Le dynamisme vital de la voix chez Diderot

Diderot and the vital dynamism of the voice

Hélène Cussac

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5645>

DOI : 10.4000/rde.5645

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 69-84

ISBN : 978-2-9543871-3-0

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Hélène Cussac, « Le dynamisme vital de la voix chez Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 53 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 29 janvier 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/rde/5645> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5645>

Propriété intellectuelle

Le dynamisme vital de la voix chez Diderot

L'univers des sons a encore au temps des Lumières une assez mauvaise réputation¹. Ce siècle est toujours davantage le siècle de la vue et du toucher, par fidélité à une culture rationaliste – sous l'influence du cartésianisme – pour laquelle les sens en général sont considérés comme des concurrents puissants et malhonnêtes de la raison. N'est-ce pas ce que constatait La Bruyère en remarquant l'attrait que suscitaient timbales et hoquetons : « L'homme, qui est esprit, se mène par les yeux et les oreilles »² ? Diderot en est bien conscient quand il fait s'exclamer Dorval, libéré de ses sentiments pour Rosalie : « Ô raison ! qui peut te résister quand tu prends l'accent enchanteur et la voix de la femme ? »³. Le son, quelle qu'en soit la source, malgré les avancées scientifiques qui l'analysent selon une méthode mécaniste conforme aux exigences épistémologiques de l'époque, resterait encore extérieur à la conscience culturelle, parce qu'il ne se discerne pas aussi clairement qu'un objet saisi par la vue ou le toucher. Diderot, proche en cela de Burke, ne déclare-t-il pas : « La nuit dérobe les formes et donne de l'horreur aux bruits, ne fût-ce que celui d'une feuille au fond d'une forêt ; il met l'imagination en jeu »⁴ ? Bien que très intéressé par les phénomènes sonores, le philosophe ne recule pas d'ailleurs devant une comparaison visuelle pour expliquer un son⁵. Souvenons-nous de Mélanie de Salignac qui n'hésitait pas à

1. Une première version de cette étude, menée au préalable dans mon travail de thèse de doctorat (2005), a paru en anglais sous le titre « Vital Dynamism of the Voice in Diderot », dans Isabelle Bour (dir.), *Sounds and Noises, Études Épistémè*, n° 29, 2016 <<http://episteme.revues.org>>.

2. La Bruyère, *Les Caractères, ou les mœurs de ce siècle*, dans *Moralistes du XVII^e siècle*, éd. Jean Lafond, Paris, Robert Laffont, 1992, XI, 154, p. 872.

3. Diderot, *Le Fils naturel*, DPV, X, 1980, IV, 7, p. 69.

4. Diderot, *Salon de 1767*, DPV, XVI, 1990, p. 234.

5. Diderot, *Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, DPV, II, Premier mémoire, p. 275. Pensons aussi à la façon dont Diderot interroge le son dans la *Lettre*

mettre des couleurs sur les voix : « quand elle entendait chanter, elle distinguait des voix brunes, blondes »⁶. Conscient de la difficulté à nommer le son, l'auteur essaye alors de le faire passer par la pantomime bien connue du Neveu de Rameau⁷. Celle-ci exprime un transfert : la vue est chargée de dire le son, qu'on imagine soit par les gestes, soit par l'effet sur le personnage et sur les auditeurs. Mais quels sons s'agit-il de mettre en mots et comment les faire entendre à l'oreille du lecteur ? Diderot ne limite pas alors son approche au tableau désagréable d'un Boileau mais cherche à préserver la capacité de l'oreille à se réjouir des beaux sons⁸. Plus encore, s'il y a des sons désagréables, il s'agit, au cœur d'une tension interne entre la présence simultanée de sons perçus comme plaisants ou déplaisants, entre agacement et attirance, de réhabiliter le sonore en ce qu'il est signe de vitalité humaine. Avec Diderot, le monde humain qui figure dans l'univers du texte est riche de douceur et de fureur, de chuchotements et de cris. Ainsi l'observation de la riche palette de sons vocaux tels qu'ils sont représentés dans l'œuvre permet-elle de dégager la signification sociologique et philosophique, et par là même anthropologique, que Diderot donne à la voix humaine.

sur les sourds et muets et la *Lettre sur les aveugles* : qu'en est-il d'un être humain quand il est muet ? Quelle est la réception de la voix et des sons chez un être humain sans vue ? Cette réception est-elle différente chez un voyant ? Pour Mélanie de Salignac, « distraits par leurs yeux, ceux qui voient ne peuvent ni l'écouter [la musique] ni l'entendre comme je l'écoute et je l'entends » (Additions à la *Lettre sur les aveugles*, DPV, IV, p. 100).

6. Diderot, Additions à la *Lettre sur les sourds et muets*, DPV, IV, p. 99. L'association avec le clavecin oculaire du Père Castel est évidente. Voir Jean Dubruque, « Théorie et esthétique musicales dans la *Lettre sur les sourds et muets* », RDE, 46, 2011, p. 58-70.

7. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, DPV, XII, p. 99.

8. La réflexion sur l'univers des vibrations fut très active au XVIII^e siècle, maintenant l'opposition entre bruit et son, d'une part pour une raison intellectualiste, le bruit étant inanalysable en tant qu'il est un objet indistinct, selon Furetière, mais d'autre part et surtout pour une raison sensualiste, le bruit ne procurant pas autant de plaisir que les événements sonores appelés sons. Toutefois, même si la distinction entre bruit et son est intéressante sur le plan esthétique, je n'observe pas la distinction dans le cadre de mon propos, sachant que ce qui intéressait les théoriciens et acousticiens dans le son, c'était désormais avant tout le plaisir qui en émanait. Diderot (Denis) ne distingue, en effet, le son et le bruit que d'une manière secondaire. Le son serait du bruit enrichi : « Le bruit est un. Le son, au contraire, ne frappe jamais seul nos oreilles. On entend avec lui d'autres sons concomitants qu'on appelle ses harmoniques » (*Mémoires sur différents sujets de mathématiques*, remarque au 8^e Mémoire, éd. citée, p. 107). Sur ce point voir H. Cussac, « Anthropologie du bruit au siècle des Lumières », dans *L'Autre musique, revue*, n°4, 2016 [en ligne], <http://www.lautre musique.net/lam4/preambule/anthropologie-du-bruit-au-siecle-des-lumieres.html>

Du rire ou de la force existentielle de la joie

Diderot interroge la voix davantage en esthète et en philosophe qu'en moraliste, même si sa représentation lui permet de brosser quelques portraits de personnages. La satire n'est pas son objectif, et son intérêt pour les sons l'invite à les préciser par des *mots-bruits*. Parmi les sons inarticulés, le rire trouve sa place. Qu'un bijou se mette à « rire à gorge déployée »⁹, ou qu'un autre, « babillard », « éclate de rire »¹⁰, le rire, de forte intensité, dénote une franche gaieté, elle-même signifiant une vitalité humaine intense, qui correspond encore à la « cacophonie » des « ris du parterre, de l'amphithéâtre et des loges »¹¹ provoquée par un spectacle hilarant tel que celui de l'Opéra de Banza. Dans le *Neveu de Rameau*, Lui va même jusqu'à employer l'expression « crever de rire »¹², comme si le rire était vital, au sens presque premier que donne l'*Encyclopédie* à cet adjectif : « ce qui sert principalement à produire ou à entretenir la vie »¹³.

Au milieu des affres les plus terribles, en ces temps où la perception du bonheur est cruciale, le rire est en effet signe intense d'un vouloir-vivre. On connaît l'intensité du malheur de Suzanne et de ses camarades enfermées au couvent. Pourtant, raconte la protagoniste : « On en sortit [du chœur] avec la vitesse et le babil d'une troupe d'oiseaux qui s'échapperaient de leur volière ; et les sœurs se répandirent les unes chez les autres, en courant, en riant, en parlant »¹⁴. Sous la plume de Diderot, l'insouciance de la jeunesse, soulignée par la métaphore des oiseaux, est prête à ressurgir au moindre espoir de vie, de joie du corps et de l'âme dans une communauté où l'harmonie et l'amitié peuvent exister dès lors qu'on les laisse s'épanouir. Toutefois le rire est plus souvent à entendre du côté de l'implicite textuel et dans des apartés proposés au lecteur. Même si dans *Jacques le fataliste*, les « ris immodérés » et la « joie tumultueuse »¹⁵ de brigands imprègnent le récit dès son ouverture d'une belle gaieté, marquant la veine picaresque du texte, même si le lecteur se surprend à sourire lorsque Jacques « se tient les côtes de rire »¹⁶, s'il est attendri devant sa « gaieté charmante »¹⁷, ou s'il partage son humeur heureuse quand il « rit et

9. *Les Bijoux indiscrets*, DPV, III, XX, p. 91.

10. *Ibid.*, XIII, p. 104.

11. *Ibid.*, p. 71.

12. *Le Neveu...*, DPV, XII, p. 180 (2 occurrences).

13. *Enc.*, XVII, p. 359a.

14. *La Religieuse*, DPV, XI, p. 219.

15. *Jacques le fataliste*, DPV, XXIII, p. 29.

16. *Ibid.*, p. 81.

17. *Ibid.*, p. 259.

siffle »¹⁸ en même temps ou lorsqu'il « pleure presque de joie »¹⁹, ce n'est pas toujours dans le sens d'une fête de l'esprit qu'il faut comprendre les scènes joyeuses du romanesque diderotien. Certes, les passants et les consommateurs du café où dialoguent Moi et le Neveu font « des éclats de rire à entrouvrir le plafond »²⁰ en assistant à la pantomime du second, mais du personnage échappe pourtant la voix pathétique du malheur. Diderot n'expérimente-t-il pas avec le Neveu la théorie développée dans les années 1770 dans le *Paradoxe du comédien* ? Son observation aiguë des comportements et son acuité acoustique font qu'il brosse le portrait d'un excellent pantomime, capable d'imiter du geste²¹ et de la voix « la singerie sublime » de « la grande comédie, la comédie du monde »²² dont l'acteur garde le souvenir longtemps après l'avoir étudiée.

Aussi, véritable bouffon, le Neveu provoque l'effet du rire « dans toute la liberté de son esprit »²³. Pourtant, porteurs d'une philosophie fataliste, les personnages de Diderot ne sont en fin de compte pas toujours de grands rieurs : « La gaieté, qui depuis mon arrivée dans la maison, n'avait point cessé – dit Suzanne – disparut tout à coup ; tout rentra dans l'ordre le plus austère »²⁴. Mais le rire, s'il est parfois vite éteint, a des vertus que souligne l'écrivain : la joie profonde de l'âme partagée dans les dialogues. La voix rieuse n'est guère représentée dans la langue, mais elle a une présence constante, faisant d'un roman comme *Jacques* « un manuel de gai savoir », pour adopter l'analyse de Pierre Chartier²⁵. C'est soit dans une complicité implicite avec le lecteur, soit dans une association avec de multiples variations vocales, dont le chant, que le rire prend sens dans l'écriture. Même quand le *pathos* de l'existence embrume le texte et que certains bruits de la passion, comme les pleurs et les cris, recouvrent le rire, la joie philosophique qui imprègne le discours n'en est pas pour autant amoindrie.

18. *Ibid.*, p. 255 (2 occurrences).

19. *Ibid.*, p. 273.

20. *Le Neveu...*, DPV, XII, p. 165.

21. Voir Nathalie Rizzoni, « Le Geste éloquent : la pantomime en France au XVIII^e siècle », in *Musique et geste en France de Lully à la Révolution : études sur la musique, le théâtre et la danse*, dir. Jacqueline Waeber, Berne, Peter Lang, p. 139-147, et Hisashi Ida, « La pantomime selon Diderot. Le geste et la démonstration morale », RDE, n° 27, 1999, p. 25-42.

22. *Le Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 54 et p. 56.

23. *Ibid.*, p. 56.

24. *La Religieuse*, DPV, XI, p. 263.

25. Pierre Chartier, Préface à son édition de *Jacques le fataliste*, Paris, Le Livre de Poche, 2000, p. 10-11.

Du rire et du soupir, des chants et des pleurs, ou de la dissonance piquante

Lorsque le champ du sonore s'élargit du côté de la souffrance, Diderot cherche malgré tout à amener le sourire chez le lecteur. Quand un bijou continue « à sangloter, pleurer, gémir, soupirer, se désespérer » après être passé « brusquement de ses ris immodérés à des lamentations ridicules »²⁶, Diderot s'amuse et rejoint La Bruyère en soulignant le comportement fantasque du personnage. Le recours aux sons inarticulés de la voix, à partir d'une part de verbes désignant des intensités variées, et d'autre part de la *quasi* instantanéité d'humeurs totalement opposées, fait émerger chez l'écrivain, dès 1748, l'intérêt qu'il portera à la dissonance dans ses *Écrits sur la musique*²⁷, et dont il mettra en valeur le caractère naturel dans l'harmonie²⁸.

Une autre marque de l'intérêt du XVIII^e siècle pour le bruit fut en effet la question lancinante de la dissonance, qui prêta à discussion du fait de l'esthétique du temps soumise au principe d'une nature normative ; mais l'hypothèse d'une nature inépuisable et différente de l'idée que l'homme, toujours limité par ses préjugés, s'en fait, finit par rendre possible le concept de dissonance naturelle. Son rejet ne serait qu'un effet de l'éducation. C'est ce qu'observe Diderot à travers la métaphore énoncée par le Neveu :

[...] ce sont les dissonances dans l'harmonie sociale qu'il faut savoir placer, préparer et sauver. Rien de si plat qu'une suite d'accords parfaits. Il faut quelque chose qui pique, qui sépare le faisceau, et qui en éparpille les rayons²⁹.

Aussi remarque-t-il la propension de l'individu à mêler le rire aux larmes. Rameau dans sa pantomime fait entendre tour à tour, mais presque simultanément, la voix du rire et du bonheur, ainsi que la voix des pleurs et de la douleur :

[...] ce beau récitatif obligé où le prophète peint la désolation de Jérusalem, il l'arrosa d'un torrent de larmes qui en arrachèrent à tous les yeux. Tout y était, et la délicatesse du chant, et la force de l'expression ; et la douleur. [...] Il pleurait, il riait, il soupirait ; [...] ³⁰.

26. *Les Bijoux...*, DPV, III, p. 91.

27. « C'est par l'opposition que les caractères se distinguent », écrit Diderot dans les *Leçons de clavecin et principes d'harmonie en dialogues* (DPV, XIX, p. 196).

28. Voir Béatrice Didier, « La réflexion sur la dissonance chez les écrivains du XVIII^e siècle : D'Alembert, Diderot, Rousseau », *Revue des Sciences Humaines*, 76, 205, janv.-mars 1987, p. 13-25, et Caroline Jacot Grapa, *L'Homme dissonant au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997.

29. *Le Neveu...*, DPV, XII, p. 177.

30. *Ibid.*, p. 165-166.

L'expressivité vocale transmise par l'écrit a pour but de souligner les accents de la passion, mais surtout l'émotivité nerveuse et la vitalité du personnage, dont la dissonance est inhérente à son caractère. La voix, liée à la vérité de l'être intime, offre des émotions qui la conduisent à la dispersion et à la contradiction. Elle signale ainsi la dissonance physique des sons qui correspondent à la dissonance métaphysique d'un homme capable, en un instant, de passer de la joie la plus grande à la souffrance la plus intense. Si les sonorités semblent parfois désaccordées, enrayées, laissant imaginer une sorte de pantin disloqué, c'est en raison des effets de l'émotion sur le faisceau, produisant un passage dissonant avant que l'âme ne retrouve l'accord parfait. Lorsque Diderot fait émettre « une plainte inarticulée, entrecoupée et pénible » ou « une plainte douloureuse et aiguë »³¹ à son personnage, il observe la musicalité de la voix, tout en élargissant, comme l'a écrit Béatrice Didier, sa conception de la dissonance « dans la direction de la linguistique et dans la représentation de la société et de ses tensions »³². Par conséquent, lorsque la voix connaît des altérations, ce n'est pas pour le philosophe seulement en raison d'un problème physiologique mais aussi à cause des troubles d'une âme agitée. La nature humaine n'est pas faite d'équilibre. Les bijoux, métaphores du sexe féminin, expriment une vitalité bruyante souvent disharmonieuse. Ainsi, un « très antique bijou, poussant un profond soupir » se met à « radoter » pendant que d'autres « se mont[ent] sur un ton si haut, si baroque et si fou qu'ils form[ent] le chœur le plus extraordinaire, le plus bruyant et le plus ridicule qu'on eût entendu »³³. Diderot aime employer un style haletant pour signifier dans la langue écrite les sons expirants qui mettent ici en relief le chaos grotesque des bijoux, faisant pendant à la poésie tragique de Rameau. Le langage inarticulé qui vient des pulsions corporelles et psychiques peut déranger, il n'est pas question pour autant de censurer la nature première, celle d'avant la parole, évoquée par Rousseau dans l'*Essai sur l'origine des langues*. L'opéra extravagant reflète une confusion des voix où s'entremêlent les sons les plus discordants. Chants désaccordés, sons inarticulés, paroles inaudibles mettent en relief la puissance vitale d'un être libéré de toute police : « Cependant leurs bijoux s'égosillaient à force de chanter, celui-ci un pont-neuf, celui-là un vaudeville polisson, un autre une parodie fort indécente, et tous des extravagances relatives à leurs caractères »³⁴. Ce pot-

31. *La Religieuse*, DPV, XI, p. 173 et 262.

32. Béatrice Didier, « La réflexion... », art. cité, p. 13.

33. *Les Bijoux...*, DPV, III, XVIII, p. 102 et XIII, p. 71.

34. *Ibid.*, DPV, t. III, XIII, p. 71.

pourri³⁵ sonore est certes criard, mais il présente l'avantage de mettre l'accent sur les excès de la sensibilité humaine. La cacophonie des bijoux tout autant que les trances vocalisées du Neveu ou que les gesticulations sonorisées de Jacques, véritable Arlequin passant des rires aux pleurs, des lamentations au sifflement, expriment finalement la résistance de l'individu face à une monarchie qui l'étouffe. La voix est donc une dynamique qui participe d'une harmonie globale dans le sens où elle exacerbe les passions. Passer des pleurs au rire, du rire au cri, est une attitude naturelle. La voix n'offre plus dans ce cas les beaux sons qui ravissent ; elle semble avoir perdu sa pureté et sa beauté, mais telle que la fait entendre Diderot, elle est d'autant plus riche et modulée que l'âme est sensible :

On déclame sans fin contre les passions ; on leur impute toutes les peines de l'homme, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous les plaisirs. Il n'y a que les passions et les grandes passions qui puissent élever l'âme aux grandes choses³⁶.

À partir de sa réhabilitation des passions, Diderot tente, dès les *Pensées philosophiques* (1746), de valoriser des voix qui sont « langage des sensations » en raison des émotions qui « agite[nt] l'âme »³⁷. La voix se trouve alors mêlée de contrastes signifiants, quitte à produire des effets troublants. L'écrivain explicite sa notion du contraste dans les *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* de 1771 :

C'est la peine qui rend le plaisir piquant ; c'est l'ombre qui fait valoir la lumière ; c'est à la fatigue que la jouissance doit sa douceur ; c'est le jour nébuleux qui embellit le jour serein ; c'est le vice qui sert de fard à la vertu ; c'est la laideur qui relève l'éclat de la beauté ; c'est par l'opposition que les caractères se distinguent ; c'est dans le clair-obscur que consiste la magie de la peinture ; les poètes d'un goût exquis n'ont guère manqué de jeter une idée triste au milieu des images les plus riantes ou les plus voluptueuses ; celles-ci en deviennent intéressantes ; un peu de bruit lointain prête un charme inconcevable au silence ; un être pensif relégué dans le coin d'une solitude, ajoute à la solitude. Un bonheur que rien n'altère devient fade³⁸.

35. Selon le mot de Béatrice Didier dans « L'opéra fou des *Bijoux* », *Europe*, n° 661, mai 1984, p. 142-150. Ajoutons que ce mot fait partie du titre d'une pantomime datant de 1732 : *L'Acte pantomime ou le Pot-pourri*.

36. *Pensées Philosophiques*, DPV, II, p. 17.

37. *Ibid.*

38. *Leçons de Clavecin et Principes d'Harmonie*, DPV, XIX, p. 196.

Selon Diderot, la musique, qui est le « plus puissant de tous les beaux-arts »³⁹, enchante les sensibilités fines de l'époque qui lui demandent les plus exquises voluptés, comme l'avoue M^{lle} de Salignac :

Je ne me lasserai jamais d'entendre chanter ou jouer supérieurement d'un instrument et quand ce bonheur-là serait, dans le ciel, le seul dont on jouirait, je ne serais pas fâchée d'y être. Vous pensiez juste lorsque vous assuriez de la musique que c'était le plus violent des beaux-arts, sans en excepter ni la poésie ni l'éloquence ; que Racine même ne s'exprimait pas avec la délicatesse d'une harpe ; que sa mélodie était lourde et monotone en comparaison de celle de l'instrument⁴⁰.

Or l'une des conditions de possibilité de ce plaisir unique réside dans le contraste heureux de la dissonance qu'exprime la musique et que l'on retrouve dans la voix humaine, chantée ou non. Aussi les personnages de Diderot représentent-ils tous ces états d'âme piquants qui font leur charme. C'est la raison pour laquelle l'expérience humaine de l'auteur se transmet dans une écriture sensible qui ne se passe ni d'émotions ni de gestuelle ni de son, comme s'en souvient Suzanne : « [...] la frayeur, l'indignation, la colère, le dépit, différentes passions se succédant en moi, j'avais différentes voix, je prenais différents visages et je faisais différents mouvements »⁴¹. Le corps humain, fait de fibres nerveuses⁴², produit toute une variété sonore. Même l'espace du couvent, pourtant voué au silence, est en permanence troublé par des émissions vocales représentées dans l'œuvre par une grande échelle d'intensités. L'attention que porte Diderot à la voix le conduit même à imaginer des situations d'où la communion entre les hommes est absente, où la dispute n'est jamais loin. « L'homme est-il donc condamné à n'être d'accord ni avec ses semblables, ni avec lui-même ? »⁴³, se demande-t-il. Malgré l'agitation des cœurs, malgré les tensions inévitables, malgré des circonstances troublantes qui rendent les échanges difficiles – comme le ressent Moi observant Rameau

39. Le sens de l'ouïe devient à ce moment-là une porte largement ouverte sur la nature de l'homme et non plus uniquement sur la nature des choses, comme c'était encore le cas chez Jean-Philippe Rameau. Sur ce point, voir la préface de Catherine Kintzler à son édition des *Écrits sur la musique* de J.-J. Rousseau (Paris, Stock, 1979) et *L'ouïe dans la pensée européenne au XVIII^e siècle*, *Revue germanique internationale*, CNRS Éditions, n° 27/2018.

40. Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, DPV, IV, p. 100.

41. *La Religieuse*, DPV, XI, p. 94.

42. On aura à l'esprit l'image musicale chère à Diderot de l'homme sensible comme un clavecin venue de J. Van Effen (*La Bagatelle*, 11 août 1718).

43. *De la poésie dramatique*, DPV, X, p. 424.

dans la scène « du proxénète et de la jeune fille qu'il séduisait »⁴⁴, malgré un dialogue chargé de désaccords, l'ouverture accompagnée d'écoute entre les deux protagonistes demeure. La voix riieuse l'emporte et dessine, au-delà d'une esthétique, une éthique de l'échange. L'art peut faire advenir ce que l'éducation n'a pas réussi : la vibration commune des cœurs et des corps à travers une voix musicale. Ne serait-ce pas la leçon du *Neveu de Rameau* ? Moi, bien que parfois agacé et opposé à Lui, n'est-il pas conquis par ses performances artistiques ? Le chemin est toujours un effort vers celui de la réconciliation : « nous étions en train, le chevalier et moi, de nous affliger, de nous consoler, de nous accuser, de nous injurier et de nous demander pardon »⁴⁵, explique le Maître de Jacques narrant l'histoire d'Agathe. Pourtant, les hommes ne peuvent éviter la mésentente que disent les mots et que contient la matière sonore de la voix, comme on le constate chez les savants des *Bijoux indiscrets* : « On s'aigrit, on cria, on passa des cris aux injures »⁴⁶.

Du fait de ses capacités physiologiques, la voix est l'élément corporel qui définit le mieux les tempéraments. Les passions passent par une diversité de tons. Moi « rêve » ainsi « à l'inégalité » du ton de Rameau, « tantôt haut, tantôt bas », qui « élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage »⁴⁷. L'homme sans voix, sans sonorité, sans tonalité, perdrait-il alors sa dynamique vitale, comme semble le penser Claude-Nicolas Le Cat : « L'Oüys est un sens des plus précieux, & sa perte, peut être comptée au nombre des plus grands malheurs. [...] la vie privée de sensations aussi utiles que l'Oüye, est une espèce de mort prématurée »⁴⁸ ? Ne serait-ce pas le cas du sourd-muet, qui privé de communication, fut longtemps considéré à l'égal d'un animal privé de raison⁴⁹ ? Et malgré l'intérêt que porta Diderot à ces derniers, son intérêt pour le vocal comme un des organes corporels apte à signifier le plus la sensibilité humaine le porte vers l'étude d'une nouvelle dimension de la voix, à son plus extrême degré, mettant peut-être en danger le concept de perfectibilité.

44. *Le Neveu...*, DPV, XII, p. 95.

45. *Jacques le fataliste*, DPV, XX, p. 276.

46. *Les Bijoux...*, DPV, III, p. 62.

47. *Le Neveu...*, DPV, XII, p. 154 et 164.

48. Claude-Nicolas Le Cat, *Traité des sens*, Amsterdam, chez J. Wenstein, 1744, p. 73.

49. Voir bien sûr la *Lettre sur les sourds et muets* (1751), mais aussi le récent dossier qui leur est consacré sous la direction de Clémence Heinrich dans la revue DHS, n° 50, 2018.

Du cri, ou du caractère animal de la passion

« Sans mouvement la vie n'est qu'une léthargie »⁵⁰, et qui dit mouvement dit son. Chez Diderot, l'émission sonore est une dynamique qui relève de la sensibilité incontrôlée du « faisceau »⁵¹. La voix exprimant l'homme sensible se suffit à elle-même, sans action supplémentaire – contrairement à celle de l'orateur – pour séduire ou effrayer. Le philosophe souligne les impressions fortes que la voix est susceptible de provoquer : des enfants s'amusant au jeu vocal effraieraient un auditeur aussi bien que des comédiens professionnels :

Rien ne ressemblerait tant à un comédien sur la scène [...] que les enfants qui, la nuit, contrefont les revenants sur les cimetières, en élevant [...] une voix lugubre qui effraie les passants⁵².

Même élevées, les sonorités émises par la voix ne sont pas toujours désagréables, ou dérangeantes :

C'est au cri animal de la passion, à nous dicter la ligne qui nous convient. [...] Les discours simples, les voix communes de la passion, nous sont d'autant plus nécessaires que la langue sera plus monotone, aura moins d'accent. Le cri animal ou de l'homme passionné leur en donne⁵³.

Diderot fait ici du cri le signe de la nature énergique de l'homme. Car le cri est une des premières manifestations sensibles de l'homme ou de l'animal. On connaît l'exemple de l'œuf : dans sa coquille « cet animal se meut, s'agite, crie ; j'entends ses cris à travers la coque »⁵⁴. Diderot se montre même audacieux en rendant le son bruyant positif par son association avec un caractère passionné qui n'a rien de scandaleux. Le « cri animal » devient l'image adéquate pour laisser se déployer l'expression naturelle des passions et Diderot réhabilite en ce sens le son émis. Tous ses personnages, dont les passions font vibrer le corps, s'expriment par le cri. Sainte Ursule commence à « jeter des cris »⁵⁵ par peur de la mort de Suzanne. Jacques, dans le même genre de

50. Jean-Jacques Rousseau, « Cinquième promenade », *Les Réveries du Promeneur Solitaire*, *Œuvres Complètes*, dir. Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, 1959, p. 1047.

51. Voir le *Rêve de D'Alembert* et tout particulièrement la définition énoncée par Bordeu, DPV, XVII, p. 145, 170-171, 179-184.

52. *Paradoxe sur le comédien*, DPV, XX, p. 52.

53. *Le Neveu...*, DPV, XII, p. 169-170.

54. « Entretien entre Diderot et D'Alembert », DPV, XVII, p. 104.

55. *La Religieuse*, DPV, XI, p. 191.

situation, « pousse un cri » et « se roule à terre en criant »⁵⁶. Mais substantifs et gérondifs ne suffisent pas, l'auteur se fait fin acousticien pour donner de l'ampleur au son. Représenter le corps sonore signifie jouer avec la langue. Parfois c'est un verbe qui redouble l'intensité sonore : au moment du décès proche de la sœur de Moni, « sa cellule retentissait de cris »⁵⁷. D'autres fois des adjectifs en précisent la qualité : le cri devient « un grand cri »⁵⁸. L'adjectif peut encore apporter une nuance physique – la plainte de Suzanne est « aiguë » ou « des plus aiguës »⁵⁹, ou une nuance affective : le cri devient « affreux ». Ou bien il s'agit d'atténuer le son. Frôlant la périphrase, l'écrivain désire s'approcher au plus juste de la représentation physique du son pour provoquer l'inquiétude : « c'étaient les cris interrompus et sourds d'un homme qui s'étouffe »⁶⁰. Le verbe renforce l'expression d'un cri enrayé, jusqu'à ce que l'adjectif choisi dénote l'animalité : le personnage pousse des « cris inhumains »⁶¹. La langue de Diderot renforce encore l'intensité du son en exprimant aussi sa durée. Ce peut être par le redoublement d'un substantif : Nanon, une jeune fille maltraitée, se met à faire « des cris, mais des cris »⁶². La synonymie est aussi ce qui montre le mieux la force du son : tumulte, tintamarre, charivari, vacarme, huées, sont les mots choisis lorsque la scène représente non seulement les cris, mais aussi une multitude de bruits de corps et d'objets. Dire l'homme à travers ses cris, c'est en effet inévitablement être confronté à un être en mouvement, à une corporalité elle-même sonore, ce qu'explique D'Alembert en reprenant Cicéron et Quintilien à l'article ACTION de l'*Encyclopédie*⁶³ et ce dont l'esthétique diderotienne rend compte. Le cri surgit même là où l'on s'y attendrait le moins – en proie à l'hystérisme, des religieuses hurlent au couvent :

Elle était échevelée et presque sans vêtement ; elle traînait des chaînes de fer ; ses yeux étaient égarés ; elle s'arrachait les cheveux ; elle se frappait la poitrine avec les poings, elle courait, elle hurlait ; elle se chargeait elle-même, et les autres, des plus terribles imprécations⁶⁴.

56. *Jacques le fataliste*, DPV, XXIII, p. 66.

57. *La Religieuse*, DPV, XI, p. 125.

58. *Ibid.*, p. 174.

59. *Ibid.*, p. 173 et 262.

60. *Le Neveu...*, DPV, XII, p. 150.

61. *Jacques le fataliste*, DPV, XXIII, p. 263.

62. *Ibid.*, p. 106.

63. *Enc.*, I, p. 120b.

64. *La Religieuse*, DPV, XI, p. 92-93.

Quand les passions sont à leur paroxysme, l'auteur joint l'expression vocale à une corporalité exacerbée. La sœur de Moni, atteinte de folie, exprime le « cri animal » que dénote la formulation : « Un matin on la trouva pieds nus, en chemise, échevelée, hurlant, écumant et courant autour de sa cellule »⁶⁵. La scène, dramatique, n'est pas sans évoquer un chien enragé. Diderot emploie parfois explicitement la comparaison. Suzanne en effet ne se contente pas un jour de « pousser des cris affreux », au moment où les sœurs la traînent à terre, elle « hurle » « comme une bête féroce »⁶⁶. Le monde extérieur stimule la pensée et la sensibilité, il active un élan intérieur où, comme l'explique Michel Baridon, « se retrouvent l'énergie de la monade leibnizienne et les effusions cosmiques de Shaftesbury »⁶⁷. La conséquence – que la situation soit dysphorique ou euphorique – en est un cri qui fait « frémir les cartilages du larynx, et les os de la tête et les parties de la poitrine et tout le corps »⁶⁸. Le cri est par conséquent l'une des manifestations les plus probante des grandes passions de la nature humaine.

Pas un des romans de Diderot, on le constate, ne se passe d'un langage pointant une voix sensible et énergique. En exploitant une gamme complète de sons, en adepte de la mécanique physiologiste de Haller et Bordeu, le philosophe expérimente la sensibilité de la matière. En témoigne une écriture riche, précise. Seul avec lui, Rousseau, chez qui l'on trouve aussi la voix de l'excès, souligne que désormais l'articulé du chant – ou langue première – l'emporte sur le langage articulé de l'entendement. Diderot ne préfigurerait-il pas la conception moderne de la voix telle qu'elle a été définie à propos de Nathalie Sarraute : « les voix passent leur temps à changer de rôle, à faire bouger leur identité »⁶⁹ ? Son personnage Rameau est expert en effet dans l'émission d'une *quasi* simultanéité de voix infiniment modulées, de la plus douce à la plus criarde, soulignant une interrogation de l'auteur : « et moi-même, je ne suis jamais dans un instant ce que j'étais dans un autre ? »⁷⁰.

65. *Ibid.*, p. 278.

66. *Ibid.*, p. 140.

67. Michel Baridon, « L'imaginaire scientifique et la voix humaine dans le *Rêve de D'Alembert* », dans Sylvain Auroux, Dominique Bourel et Charles Porset (dir.), *L'Encyclopédie, Diderot, l'Esthétique. Mélanges en hommage à Jacques Chouillet*, Paris, PUF, 1991, p. 118.

68. *Éléments de physiologie*, DPV, XVII, p. 397. La copie de Leningrad ajoute : « et tout le corps ».

69. Philippe Lejeune, « Paroles d'enfance », *Revue des Sciences Humaines*, 1 (1990), p. 33.

70. *De la poésie dramatique*, DPV, X, p. 424.

Tout à la fois des rires et des cris, des chants et du pamphlet, ou de la relation entre les sons et leurs effets

Le personnage du Neveu excelle à la fois dans l'émission de sonorités les plus variées et les plus opposées, et dans l'expression de mouvements les plus désordonnés, donnant l'effet d'une nature humaine vibrante et énergique mais excessive :

Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères ; tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers ; tantôt, s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant de la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants ; successivement furieux, radouci, impérieux, ricaner⁷¹.

La pénétration de l'opéra italien dans les comportements des personnages est patente. Mais la pantomime du Neveu, qui illustre son enthousiasme pour la musique italienne⁷², ne relève pas uniquement de l'art corporel et gestuel. La voix pour Diderot y tient un rôle primordial :

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 [...] ⁷³.

C'est donc par une expressivité vocale intense, bien qu'associée au geste, que le lecteur entre dans un tableau vivant. Chaque constituant de la phrase renvoie à des sonorités. « Entasser » et « brouiller » soulignent une parole confuse pendant que la voix s'émet dans les tons les plus désordonnés, sans progression aucune. Elle n'est pas d'abord basse pour ensuite monter dans les aigus : elle est « tantôt basse », « tantôt aiguë ». L'adverbe souligne l'absence de recherche harmonieuse mais aussi l'extension vocale. La diversité des verbes reflète toutes les possibilités de la voix quant à sa qualité et son intensité. La métaphore est parfois préférable pour exprimer les accents tragiques – « jusqu'aux enfers », une autre fois le complément de manière à valeur scientifique désigne la physique du son : « voix de basse-taille ». La périphrase renforce, elle, la description des aigus – « déchirant le haut

71. *Le Neveu...*, DPV, XII, p. 165.

72. Sur ce point, voir Franck Salaün et Patrick Taïeb (dir.), *Musique et pantomime dans le Neveu de Rameau*, Paris, Hermann, 2016.

73. *Entretiens sur Le Fils naturel*, DPV, X, p. 102.

des airs ». La description offre certes un tableau visuel d'une infinité de personnages, mais fait aussi entendre une partition musicale. À lui seul, Rameau est en effet une œuvre artistique dont les variations vocales représentent toutes les passions humaines, ce que remarquait déjà Du Bos en 1719 : les sons « ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie »⁷⁴. Par conséquent, s'il y a dissonance chez le Neveu, celle-ci ne fait peut-être que renforcer sa nature passionnée, donc en quelque sorte sa beauté. Néanmoins, on l'a évoqué, l'effet attendu n'est peut-être pas celui escompté. Rameau n'est pas l'artiste complet qu'il aurait aimé devenir, et tel que le définira Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*. Aussi le *Neveu* donne-t-il à voir et à entendre une nature imparfaite, dissonante, en désaccord avec elle-même ; à ouïr une voix qui ne trouve pas sa résolution. La littérature ne parviendrait-elle plus à conserver les beaux sons qui ont pour but de ravir ? L'écriture du son entraîne le lecteur dans le tourbillon d'une transe à mille voix, comme la voix du Neveu grince en fin de compte à l'oreille du philosophe :

Avec des 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 ; précipitant sa voix avec une rapidité incroyable, pour les instruments à cordes dont il cherchait les sons les plus approchés ; il sifflait les petites flûtes ; il reculait les traversières, 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, et se divisant en vingt rôles divers, courant, s'arrêtant, avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche⁷⁵.

S'unissent et se complètent les sons paradoxalement les plus opposés : ceux des bassons et des hautbois à partir d'une tessiture particulièrement étendue de la voix, jusqu'à offrir le tableau du musicien fou que l'on connaît. La voix épuise toutes les inflexions possibles et rapproche tous les extrêmes : « le silence même se peint par des sons », relève Moi, ne sachant s'il doit admirer ou exécrer « la pantomime des gueux »⁷⁶. Le Neveu, drôle et pathétique à la fois, émeut parce qu'il est composé d'une âme fragile, passionnée à l'extrême, inévitablement excessive. En fait, la musique de la voix, imitant chants et instruments, exprime mieux que tout autre moyen d'expression

74. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, éd. Dominique Désirat, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 155.

75. *Le Neveu...*, DPV, XII, p. 166.

76. *Ibid.*, p. 166-167.

les émotions. Dans un style différent de celui de Menuret dans *l'Encyclopédie*⁷⁷, et tout en comparant la peinture, art de la vue, à la musique, art de l'ouïe, Diderot exprime à son tour les effets de la musique sur l'âme :

La peinture montre l'objet même, la poésie le décrit, la musique en excite à peine une idée. Elle n'a de ressource que dans les intervalles et la durée des sons ; et quelle analogie y a-t-il entre cette espèce de crayons et le printemps, les ténèbres, la solitude, etc., et la plupart des objets ? 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 ?⁷⁸

L'individu est sentant avant d'être pensant et le sensualisme est entré dans la langue même. Mettre en mots le son, c'est donner sa place au sens de l'ouïe. Sa représentation souligne chez Diderot une nature humaine énergique, incapable toutefois d'atteindre une forme de plénitude, comme on le constate avec Rameau. Plutôt que de s'en désespérer, le philosophe préfère voir dans ces manifestations sonores une richesse dynamique et sensible, lui permettant de garder sa croyance en l'humanité.

Ainsi, esthétiquement, la présence de la voix chez Diderot est le biais physique et métaphorique par lequel il confirme l'entrée de la sensorialité dans la littérature française. D'un point de vue anthropologique, il libère les « paroles gelées » d'un Rabelais, rendant justice à un être dont le bruit était perçu par le siècle précédent comme du désagrément. Le lecteur ouït avec la plume diderotienne des voix humaines d'une rare intensité. Le monde sonore représenté est finalement, même chez Diderot, souvent lié à la satire. Il dit le mouvement, l'énergie, l'excès d'une voix vibrante, la force d'une nature humaine passionnée qui perd l'idée de sa perfectibilité, de sa capacité à devenir raisonnable en totale harmonie avec lui-même et avec ses semblables. Par conséquent, la voix chez Diderot désigne la vitalité inhérente à l'homme, même si ses excès marquent peut-être aussi la fin de l'optimisme et de l'utopie propres aux Lumières. Mais l'auteur souligne encore l'entrée du son dans la philosophie. Dans le contexte de la nouvelle culture du corps, son étude de physiologie vocale lui permet d'expérimenter la sensibilité de la matière, énoncée en 1751 dans

77. Voir de sa main l'article MUSIQUE, EFFETS DE LA, *Enc.*, X, p. 903a-909a.

78. Lettre à Mademoiselle (*Additions à la Lettre sur les Sourds et Muets*), DPV, IV, p. 207.

l'article ANIMAL. Cette expérience de la vocalité, qui le conduit à représenter des caractères passionnés, correspond aussi à un énoncé – un *manifeste* ? – politique. Le corps vibrant et sonore devient un corps social porteur de revendications contre un univers théologico-politique qui le censure⁷⁹. C'est en ce sens que Diderot exprime une pensée du son. La voix parle au-delà du langage⁸⁰, dans un soupir, dans un cri, elle dit l'être libre.

Hélène CUSSAC
Université Toulouse Jean Jaurès
PLH/ELH (EA 4601)

79. Sur ce point, voir H. Cussac, « *La Religieuse* de Diderot, expérience et contre-pouvoir », dans Jean-Marie Goulemot (dir.), *Expérimentation scientifique et manipulation littéraire au siècle des Lumières*, Paris, Minerve, 2014, p. 171-190.

80. Voir Nathalie Kremer, « Entendre l'invisible : la voix de l'œuvre dans la pensée esthétique de Diderot », *RDE*, 49, 2014, p. 71-85.