁵². À l'instar des sons qui sont indéterminés, les mots doivent être les adjuvants d'un autre langage qui permet de « voir » et « entendre » à la fois ce qui est situé

48. Chap. IV, *op. cit.*

49. Sa définition de l'hiéroglyphe comme un « tout à la fois » dévoile précisément que la connaissance est polyphonique avant d'être divisée par les facultés (l'âme, le langage, le jugement et la mémoire) : l'oreille entend, l'imagination voit, l'âme est émue et l'entendement conçoit. C'est ce qui rend l'hiéroglyphe intraduisible : car les liens internes sont « immatériellement matériels », ils ont une forme de musicalité qui est inséparable de leur image et de leur énergie.

50. Marie Leca-Tsiomis, « Hiéroglyphe poétique. L'oreille et la glose », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 46 (2011), p. 11.

51. *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, t. IV, p. 207.

52. *Additions à la Lettre sur les aveugles*, DPV, t. IV, p. 100. Cf. Alessandro Arbo, « Diderot et l'hiéroglyphe musical », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 30 (avril 2001), p. 76.

en creux de l'œuvre, dans l'ouverture de son signe, pour entrer dans la chair du spectateur.

*
* *

Dans la pensée esthétique de Diderot, la musique n'est donc pas un simple point de comparaison, elle est donnée comme foncièrement paradigmatique, dans la mesure où elle exacerbe de façon exemplaire ce que les autres arts ne laissent qu'en creux. En étant à l'écoute de ce langage invisible de l'œuvre, Diderot défait le parallélisme entre la peinture muette et la poésie parlante. En effet, autre chose se joue dans sa pensée sur l'art. Pour Diderot, l'ouïe n'est pas plus loin de l'âme que l'œil : l'écoute d'une voix inaudible mais bel et bien perceptible le mène à renverser la hiérarchie des sens et instaurer ce faisant un « spectateur sentant » au centre de l'œuvre – ou mieux, *un spectateur aveugle*, ce qui n'est pas un oxymore si l'on affranchit le terme de son sens uniquement visuel, comme nous l'avons montré.

Quelques années à peine après Diderot, en Allemagne, J. G. Herder développe ses thèses sur les beaux-arts, très proches de celles du philosophe français, qu'il a sans aucun doute lu en partie. Comme l'a très bien montré Michael Podro⁵³, leurs convictions sont très proches dans la mesure où ils considèrent le son, comme le langage gestuel et ses multiples connotations, le plus apte à exprimer les sentiments et à communiquer la richesse de l'expérience. Pour Herder, en effet, l'ouïe est située, dans la structure de l'esprit, entre deux extrêmes : celui de la vue et celui du *Gefühl*, à la fois le sens du toucher et la conscience ressentie de son propre corps⁵⁴. « [L]a vue fait de nous de froids observateurs, tandis que le toucher nous permet une expérience éminemment intime. Les sons, pour leur part, nous permettent l'expérience de notre vie interne en nous rendant aussi capables de lui donner forme et de la maîtriser. Et tandis que la vue suscite un monde infini, beaucoup trop riche en propriétés sensorielles pour nous permettre d'en extraire un signe, avec le toucher – à la fois toucher et sentiment de son propre corps, *Gefühl* – tous les éléments sont réunis, indivis. Le son, quant à lui – et tout particulièrement les cris d'animaux ou les

53. Michael Podro, « Les limites de la peinture : Diderot et Herder », *Revue Germanique Internationale* 13 (2000), p. 87-96.

54. J. G. Herder, *Traité sur l'origine de la langue*, in : *Sämtliche Werke*, éd. B. Suphan, Berlin, 1877-1913, p. 99-107, cité par M. Podro, *ibid.*, p. 94. Voir les travaux de Herman Parret : « L'œil qui caresse : Pygmalion et l'expérience esthétique », in *Touch me, don't touche me*, éd. par Cl. Vandamme, P. Van Rossem et M. Van Eeckhaut, Gent, Academia Press, 2008, p. 17-44 et dans son livre *La Main et la Matière* (à paraître).

bruits naturels –, produit quelque chose qu'on peut isoler et utiliser pour l'identification répétée des objets. »⁵⁵ Les sons, autrement dit, à travers leur position médiane entre l'extérieur, qui est capté par la vue, et l'intérieur, rendu par le toucher, permettent d'exprimer le mieux les sentiments.

C'est dire que l'esthétique n'a pu advenir qu'aux dépens de la *mimésis*, libérant ainsi l'ouïe de la vue. Nous concluons alors volontiers, et Diderot sans doute avec nous, sur ce *Fragment*, de Friedrich Schlegel dans l'*Atheneum* :

La poésie est musique pour l'oreille intérieure, et peinture pour l'œil intérieur : mais musique assourdie, mais peinture évanescence⁵⁶.

Nathalie KREMER

Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle

55. M. Podro, *ibid.*, p. 95. M. Podro se réfère au *Traité sur l'origine de la langue* de Herder (*op. cit.*, p. 77-78) et rappelle cet extrait de Diderot : « La formation des langues exigeait la décomposition ; mais *voir* un objet, le *juger* beau, *éprouver* une sensation agréable, *désirer* la possession, c'est l'état de l'âme dans un même instant, et ce que le grec et le latin rendent pas un seul mot. Ce mot prononcé, tout est dit, tout est entendu. » (*Lettre sur les Sourds et muets*, p. 30)

56. Friedrich Schlegel, « Fragments critiques » (Fragment 174), in : Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, p. 121. Ou, si l'on préfère rester dans l'affiliation française, cette affirmation de Baudelaire dans son article sur « Victor Hugo » (dans *L'Art romantique*) : « Tout est hiéroglyphique [aux yeux du poète] » (cité par Gita May dans *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève, Droz et Paris, Minard, 1957, p. 16).