



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

53 | 2018

Varia

Philippe Sarrasin Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*

Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », n° 55, 2017. ISBN 978-2-406-07443-4

Caroline Jacot-Grapa



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rde/5793>

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 296-299

ISBN : 978-2-9543871-3-0

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Caroline Jacot-Grapa, « Philippe Sarrasin Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 53 | 2018, mis en ligne le 01 décembre 2018, consulté le 20 février 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5793>

Propriété intellectuelle

(p. 131), « il faut que je les fasse rire » (p. 155). Il est enfin à noter qu'un article de J. Starobinski (utilisé à partir du volume *Diderot, un diable de ramage*) n'est pas donné en bibliographie dans sa version première, alors que les autres de cet auteur le sont : il s'agit de « L'incipit du *Neveu de Rameau* », *Nouvelle Revue française*, 347, 1981.

Luc RUIZ

Philippe Sarrasin Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », n° 55, 2017. ISBN 978-2-406-07443-4.

Il y aura certainement du profit à relire, à titre propédeutique, le chapitre de Jacques Chouillet dans son *Diderot poète de l'énergie* consacré au « Clavecin-philosophe », pour aborder l'essai de Philippe Sarrasin Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne* – l'expression remarquons-le n'apparaît jamais telle quelle chez Diderot. Disons d'entrée de jeu qu'elle est une sorte de mot-valise qui contient les analogies musicales élaborées par Diderot, ses contemporains et la tradition (de manière marginale) dans des contextes et des acceptions différentes, Ph. Sarrasin se laissant guider par les aspects de l'analogie liés à la rhétorique, à la poétique, au langage et son pouvoir expressif. Pour mémoire, J. Chouillet retraçait l'émergence et la construction de l'analogie qui conduit à l'invention du « modèle théorique » du *Rêve de d'Alembert*, en partant d'une intuition analogique apparue en 1745 dans la traduction de l'*Essai sur le mérite et la vertu* de Shaftesbury, en évoquant ses fondements préscientifiques, en physique acoustique (les travaux sur cordes vibrantes et corps sonore) et en physiologie du système nerveux, enfin ses inférences philosophiques, anthropologiques et morales. Le modèle théorique qu'offre l'analogie du *Rêve* est celui du vivant, de l'être « bien organisé », pensé comme un organisme doué de réflexivité, dont la complexité du système nerveux est la condition de son adaptation au monde, idéalement harmonieuse et créative, tonique, énergique, parfois sans *tension*, mou jusqu'à l'imbécillité, parfois troublé jusqu'au délire. J. Chouillet soulignait notamment avec regret l'abandon de la perspective scientifique ouverte en 1748 par les *Principes d'acoustique*, où apparaît avec la notion de « perception des rapports » l'idée d'un fondement biologique du plaisir esthétique, au cœur de la conception matérialiste de l'homme – au profit par hypothèse de ce que Hans Blumenberg appellera une « métaphore absolue », qu'aucun concept ne saurait prendre en charge. On accordera ce détour préalable, qui permet d'apprécier l'entreprise de *L'Homme-clavecin*, qui s'inscrit à la fois au cœur de l'analogie enrichi de multiples *résonances* intertextuelles et intratextuelles et dans ses marges. Ph. Sarrasin a l'originalité de repenser la métaphore dans un cadre théorique

contemporain, appuyé notamment sur les travaux de H. Blumenberg, et sur l'idée de « philosophie lyrique » empruntée à la philosophe, poétesse et musicienne Jan Zwicky, qui place au cœur de sa démarche la notion de *résonance*.

Une « image trop simple », décidait Jean Starobinski (*Diderot, un diable de ramage*) en commentant la récusation que Diderot semble faire de l'analogie du clavecin dans le *Paradoxe sur le comédien* : « Un grand comédien n'est ni un piano-forté, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle ; il n'a point d'accord qui lui soit propre » ; image « trop simple » aussi, selon J. Chouillet, celle des cordes vibrantes. Ph. Sarasin aurait pu aussi bien partir de ces apparentes défiances, à considérer dans leur contexte précis toutefois, pour redéployer comme il le fait la richesse de la métaphore. Son essai, de dimension modeste (192 p.), prend appui sur des occurrences déjà répertoriées de l'analogie, qui ne se limite pas à l'image du *clavecin* : en lien avec d'autres figures instrumentales et musicales, leur *cartographie*, le *réseau* constitué tend à réévaluer les « migrations discursives » qui produisent ces mots *hybrides* que sont le *corps sonore* de Rameau, ou la conception de la matière *fibrillaire* selon Haller contemporaine des travaux de Euler sur les cordes vibrantes, et qui toutes signent une manière d'interroger le vivant et sa sensibilité, en mettant en relation corps et musique. Mais sans doute, l'enjeu de la tentative est d'ouvrir de nouvelles possibilités de commentaire : du côté de la rhétorique et de la linguistique notamment, au profit d'une esthétique du plaisir poétique, presque aux dépens de l'hypothétique dimension heuristique de l'analogie – en surprenant parfois l'effort de contention nécessaire du lecteur ; et de propositions concernant l'attribution de certains écrits sur la musique, pas toujours nécessairement lus de près dans la perspective de l'étude du réseau métaphorique à l'étude.

L'essai commence par une partie intitulée « Portrait d'un trope », qui vise la dimension rhétorique et linguistique de l'analogie, prenant pleinement en compte l'idée d'harmonie, au cœur de ce qui est appelé « l'implicité d'un langage analogique ». Rhétorique d'abord, au sens où la première occurrence de l'analogie musicale, dans la traduction de Shaftesbury, amplifiée par une note nourrie de Diderot, apparaît dans un texte adressé à son frère. Prendre en compte pleinement ce qui pourrait n'être traité que comme un détail, qui n'affecte pas nécessairement le sens de la métaphore : ici, l'analogie est lue comme instaurant une certaine « forme d'intersubjectivité », pensée en terme de *résonance*, résonance productive du texte de Shaftesbury qui appelle le commentaire, et résonance dans l'interlocuteur privilégié. Dans cette forme première, l'image vise à créer la possibilité d'harmoniques, un terrain d'entente, entre Diderot et son jeune frère dont on sait tout ce qui le sépare philosophiquement. Il ne s'agit pas de lui dire « pense comme moi », mais de l'amener à concevoir la possibilité d'une écoute, alors même que certainement les positions sont déjà immuables. Le caractère significatif de l'occurrence qui

rapproche « constitution animale » et instrument à cordes tient au réseau de termes sollicité : tension, harmonie, tempérament, accord, rapport, frémissement, qui suggère le caractère terrestre, physique, des émotions. Ce qui se met alors en place, c'est une forme d'argumentation à caractère expressif, *lyrique*, et non démonstratif. L'usage de la métaphore est donc abordé dans cette perspective, que Ph. Sarrasin adosse à la philosophie de Jan Zwicky, en lien avec la conception même de l'analogie, ou de la « métaphore vive », qui établit de nouvelles relations sensibles, entre les sujets parlants et les objets rapprochés. Ainsi, poétique philosophique et théorie de la Gestalt se trouvent convoquées pour rendre compte de la pensée analogique, d'abord faite pour mettre l'esprit en mouvement. Dans un deuxième temps, le chapitre « portrait d'un trope » migre vers la *Lettre sur les sourds et muets*, pour un développement extrêmement dense dont les articulations nécessitent un dépliement singulièrement attentif aux chevilles verbales et associations qui les motivent. Il y a à examiner l'usage qui est fait de deux images, celle du clavecin oculaire du père Castel, celle de « l'homme automate », considéré comme « une horloge ambulante ». Diderot prend position dans la querelle de l'inversion. Au modèle analytique, successif de la langue, à l'origine de la notion même d'inversion, il substitue un modèle acoustique, harmonique, qui permet de penser la simultanéité des idées et des sensations. À quelques années de là, Rivarol fasciné par le projet d'automate parlant de Montmignon (au moyen d'un « clavecin vocal »), reprendra l'image du clavecin dans une perspective opposée, normative : argument en faveur de la méfiance de Diderot à l'égard des comparaisons qui ne sont pas raisons, aisément instrumentalisées au gré des contextes, est-il dit. De fait, plus loin, Ph. Sarrasin lui-même étend à son tour l'analogie musicale sous la forme de « l'oreille-clavecin », puis du « clavecin-*Encyclopédie* », qui voit Diderot transformé en homme-orchestre, dont le Neveu serait l'expression un peu folle. Ceci justifie sans doute la désignation de ce texte à bâtons rompus, à la fois charmeur et d'un *tempérament* un peu inégal, comme *essai*, qui donne leurs chances à différents phénomènes de *résonances*.

La deuxième partie, « Dans la bibliothèque de Diderot », est consacrée aux rencontres particulièrement suggestives qui ont ponctué la vie du philosophe. Celle du père Castel concepteur du clavecin oculaire, et écrivain, est l'occasion d'une nouvelle réflexion sur la richesse de l'analogie poétique, sur la vérité auquel donne accès le langage poétique ancré dans l'expérience sensible, porteur d'un « gai savoir » qui « aide au système » comme il dit. Il fait apparaître un autre aspect de l'analogie, poétique et rhétorique, qui intègre science et plaisir. De Castel on passe à la médecine : Kaau-Boerhaave, le neveu sourd du maître de La Mettrie, qui entend avec ses pieds, comme Saunderson avait l'âme au bout des doigts. On touche ici au cœur du matérialisme, l'idée de la sensibilité de la matière ; les travaux de Haller sur les œufs de poulet, l'irritabilité et la sensibilité des *fibres* (travaux avec lesquels interfèrent des textes du savant Musschenbroek sur

le phénomène de l'audition), vont donner des arguments à l'exploration de la spécificité du vivant, du système nerveux et du fonctionnement des sens, en particulier du toucher et de l'ouïe, dont la promotion au XVIII^e siècle a pu être provoquée par les indications du P. Du Halde sur la médecine chinoise, comme J. Proust l'a suggéré. La prégnance des images musicales dans la description médicale reconduit à Rameau, qui voulait faire de la musique un principe fondamental universel. Cette partie se termine sur les relations de Diderot avec Rameau, l'hypothèse de la contribution ambiguë de Diderot à la formulation du modèle mathématique, vibratoire du *corps sonore*, dans la *Démonstration du principe de l'harmonie*, accomplissement et « naufrage » de la théorie de Rameau.

Troisième partie, de l'expérience des *Bijoux indiscrets* à l'orchestration de l'*Encyclopédie* : les instruments de musique, à l'instar de l'article « Bas », fournissent un modèle non seulement de la structure de l'être humain, mais aussi de « l'ordre encyclopédique », caisse de résonance du monde. Les derniers chapitres de cette partie s'essayent à la caractérisation d'un « style-clavecin » dans *Le Rêve de D'Alembert*. L'analogie dans la *Suite de l'entretien qui ouvre le triptyque* consomme le passage de la comparaison à la métaphore grâce au chiasme intégrateur : « l'instrument philosophe... est en même temps le musicien et l'instrument ». Sans revenir au concept de pensée associative, Ph. Sarrašin s'en remet à nouveau à l'analogie musicale pour décrire la « méthode compositionnelle » de Diderot, accordant les voix, faisant jouer les « harmoniques dialogiques » (Bakhtine), découvrant une esthétique sensible aux différentes tonalités et tensions du dialogue. On regrette un peu que ces propositions ne débouchent pas sur un commentaire précis du texte, au profit d'une exploitation à ce stade insuffisamment productive des analogies musicales.

La quatrième partie est consacrée aux *Leçons de clavecin*, aux relations de Diderot avec Bemetzrieder, maître de musique de sa fille Angélique, aux questions d'attribution que le texte soulève, aux compétences de Diderot en matière musicale. On sort apparemment des questions d'analogie pour en venir à l'instrument même et à la pédagogie musicale. Les choses s'inversent en quelque sorte ici, ce sont la marche et ses écarts qui sont promues analogies de l'interprétation et de l'apprentissage de l'improvisation, mettant le corps (non seulement *sonore*) et sa sensibilité au cœur de cette pédagogie de l'imagination musicale, dans un dialogue adressé cette fois à sa fille.

De manière quelque peu incongrue, la coda finale se clôt sur la postérité du clavecin sensible, chez René Crevel et Lénine – on aurait pu préférer un autre déplacement qui aurait évoqué par exemple *La Leçon de musique* de Pascal Quignard.