



Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

30 | avril 2001

Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable

Diderot et l'hiéroglyphe musical

Alessandro Arbo



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/60>

DOI : 10.4000/rde.60

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2001

Pagination : 65-80

ISBN : 2-252-03311-8

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Alessandro Arbo, « Diderot et l'hiéroglyphe musical », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 30 | avril 2001, mis en ligne le 17 juin 2006, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/60> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.60>

Propriété intellectuelle

Diderot et l'hiéroglyphe musical

Aux ^{xvi}e et ^{xvii}e siècles, l'écriture hiéroglyphique constituait un des pôles de la réflexion sur le langage. En amont de la solution scientifique du problème de son interprétation, on considérait l'hiéroglyphe comme une forme de communication caractérisée par deux propriétés essentielles : l'immédiateté et l'originalité. Comme il est constitué de marques capables de signifier d'une manière plus directe que la parole, Bacon (1623 : 287-88) l'avait expressément rapproché du langage des gestes (qui deviennent, en ce sens, des « hiéroglyphes transitoires »). La même idée est présente chez Vico et Warburton, qui, réfutant la thèse de Kircher, voient dans ces signes non un langage extraordinaire inventé par les prêtres pour dissimuler un secret de caste, mais bien plutôt une langue commune, tombée en désuétude après l'introduction des caractères alphabétiques. L'hiéroglyphe est en somme un instrument d'expression antérieur au langage phonétique, sur lequel il dispose de l'avantage d'une plus grande capacité représentative : il exprime d'un seul signe une action, un discours entier.

C'est à partir de ce motif, bien enraciné dans le débat linguistique contemporain, que nous pouvons appréhender la manière originale dont Diderot a importé cette notion à l'intérieur d'une problématique esthétique, dans le but de définir quelques connotations du langage poétique et plus généralement artistique. Les paroles du poète, lit-on dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751 : 169), frappent parce qu'elles semblent traversées par un « esprit » qui « en meut et vivifie toutes les syllabes » ; celui-ci garantit la simultanéité qui permet au discours de rejoindre l'image, en rassemblant les syllabes de telle manière que « dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend » ; le discours devient alors « un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres » et suggère l'idée que « toute poésie est emblématique ».

Comme l'a observé Caldwell (1971 : 116), une des particularités de ce mode d'utilisation des notions d'hiéroglyphe et d'emblème réside dans le fait de les considérer comme des unités synthétiques de caractère non

figuratif mais essentiellement acoustique. Appliqué à une tentative de définir l'esprit poétique, l'hiéroglyphe démontre des qualités musicales : il représente la distribution des syllabes longues et brèves, le choix des voyelles et des consonnes, l'équilibre du vers. En ce sens, la vraie poésie apparaît essentiellement intraduisible : les vers d'Homère fourmillent d'hiéroglyphes qui soulignent la faiblesse des traductions approximatives comme celles du Pseudo-Longin, de Boileau, de La Motte. Mais, d'autre part, même lorsqu'on reste dans la langue originale, l'hiéroglyphe poétique, en dépit de son efficacité expressive, n'est pas facile à saisir. Diderot insiste en de nombreux endroits sur cet aspect (en partie suggéré par Crousaz 1724 : IV, 34-35) : « l'intelligence de l'emblème poétique n'est pas donnée à tout le monde ; il faut être presque en état de le créer pour le sentir fortement » (1751 : 169 ; cf. également 1751 : 178).

L'attention se concentre sur le projet d'une comparaison des emblèmes de tous les arts, dans la droite ligne du programme annoncé par le *Prospectus* (1750) de l'*Encyclopédie*¹, avec l'idée que la diversité des langages artistiques découle du fonctionnement analogique des sens appliqués à la clarté du trait ou de l'image². Diderot introduit un exemple dans lequel l'imitation, rapportée à un même objet, est proportionnée à trois arts différents. Pour la poésie, il cite les vers dont Virgile et Lucrèce se servent pour décrire la mort d'une femme ; le même sujet est figuré par une gravure du peintre hollandais Frans van Mieris ; l'exemple musical, sans auteur spécifique, est présenté de manière à ne pas remettre en question les thèses soutenues dans les *Beaux-Arts* de Batteux (le destinataire et principal interlocuteur de la *Lettre*) : la musique peut, elle aussi, être considérée comme un art d'imitation, qui se donne pour objet soit une nature externe (le mouvement de la lumière), soit une nature interne (les affres de la mourante). Mais Diderot précise ensuite que la représentation du peintre est plus directe, montre « la chose même », là où « les expressions du musicien et du poète n'en sont que les hiéroglyphes » (1751 : 185).

Il serait hors de propos d'exploiter cette différence pour mettre en évidence, comme dans l'interprétation de Du Bos³ ou d'André (1741 : IV,

1. Diderot : *Enc.*, V, 117 ; cf. Meyer 1965 : 180. Ainsi qu'on l'a souligné à de nombreuses reprises, en dépit de ce qu'avait annoncé le *Prospectus*, le thème de la relation entre les différents arts ne sera pas réellement développé dans l'*Encyclopédie*, et restera « un des thèmes et des résultats fondamentaux du discours-labyrinthe de la *Lettre* » ; Mecchia 1980 : 17.

2. Cf. Caldwell 1971 : 116.

3. Du Bos 1733 : I, XL, 415-6, cf. Modica 1997 : 225. On observe que le texte de Diderot ne contient aucune allusion directe aux *Réflexions* ; cf. Chouillet 1972 : 228-31. Selon Meyer (1965 : 191), cette distinction, qui se réfère à la position de Du Bos tout en en intervertissant les résultats par sa préférence affichée pour la musique, souligne les limites de l'esthétique de Diderot en 1751. En réalité, le privilège dont la musique se trouve investie dans la lettre n'est pas systématique (il n'a rien à voir avec une hiérarchie des arts), mais découle, comme nous le verrons, de la plus grande force de persuasion de l'hiéroglyphe musical.

II, 94), l'existence d'un écart entre les arts du temps et ceux de l'espace. La même oscillation du discours (un peu plus loin, en résumant les principaux points de la *Lettre*, Diderot fait référence aux « hiéroglyphes de la poésie, de la peinture et de la musique »)⁴ semble en réalité moins vouloir démontrer que la peinture ne possède pas son propre hiéroglyphe que souligner l'inanité, dans le cas de celle-ci, d'une telle notion — introduite pour exprimer une synthèse simultanée là où règne une succession temporelle, et par là même inutile en peinture. Pour le reste, Diderot se montre attentif observateur des possibilités qui s'offrent à un musicien de renforcer par l'accompagnement la partie chantée ou d'ajouter à celle-ci des nuances qui perfectionnent l'image de départ. Le but de ces considérations ne semble pas tant être l'élargissement de l'hiatus qui existe entre les formes d'imitation que, précisément, la mise en évidence de la nécessité de connaître toutes les techniques pour pouvoir articuler avec compétence un système des beaux-arts. L'auteur trouve là encore une raison de prendre ses distances par rapport à Batteux, versé dans la rhétorique littéraire, mais sans compétences musicales et picturales (pour ne rien dire de ses connaissances philosophiques). Diderot, qui a depuis peu commencé à se mesurer avec la « mécanique de l'art », s'engage dans une confrontation analogique des composantes spécifiques des différents langages artistiques. Par la sélection des accords et des intervalles — somme toute assez respectueuse des indications fournies par Rameau dans le *Traité* —, le musicien réussit à conférer une plus grande énergie à l'expression, qui, dans le cas d'un exemple de musique vocale, est expression d'un sujet exprimé par la parole. La parole n'est cependant ici qu'un soutien indicatif : Diderot veut surtout démontrer que la musique est capable de correspondre à la situation illustrée par les vers des poètes. En d'autres termes, il s'agit de superposer le filigrane de l'hiéroglyphe musical à celui de l'hiéroglyphe poétique, en les reportant au fond représenté par l'objet de l'imitation.

Le thème est repris dans le supplément le plus important ajouté à la seconde édition de l'œuvre, la *Lettre à Mlle [de La Chaux]*. Pour répondre aux questions de sa correspondante, Diderot revient sur un argument qui figure parmi les digressions de la première partie de l'œuvre, l'expérience qui avait donné naissance à l'exemple du muet par convention (1751 : 138-39). En imaginant une conversation singulière entre cinq personnes dont chacune posséderait un sens unique (différent de celui des autres), Diderot avait posé en principe qu'il aurait pu exister entre eux un langage commun unique, la géométrie. Il s'efforce maintenant de préciser sa pensée en produisant quelques cas qui confirment les thèses auparavant soutenues par

4. Diderot 1751 : 190 ; ce passage se trouve d'ailleurs confirmé par les réflexions de la *Lettre à Mlle* ***, qui suit (1751 : 204).

la psychologie aristotélicienne, c'est-à-dire que le nombre se rencontre déjà au niveau des sensibles communs (*De an.* 425a). Les sens enregistrent la négation du continu, et, grâce à cette faculté, le banquet singulier imaginé par Diderot reconnaît dans l'arithmétique une langue commune. La spontanéité de l'abstraction dépend du fonctionnement du niveau plus élémentaire de la mémoire : par la comparaison avec le résidu d'une impression, le perçu se rend reconnaissable. L'espace, l'intervalle, l'itération dénotent une activité de la sensibilité (la numération) analogue à celle mise en œuvre par la pensée rationnelle.

Cette reconnaissance contribue à dissiper une des tentations auxquelles on est le plus fréquemment soumis lorsqu'on veut dresser le bilan de l'« esthétique » de la *Lettre*, celle d'opposer le caractère mystérieux, symbolique ou instinctif de l'art à la froide rationalité de la science⁵. S'il est vrai que, quand il parle d'hiéroglyphes poétiques, Diderot semble se ranger du côté de Cratyle plutôt que d'Hermogène, la différence entre un langage synthétique et un langage analytique, ou entre une langue des affects et une langue de l'abstraction, ne peut pas être amplifiée ou considérée comme une différence de nature⁶. Dans les suppléments à la *Lettre*, Diderot reconnaît que l'analyse trouve son origine déjà dans les sens, c'est-à-dire en amont de l'invention du langage. « Les mathématiques pures entrent dans notre âme » à travers les sens, de la même manière qu'y entrent les idées d'intensité et d'atténuation (1751 : 195-196).

La possibilité de reconnaître les variations se fonde sur la faculté de déterminer des unités eidétiques spécifiques. La réflexion sur les mécanismes de la perception prend ainsi une valeur supérieure à celle de n'importe quelle forme d'introspection, qui n'est pas concluante en soi (ainsi qu'il découle de l'idée, admise dans la *Lettre sur les aveugles*, que la plus haute métaphysique ou morale dépend tout de même des organes et du sens). Pour ne pas être arrêtés par l'incrédulité de Mademoiselle de La Chaux, qui ne parvient pas à imaginer que plusieurs perceptions puissent en même temps être présentes à l'esprit, nous devons déplacer notre attention sur l'action qui rend possible ce phénomène, en admettant qu'il ne peut

5. Cf. Venturi 1939 : 259 ; Doolittle 1952 : 165-7, qui insiste sur le fait que le poème suggérerait au critique de brillantes intuitions et réflexions dont la nature dépasserait les limites de la connaissance scientifique ou, en d'autres termes, devrait conduire à la formation de « nouvelles images pénétrantes, créées au cours de la rencontre mystérieuse de deux êtres de génie » ; à propos de la spécificité de la musique, cf. Fubini 1971 : 153, et Durand-Sendraïl 1994 : 174-5, qui, après avoir distingué la fonction esthétique que possède le langage poétique, assigne à la musique la qualité utopique d'un langage qui franchit les limites de la communication verbale (« l'indigence des langues »), et se dirige vers le charme, l'ineffable, l'indicible, le je-ne-sais-quoi, etc., tout en mettant encore en évidence (1994 : 181) l'ambiguïté de la position de Diderot, qui décrit la musique en termes rhétoriques et la pense en termes esthétiques.

6. Cf. Morin 1987 : 173.

exister de jugement sans comparaison entre la sensation présente et le souvenir d'une sensation passée (1751 : 197-98). L'analyse s'exerce grâce à cette faculté de rétention, sans laquelle il serait impossible de représenter la moindre modification dans le temps.

Diderot revient ensuite sur la différence entre les arts, sensible à propos d'un sujet unique constitué par des vers du livre I de l'*Énéide*. On peut observer que, dans cet exemple, la peinture se trouverait dans l'impossibilité de représenter fidèlement l'image, suggérée par la poésie, de Neptune émergeant des flots⁷. Une considération plus adéquate du moment technique permet un important changement de perspective, qui fait découler la différence entre les arts non pas tant du principe de l'imitation que de la manière dont « ils forment et organisent un matériel sensible et intellectuel déterminé qui deviendra l'objet de la représentation »⁸. Cette activité est liée aux différents degrés de développement du goût qui déterminent la préférence pour un certain produit artistique. Diderot récupère ici l'explication que, dans le premier *Mémoire*, il avait empruntée à Crousaz : on commence d'abord par apprécier les rapports les plus simples, comme l'égalité présente dans la disposition symétrique des ailes d'un édifice, pour passer ensuite à des rapports plus complexes, dans une dialectique qui veut s'éloigner de la régularité avec l'objectif d'y revenir dès que possible. Dans cette « perception des rapports » on reconnaît les prémices des activités de la raison (1751 : 202).

On a à juste titre souligné le caractère central de ce motif dans le champ de la réflexion de Diderot⁹ et, plus généralement, dans la définition de sa contribution à l'esthétique du XVIII^e siècle¹⁰. La reprise des thèses des *Principes généraux d'acoustique* prépare le terrain à la définition mieux articulée contenue dans l'article de l'*Encyclopédie* sur le BEAU : « Le goût en général consiste dans la perception des rapports. Un beau tableau, un poème, une belle musique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons. Il en est même d'une belle [vie], comme d'un beau concert » (1751 : 203). Les beaux arts constituent un élément de comparaison exemplaire ; on peut entrevoir ici la redéfinition d'une idée de Descartes et de Leibniz, que l'on retrouve d'ailleurs dans une vaste constellation de

7. Cf. Dieckmann 1959 : 132.

8. Modica 1997 : 227.

9. Chouillet 1972 : 105-21 ; Bollino 1984 : 176. Selon Mecchia, la théorie des rapports doit être considérée de préférence dans la double perspective, linguistique et esthétique, de la *Lettre*, pour éviter de la « rendre floue » en la sortant de son contexte (Mecchia 1980 : 20). Cependant, quand on considère que la linguistique et l'esthétique semblent toutes deux renvoyer, chez le premier Diderot, à un horizon gnoseologique plus général (mis en évidence par le même critique, 1980 : 23), il ne semble pas opportun d'en relever la fertilité théorique dans le *Mémoire* comme dans l'article de l'*Encyclopédie*.

10. Cf. Crocker 1952.

sources possibles¹¹. Il est intéressant d'observer que, dans le passage de la *Lettre* qui reprend l'argument, le même principe est rapporté non au plaisir mais à la raison, dont elle constitue un premier degré. Le lien — rendu indirect, du point de vue argumentatif, par le vagabondage complexe des digressions inévitables dans un contexte épistolaire, mais visible sur le plan théorique — avec les observations précédentes légitime ce point de départ différent. C'est en fait la raison, et pas seulement le goût, qui est mise en œuvre dans la perception des rapports. La gnoséologie se superpose à l'esthétique dans une vision moniste qui permet le passage de la sensation aux facultés supérieures¹². En concevant celui-ci, en dépit de la polémique anti-wolfienne, Diderot démontre qu'il partage le motif leibnizien de la continuité entre le sensible et le rationnel¹³.

Dans un tel contexte, la mémoire occupe une place prépondérante. Ainsi que Diderot l'a déjà expliqué, la fixation de la perception permet de saisir les rapports. Les mathématiques pénètrent dans l'âme à travers les sens grâce à une capacité de retenir la configuration, en négligeant le contenu empirique du phénomène. Or, si notre lecture est exacte, on reconnaît la valeur exemplaire de l'hiéroglyphe, visible dans l'expression des beaux arts et surtout de la musique, justement du fait qu'il facilite cette tâche. Son caractère synthétique correspond au niveau d'une perception claire ou confuse, analogue à celle suggérée par l'hypothèse du langage d'action de Condillac. Avant de nous attacher à mettre en évidence l'indicibilité essentielle ou la symbolicité du langage poétique¹⁴, tout en développant le thème de l'indétermination constitutive de celui-ci, nous devons considérer le fait que, déjà d'un point de vue gnoséologique, le produit de l'imagination ne peut coïncider entièrement avec l'objet du sens, s'il veut maintenir son propre caractère exemplaire et garantir les possibilités de son application à la multiplicité des cas empiriques. Sans vouloir résoudre la complexité de ses implications, on peut du moins noter que, même s'il se laisse discerner surtout dans le langage artistique, l'hiéroglyphe n'implique en principe pas l'isolement d'un champ poético-imaginatif particulier¹⁵, ou d'une expérience spéciale de l'art. Les sens à

11. Chouillet (1972 : 108-10) cite aussi Shaftesbury, Lévesque, Pauilly, Crousaz, André, Condillac, dont quelques-uns ont été vraisemblablement lus par Diderot, et relève par ailleurs comment, en 1748 (année de la publication des *Principes*), La Mettrie (1748 : § 12) avait attribué à l'imagination un statut assez proche du principe défini par Diderot.

12. Cette polarité gnoséologique resurgira de manière semblable dans l'article BEAU de l'*Encyclopédie* ; cf. Migliorini 1966 : 319-20.

13. Cf. Franzini 1995 : 87.

14. Modica 1997 : 217.

15. Comme l'a en revanche souligné, entre autres commentateurs, Eigeldinger (1962 : 116), qui met en évidence dans l'intuition de Diderot une anticipation des thèmes du symbolisme.

qui s'adresse l'activité artistique sont en effet à leur tour considérés en relation avec l'exercice des facultés rationnelles — ou bien comme un *analogon rationis* qui travaille à un niveau inférieur à la comparaison entre sensation et image. Nous ne devons pas oublier que, chez les auteurs dont Diderot s'est inspiré (en particulier Condillac et Warburton), l'hiéroglyphe représente l'aube de la langue entendue comme écriture. Comme le langage d'action, il est à l'origine de la manière dont nous articulons nos connaissances, puisqu'il fixe dans une image une idée ou un ensemble d'idées autrement destinées à apparaître privées de lien. Dans l'idéogramme, l'expression est plus incisive et directe (bien que pas plus distincte) que dans sa version phonétique : le trait implique une saisie intuitive immédiate, semblable à celle de l'objet mathématique, vers qui tendent l'art et le beau.

Le fait que l'hiéroglyphe ou l'emblème, sur la base des différences relatives aux différents moyens d'expression, constitue une condition générale du produit artistique¹⁶, est affirmé explicitement par Diderot dans sa réponse aux doutes exprimés par sa correspondante. Mais la comparaison fait référence, à son tour, à un exercice de reconnaissance de l'objet morphologique correspondant à un mécanisme de la perception que l'on retrouve dans sa généralité. L'identification de la dissonance, lorsqu'on met en parallèle harmonie oratoire et harmonie musicale, ne constitue pas un obstacle : il suffit d'observer l'occurrence des voyelles et des consonnes qui s'élident, la répétition de certains sons, l'utilisation de l'*h* aspiré (1751 : 204). Il existe une marge de reconnaissance de la dissonance, sur laquelle, au-delà de la différence entre les hiéroglyphes des différents arts et en dépit des difficultés auxquelles on peut se heurter dans la comparaison, on ne peut se méprendre.

La question principale surgit au moment où Diderot entreprend à nouveau de se mesurer avec l'application du paradigme imitatif au caractère spécifique de l'expression musicale. Que signifie le fait que, pour l'oreille de sa correspondante, « il y a des morceaux de musique auxquels on n'attache point d'images, qui ne forment ni pour vous ni pour personne aucune peinture hiéroglyphique, et qui font cependant un grand plaisir à tout le monde » ? (1751 : 205). La première réponse semble confirmer le paradigme traditionnel : certes, ces morceaux plaisent, mais comme peut plaire un arc-en-ciel, c'est-à-dire « d'un plaisir de sensation pure et simple », alors qu'ils pourraient atteindre une perfection plus grande « si la vérité de l'imitation s'y trouvait jointe aux charmes de l'harmonie » (1751 : 206). Pour la même raison, un clair de lune semble plus frappant dans un tableau de Vernet que dans sa manifestation naturelle. Les paroles suivantes

16. Cf. Mecchia 1980 : 35.

apparaissent cependant moins conformes au système de Batteux¹⁷. Dans le cas de l'audition nous sommes en présence d'un mécanisme unique de résonance, où les fibres internes entrent en vibration comme les cordes d'un instrument stimulées de l'extérieur. Diderot reprend ici un modèle d'explication qui, au-delà de la dichotomie du corps et de l'esprit, souligne l'unité du processus. Le système entier doit être accordé pour pouvoir réagir à une musique qui excite jusqu'au paroxysme les fonctions vitales. Mais ceux-là mêmes qui ont expérimenté tout le pouvoir que la musique peut exercer sur leur âme, et qui, dans le moment où ils écoutent, se représentent leur existence « comme attachée à une seule fibre tendue, qu'une vibration trop forte peut rompre » (1751 : 206), ne peuvent pas être considérés comme « les meilleurs juges de l'expression », ainsi que le confirmeront les thèses du *Paradoxe sur le comédien*, dont ce passage semble constituer une annonce synthétique¹⁸. L'audition musicale rend nécessaire une prédisposition des organes, une capacité à s'attacher étroitement à la sensation. L'articulation des intervalles et des durées de la trace du son constitue un hiéroglyphe « léger et fugitif », qui peut être facilement effacé ou mal interprété ; et pourtant tout le mouvement est généré à partir de cette subtile composition des rapports. Mais que suggère le paradoxe qui veut que l'art « 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 ? » (1751 : 207).

La perception de la musique met en jeu une indication schématique qui, comme dans le cas de l'esquisse, favorise la production d'images. Il ne s'agit pas de souligner le simple plaisir des sens, ni le plaisir dérivé de la reconnaissance de l'objet ou de la passion imités. La prise de distance par rapport au principe imitatif est ainsi consommée¹⁹ : l'effet de la musique

17. Selon Meyer (1965 : 212) — dont la thèse a trouvé un écho favorable chez de nombreux commentateurs, parmi lesquels Niderst 1986 — Diderot resterait pour l'essentiel fidèle à Batteux, qui dans les *Beaux-Arts* avait observé comment la musique, qui n'imité rien, n'a aucune signification et peut être assimilée à un prisme, qui présente les plus belles couleurs, et ne fait pas un tableau. La subordination substantielle au paradigme imitatif est démontrée par la citation de quelques passages des *Leçons de clavecin*. Pour l'instant, il suffit de reconnaître que dans la manière dont Diderot affronte ce problème est présente une oscillation théorique qui constitue un des motifs d'intérêt particulier de sa perspective esthétique. Durand-Sendrail (1987 : 18) a relevé de manière générale l'attention que Diderot porte aux effets de l'imitation plutôt qu'à l'imitation elle-même (ou bien au fait que les états d'âme sont provoqués, plutôt qu'imités, chez l'auditeur), et reconnu la persistance de l'exigence mimétique et du modèle verbal dans une maturation de sa pensée sur la musique qui n'obéit pas à une « chronologie rectiligne » (1987 : 153).

18. Cf. Chouillet 1972 : 239.

19. Cf. Mecchia 1980 : 63-4, Modica 1997 : 135.

dépend du caractère reconnaissable d'une empreinte qui rompt le rapport avec l'objet qui a provoqué l'impression, se rend disponible à l'itération et se transforme en une activité spirituelle préliminaire. Le plaisir est généré dans le mécanisme de reconnaissance d'une représentation idéogrammatique qui s'imprime dans la mémoire grâce aux rapports qu'elle instaure entre les sons. C'est à ce niveau que se stabilise l'unité de l'expérience et que la perception peut être entendue comme une totalité disposée à une projection de sens.

Utilisé pour décrire les particularités du style poétique, l'hiéroglyphe non seulement trouve dans la musique une application originale, mais aussi manifeste ses propriétés les plus caractéristiques²⁰, en mettant en évidence le pouvoir de configuration et de renvoi d'un trait²¹ distinct d'une famille de signifiés qui ne peut jamais être saisie comme telle²². Le rôle principal que la musique assume dans le contexte de la *Lettre* ne découle pas des particularités de cette forme artistique mais de sa capacité à faire ressortir l'unité des arts à un niveau différent de celui constitué, dans la pensée de Batteux, par le principe de l'imitation. Cette unité plus profonde, en partie visible dans la reconstruction des scansiones de la scène théâtrale²³, réside, à un premier niveau, dans la considération de la valeur constructive de l'art. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner que le discours sur la musique demeure, tout au long de l'œuvre de Diderot, étranger aux réflexions d'ordre moral qui accompagnent en revanche l'examen de la peinture et du théâtre. Diderot doit avant tout aux propriétés de l'hiéroglyphe musical les étapes fondamentales du cheminement théorique qui, parti du concept d'imitation, aboutit, dans l'introduction au *Salon de 1767*, à la théorie du « modèle idéal »²⁴.

20. Le fait que la musique constitue l'hiéroglyphe par excellence pourrait représenter, comme l'a observé Chouillet (1972 : 234), la raison fondamentale qui conduit Diderot à l'utiliser pour illustrer le caractère double de l'esprit. En ce sens, il faut prendre au sérieux la comparaison entre la composition musicale et le raisonnement, et surtout entre la continuité de l'esprit et la continuité qui forme la trame du phénomène musical ; Chouillet 1972 : 235.

21. Le fait que Diderot attribue à la musique les caractéristiques de l'hiéroglyphe plutôt que de l'emblème peut d'ailleurs s'expliquer par son mode même d'audition, porté à se fixer sur la beauté du détail, c'est-à-dire, comme il le déclare plus loin, sur un trait de chant ou d'harmonie qui vient en tant que tel se fixer dans la mémoire ; cf. Diderot 1767 : 310.

22. Comme l'a noté Modica (1997 : 230), la musique « dément toute prétention d'interprétation de la *Lettre* en tant qu'anticipation d'une théorie sémiotique ». Si l'on néglige les caractères de naturalité et de physicité de l'expression, on peut souscrire à l'opinion de Chouillet, déjà formulée par Fubini (1971 : 154), et d'après laquelle « aucun art ne correspond aussi complètement que la musique » aux connotations attribuées par Diderot à la notion d'hiéroglyphe.

23. Cf. Modica 1997 : 151.

24. Cf. Dieckmann 1959 : 115.

En retraçant ce cheminement, il convient de s'attacher à certains motifs d'un réel intérêt théorique, sans tenir compte du genre artistique examiné, dans l'exercice critique des *Salons*, dans les *Essais sur la peinture*²⁵, dans le *Paradoxe sur le comédien*²⁶. Diderot accentue l'aspect dynamique et progressif du moment constructif, sans pourtant persister à utiliser le terme « hiéroglyphe », destiné à rester un *hapax* dans l'ensemble de l'œuvre²⁷. Au milieu du vagabondage complexe de sa prose, il ne semble pas hasardeux d'isoler, en amont de l'attention portée au rapport entre pensée et langages, ou bien à l'« élaboration linguistique et symbolique de l'expérience »²⁸, une intention de description des processus de constitution de l'expérience semblable à celle formulée par Condillac. En d'autres termes, il ne s'agit pas d'expliquer la manière dont une sensation est assumée et recomposée dans les processus formatifs de l'art et du langage, mais comment, dès le début, la perception dépend de l'intervention d'un idéogramme que l'art a le mérite de mettre en évidence d'une manière exemplaire.

Lorsqu'on reprend le passage de la *Lettre* où Diderot définit les caractéristiques de l'hiéroglyphe musical, il est intéressant de souligner un rapprochement qui glisse sans cesse entre les lignes et qui semble fournir le point de départ d'une analogie théorique plus pertinente dans le cadre de l'œuvre suivante. Les intervalles et les durées de la musique, observe Diderot, constituent des sortes d'esquisses qui semblent avoir peu à faire avec l'objet imité. Dans les *Salons de 1765*, en commentant *La Mère bien-aimée* de Jean-Baptiste Greuze, Diderot se concentre sur l'efficacité avec laquelle le peintre confie l'expression à un petit nombre de traits. Il faut avant tout considérer que « les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas », et constituent donc « le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure », libre du travail réorganisateur de la réflexion et analogue à celui réalisé par la musique instrumentale (1765 : § 123, 193). Le thème est repris dans le *Salon de 1767*, qui souligne comment l'esquisse constitue, dans son extemporanéité, l'œuvre du génie (1767 : 358). Au-delà de l'apparence d'une vérité directe et naturelle²⁹, elle exprime la libération

25. Cf. Modica 1991 : 32-33.

26. Les récurrences fréquentes de ce nœud conceptuel (mis en relief par la critique récente), suggèrent d'opter — en effaçant la ligne de démarcation tracée par Thomas (1938) et Meyer (1965 : 207-08), pour partager les réserves de Fubini (1971 : 137-38), et suivre l'indication générale de Belaval (1950) — en faveur de la reconnaissance d'une unité substantielle de la pensée esthétique de Diderot, qui, soumise à une mutation terminologique considérable, déterminée par son affinement progressif, semble cependant tourner autour d'un noyau d'intérêts qui demeure essentiellement inchangé.

27. Cf. Chouillet 1972 : 243.

28. Modica 1997 : 137.

29. Cf. Dieckmann 1959 : 107.

d'une énergie qui bouleverse les règles formelles et semble se présenter comme la propriété la plus caractéristique de l'expression musicale³⁰. En soulignant ces aspects, on peut facilement réussir à rejoindre « l'expression propre au génie, à la passion, à l'instant où elle surgit », en rassemblant des motifs qui anticipent sur Wackenroder et l'esthétique romantique³¹. Nous ne devons toutefois pas négliger les particularités de la manière dont l'esquisse met en œuvre son pouvoir. Ce qui dans le tableau est bien prononcé, dans l'esquisse reste seulement annoncé. Ainsi, si dans la musique vocale « il faut entendre ce qu'elle [la musique vocale] exprime », à une symphonie bien faite on pourrait faire dire tout ce qui nous plaît (1765 : §123, 193).

L'imagination est plus à l'aise quand elle prend pour appui l'expression vague d'un simple trait. Ce n'est pas seulement une question de poétique : l'indétermination correspond ici à une plus grande exemplarité. De façon analogue à l'esquisse, l'expression de l'hiéroglyphe musical — c'est-à-dire du trait sonore autonome, qui ne se fonde pas sur un texte — laisse le champ libre à la production d'images. Elle ne dépend pas d'un contenu préexistant à la représentation (comparable aux sentiments *in abstracto* mis en évidence par Schopenhauer) mais de l'état d'âme de celui qui s'en approche, et, pour cela, atteint une intensité supérieure aux imitations de l'art représentatif. L'esquisse constitue les « premiers traits de crayon », dans lesquels Descartes voyait l'essentiel d'un portrait, ou bien ce tracé qui, comme le confirmera Rousseau en déplaçant le centre d'intérêt sur la mélodie, ne peut être divisé, parce que l'attention de l'oreille se concentre avant tout sur lui. Par rapport à la manière dont se définit cette problématique chez Rousseau et chez Batteux, l'originalité de Diderot consiste à faire émerger le caractère équivoque du processus mimétique, en exploitant l'ambiguïté d'une figure qui s'impose à la perception pour sa valeur exemplaire et sur laquelle le tumulte des passions peut s'exercer comme une forme de projection, assez proche, dans son principe, de celle que Rorschach met en évidence avec le fameux test des taches d'encre.

En ce sens, le vitalisme, associé à la musique, se distingue de la valeur réalistico-expressive que les commentateurs ont fréquemment attribuée à celle-ci³² : plus s'impose la reconnaissance de cette configuration schématique (ou plus s'allège l'hiéroglyphe), plus on suscite des émotions

30. Cf. Chouillet 1984 : 41.

31. Fubini 1971 : 172.

32. Cf. Fubini (1964 : 50), qui met l'accent sur le fait que l'évaluation de la musique autonome va de pair « avec la découverte des émotions obscures, des passions fortes incontrôlées et instinctives ». Déjà Venturi, en mettant au jour le lien caché existant entre la *Lettre sur les sourds et muets* et la *Lettre sur les aveugles*, avait insisté sur l'« exaltation du "génie" humain, de sa créativité, de l'enthousiasme et la passion que lui seul sait susciter » (1939 : 204). Cf. également l'interprétation énergistique soutenue par Chouillet 1984.

fortes attachées à un contexte spécifique. Diderot exprime ici quelque chose d'analogue à la scène du rêve chez Freud, où chaque signe peut être utilisé dans des configurations qui dérivent du jeu de la différence³³. La musique se prête ainsi à tout : elle permet et même suscite le déchaînement de chaque passion³⁴. Mais pour produire cet effet elle doit conserver sa qualité de trace légère et fugace ; sur son hiéroglyphe doit seulement souffler — ainsi que l'avait observé Condillac (1746 : II, I, VI, § 59) — un « air de vérité », comparable à cette sensation de naturel que peut produire le côté sonore de la déclamation, capable d'agir sur l'imagination avec plus de vivacité qu'un beau récitatif.

En termes kantien on pourrait dire que la finalité de l'hiéroglyphe doit rester sans but. De même, l'effet de l'esquisse dépend proprement du fait de suggérer sans dire, en laissant libre cours à l'imagination. Le plaisir que l'on éprouve à écouter la musique instrumentale ressemble à celui que l'on ressent en cherchant à reconnaître une figure dans les nuages (Diderot 1767 : 359). Dans un cas comme dans l'autre, je peux penser reconnaître un sens, sans atteindre une signification. Peut-être est-ce pour cela que la musique devient « expressive et délicate » dans le silence de la nuit, comme le suggère l'aveugle M^{lle} Mélanie de Salignac des *Additions à la Lettre sur les aveugles* (1782 : 100), qui observe comment « distraits par leurs yeux, ceux qui voient ne peuvent ni l'écouter ni la comprendre comme moi je l'écoute et la comprends ». On conçoit dès lors que la musique puisse constituer « le plus violent des beaux-arts » sans perdre sa fragilité essentielle (Diderot observe que même la mélodie d'un Racine peut être considérée comme pesante et monotone comparée à celle produite par un instrument). Il est primordial de ne pas fixer son imagination sur un objet ou une image particuliers, comme le soulignera Stendhal (1824 : 11 et 45)³⁵ en se lamentant sur le désagrément provoqué pendant un concert par le simple bruit de la chaise de son voisin, pour laisser le champ libre à des pensées plus lointaines, plus mobiles, plus sublimes, en tout cas plus proches du plaisir physique ainsi que de l'histoire personnelle de celui qui écoute. L'effet de la musique, avait noté Diderot (1782 : 100-101), est comparable à l'état d'ivresse qui accompagne le moment où l'on embrasse une personne aimée que l'on retrouve après une longue absence.

Au moment où ils déchaînent une si forte réaction émotive, l'esquisse et l'hiéroglyphe reflètent les propriétés d'une représentation synthétique simultanée. Ainsi que l'avait noté Condillac, toute production d'images

33. Cf. Derrida 1967 ; Hobson 1976 : 307.

34. Dans le cadre de la *Lettre*, cette fonction générale du songe précède l'observation de l'activité subjective de « revitalisation » de celui-ci, et l'affirmation de sa valeur historico-sociale, soulignée par La Torre (1977 : 93-106).

35. Cf. Arbo 1993 : XXVIII-XXIX.

dépend, à un niveau plus élémentaire, d'un pouvoir de rétention de l'image. C'est ce que suggère la signification du terme « *esquisse* », explique Diderot dans l'*Encyclopédie*, qui observe que le sens de ce mot devrait être plus clair que celui qu'on lui donne traditionnellement en italien, la langue à laquelle il a été emprunté. La définition trouvée dans le dictionnaire de la Crusca dit en effet « *spezie di disegno senza ombra, e non terminato* ». Nous pouvons souligner la bidimensionnalité essentielle à laquelle fait allusion le trait *senza ombra*, se rapprochant de l'idée du monogramme de Vico : l'esquisse « exprime » mieux que le tableau dans la mesure où elle développe des fonctions schématiques. De même que l'hiéroglyphe, elle constitue un premier diagramme utile à la reconnaissance de l'image (cf. Diderot *Enc.* V, 981b) ; sa notion peut ainsi être appliquée aussi bien à la peinture qu'à la musique. L'une et l'autre constituent la manière propre à une idée de se présenter sous la forme d'un trait exemplaire. En retraçant ce profil, l'image sonore est recueillie dans sa totalité, avec une réduction des temps de saisie qui la rend plus vive et plus pénétrante.

La notion de « hiéroglyphe musical » n'enregistre pas de reprises dignes d'une attention particulière dans le contexte des Lumières. Elle est mise en œuvre dans la *Poétique de la musique* (1785) de Bernard Germain Lacépède³⁶, qui, cependant, dans sa conception de la musique comme forme d'expression adaptée aux âmes sensibles et étrangère aux esprits froids, finit par réduire à nouveau l'hiéroglyphe aux applications traditionnelles de la théorie de la mimésis (cf. Lacépède 1785 : I, 104). En fait, avec ce terme, Diderot avait voulu montrer que la force expressive de la musique dépend d'une abstraction singulière du sens qui s'accomplit à partir d'une de ses dispositions formelles, ou bien à partir de l'articulation d'un emblème³⁷ sur lequel s'exerce le jeu des projections. Cette médiation, qui

36. Cf. Durand-Sendrail 1987 : 18-19.

37. Dans sa spécificité, l'emblème pourrait être considéré comme « l'opposé d'une idée générale » (Chouillet 1972 : 226), sans oublier que sa fonction consiste à se faire exemple, c'est-à-dire à marquer exactement le premier pas vers la généralité. La nécessité de traverser une problématique du signe ne nous semble d'ailleurs pas s'accorder avec la réussite majeure que Chouillet concède à la *Lettre*, c'est-à-dire l'importance de la parole comme moyen de transmission et de création (1972 : 241). En réalité la considération de l'hiéroglyphe comme idéogramme ou unité synthétique (et schématique) nous semble s'opposer au privilège ou à la prééminence accordés à une voix intérieure capable d'orienter le sens de la représentation. En préservant la spécificité du terme de ses réductions à une « métaphore commode » (comme dans le cas de Switten, cf. Chouillet 1972 : 244-45), il ne faudrait pas oublier que l'hiéroglyphe constitue un signe à mi-chemin entre la peinture et le caractère, selon l'observation de Warburton, qui ne laisse pas transparaitre un lien aussi clair avec une voix intérieure, mais développe sa définition d'unité signalétique extraordinaire. Le même Chouillet accrédite indirectement cette interprétation, en reconnaissant dans la conception du « modèle idéal », (celui-ci se définira dans la formation des idées esthétiques de Diderot (à partir de 1758) surtout en relation avec le développement de ses connaissances artistiques : Chouillet 1972 : 245), la poursuite théorique de la notion d'« hiéroglyphe ».

dément l'hypothèse du caractère originel de l'expression, est le côté le plus artificiel et en même temps le plus « naturel » de la musique. Il n'y a pas de nature qui puisse être saisie sans qu'elle le soit à travers une trace : Warburton (1744 : 97 et 109) avait souligné que les hiéroglyphes n'avaient pas été inventés par les prêtres pour masquer quelque chose³⁸ ; de même, ceux-ci, à leur tour, apportent la preuve que le voilement n'est pas accidentel, qu'il reste naturel³⁹.

Si d'un côté la musique est un bien qui appartient à tous, pour saisir son hiéroglyphe une éducation prolongée est donc nécessaire, comme tend à le démontrer l'exemple des Grecs (Diderot 1751 : 207-208), chez qui les effets d'une projection de sens étaient partagés par une communauté d'auditeurs, qui favorisait la diffusion de l'enthousiasme pour une œuvre. Mais ce n'est pas le « contenu » qui peut expliquer le mécanisme élémentaire auquel il s'applique. Par l'attention qu'il porte à la spécificité des hiéroglyphes des différents arts, le parcours théorique de la *Lettre* aboutit à un point d'observation situé en amont de l'écart entre « logique » et « poétique ». La beauté et l'intérêt d'un hiéroglyphe poétique ou musical s'exprime dans le fait que, mieux que dans le cours du langage et du régime discursif ordinaire, il active la mémoire et réduit l'intervalle temporel de la pensée, réveillant et reproduisant dans sa totalité une trace interne, dont dépend le fonctionnement de la connaissance, du sens à la raison.

On peut reconnaître dans cette continuité, plus que dans l'incidence de facteurs irrationnels et inconscients de l'expression⁴⁰, le fond leibnizien de la pensée de Diderot. À la différence des thèses de Vico, qui met l'accent sur la prééminence de la sensation, ce qui oriente ici l'expression est la texture interne de la représentation. L'hiéroglyphe musical, trace subtile et fugace, met en évidence l'intervention, dans l'organisation du donné sensible, d'un résidu intermédiaire qui se limite à suggérer : une combinaison fondée sur les « seules ressources » que la musique possède, « les intervalles et la durée des sons ». De fait, la croissance de l'expression s'accompagne d'une perte inévitable : un écart ou une dérive du sens, une insolubilité de la structure qui ouvre le son à une multiplicité de fonds. Sans impliquer de symbolisme, ce phénomène trouve sa confirmation dans les lois de la sensibilité. Les sens sont mathématiques : l'ouïe aussi, face à la singularité d'un emblème sonore, se reporte aux fonctions d'une trace qui est constitutive par rapport à l'expression.

Alessandro ARBO

38. Ainsi que le note Modica (1997 : 202), par l'assimilation de cette thèse les philosophes avaient négligé les finalités apologétiques et privilégié l'issue d'une vision historique progressive. Et d'ailleurs, le sens profond de ce choix est facilement repérable : il s'agissait de « l'expérience opposée aux fantaisies de l'hermétisme ».

39. Cf. Derrida 1977 : 23.

40. Fubini 1971 : 147.

Bibliographie

- André, Y.-M., 1741, *Essai sur le Beau Paris* (1767), dans *Œuvres philosophiques du Père André*, éd. V. Cousin, Paris, 1843, pp. 1-190.
- Arbo, A., 1993, *Introduzione*, dans Stendhal, *Vite di Haydn, Mozart e Metastasio*, Pordenone, 1993, pp. IX-XXXIV.
- Bacon, F., 1623, *De dignitate et augmentis scientiarum*, dans *Works*, I, London, 1874, pp. 652-53.
- Belaval, Y., 1950, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950.
- Bollino, F., 1984, Introduction et notes dans D. Diderot, *Lettera sui sordi e muti*, Modena, 1984.
- Caldwell, R. L., 1971, *Structure de la Lettre sur les sourd et muets*, « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 84, 1971, pp. 109-122.
- Chouillet, J., 1972, *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, 1973.
- 1984, *Diderot poète de l'énergie*, Paris, 1984.
- Condillac, E. B. de, 1746, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, dans *Œuvres philosophiques*, éd. G. Le Roy, I, Paris, 1947, pp. 1-118.
- Crocker, L. G., 1952, *Two Diderot Studies*, Baltimore, 1952.
- Crousaz, J.-P., 1724, *Traité du beau*, (2^e éd.) ; éd. F. Markovits, Paris, 1985.
- David, M., 1965, *Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe au xvii^e et au xviii^e siècles et l'application de la notion de déchiffrement aux écritures mortes*, Paris, 1965.
- Derrida, J., 1967, *L'écriture et la différence*, Paris, 1967.
- 1977, *Scribble (pouvoir / écrire)*, dans W. Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, éd. P. Tort, Paris, 1977, pp. 5-43.
- Diderot, D., 1749, *Lettre sur les aveugles*, texte établi et présenté par R. Niklaus, commenté par Y. Belaval et R. Niklaus, dans *Œuvres complètes*, éd. J. Varloot, IV, Paris, 1978.
- 1751, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, texte établi et présenté par J. Chouillet, dans *Œuvres complètes*, éd. J. Varloot, IV, Paris, 1978.
- 1767, *Salons de 1767*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, dans *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann et J. Varloot, XVI, Paris, 1990.
- 1782, *Additions à la Lettre sur les aveugles*, éd. R. Niklaus, commentée par Y. Belaval et R. Niklaus, dans *Œuvres complètes*, éd. J. Varloot, IV, Paris, 1978.
- *Enc.*, [Articles pour l'Encyclopédie], dans *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann et J. Varloot, V-VI-VII, Paris, 1976.
- Dieckmann, H., 1959, *Cinq leçons sur Diderot*, Genève-Paris, 1959.
- Doolittle, J., 1952, *Hieroglyph and emblem in Diderot's Lettre sur les sourds et muets*, « Diderot Studies », 2, 1952, pp. 148-167.
- Du Bos, J.-B., 1733, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, 1733 ; réimp. Genève, 1967.
- Durand-Sendraïl, B., 1987, *Introduction*, in D. Diderot, *Écrits sur la musique*, Paris, 1987.
- 1994, *La musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, 1994.

- Eigeldinger, M., 1962, *Jean-Jacques Rousseau et la réalité de l'imaginaire*, Neuchâtel, 1962.
- Franzini, E., 1995, *L'estetica del Settecento*, Bologna, 1995.
- Fubini, E., 1964, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, 1968.
- 1971, *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino, 1991.
- Hobson, M., 1976, *La Lettre sur les sourd et muets de Diderot : labyrinthe et langage*, dans « Semiotica », 16, 1976, pp. 291-327.
- Lacépède, B. G., 1785, *Poétique de la musique*, Paris, 1785 ; réimp. Genève, 1970.
- La Mettrie J. O. de, 1748, *L'homme machine*, éd. C. Becker, Hamburg, 1990.
- La Torre, A., 1977, *Diderot nostro contemporaneo. La fondazione della critica materialistica e della sociologia dell'arte*, Roma, 1977.
- Mecchia, R., 1980, *Le teorie linguistiche e l'estetica di Diderot*, Roma, 1980.
- Meyer, H., 1965, Introduction et notes dans Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, « Diderot Studies », VII, 1965.
- Migliorini, E., 1966, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Firenze, 1966.
- Modica, M., 1991, *Presentazione* in D. Diderot, *Saggi sulla Pittura*, Palermo, 1991, pp. 7-50.
- 1997, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Roma, 1997.
- Morin, R., 1987, *Diderot et l'imagination*, Paris, 1987.
- Niderst, A., 1986, *Diderot et la musique (1748-1760)*, dans *Diderot, les beaux-arts et la musique*, Aix-en-Provence 1986, pp. 135-146.
- Stendhal, 1824, *Vie de Rossini*, Paris, 1824.
- Thomas, J., 1938, *L'humanisme de Diderot*, Paris, 1938.
- Venturi, F., 1939, *Jeunesse de Diderot*, Paris, 1939 ; éd. it. *Gioinezza di Diderot*, Palermo, 1988.
- Warburton, W., 1744, *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, éd. de Malpeines, Paris, 1744 ; éd. P. Tort, Paris, 1977.