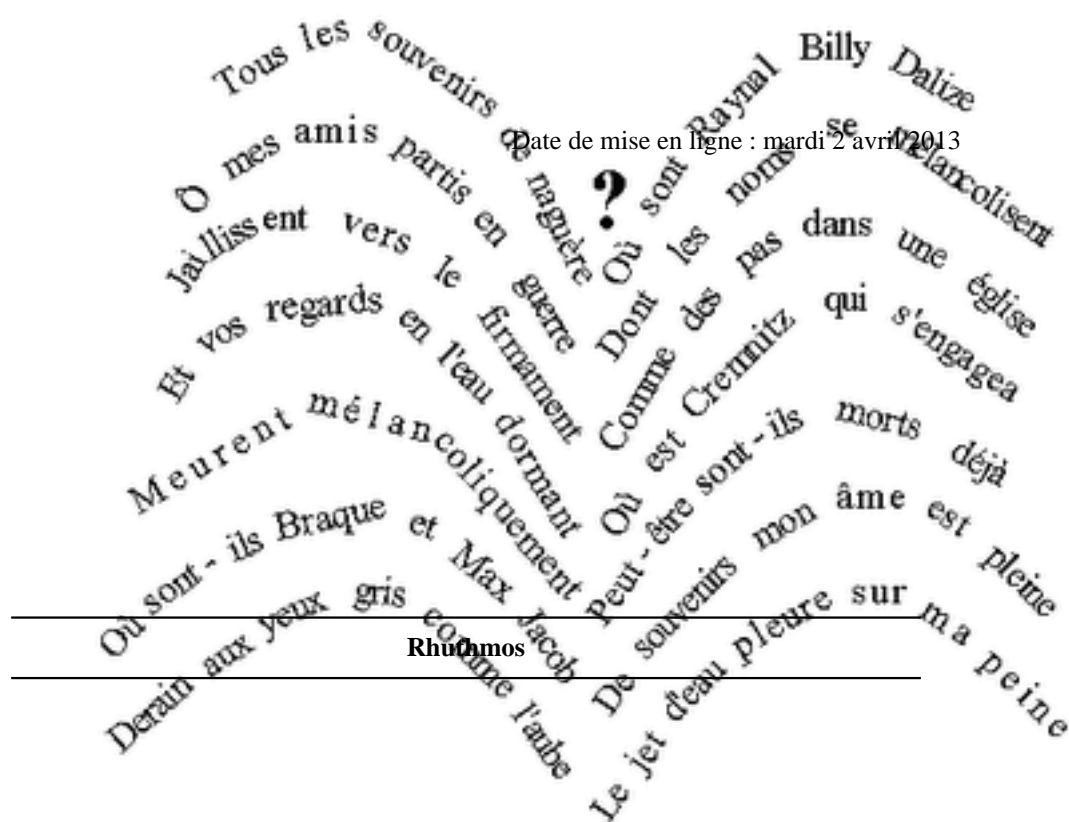


Extrait du Rhuthmos

<http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article859>

Deux figures du rythme chez Diderot : l'hiéroglyphe et la manière

- Recherches - Le rythme dans les sciences et les arts contemporains - Poétique et Études littéraires - GALERIE - Nouvel article -



Rhuthmos

Sommaire

- [L'hiéroglyphe : esquisse d'une poétique rythmique](#)
- [L'hiéroglyphe : esquisse d'une théorie rythmique du langage](#)
- [La manière : esquisse d'une théorie rythmique de l'art](#)
- [Conclusion](#)

Ce texte a été présenté lors de la journée d'études « Diderot - théâtre & philosophie », organisée, à l'occasion du tricentenaire de sa naissance, le 28 mars 2013 au Lycée Claude Monet (Paris 13e), par Stéphane Poliakov.

Avant de commencer à vous parler de Diderot, je voudrais vous dire quelques mots concernant la notion de rythme et expliquer, au moins en partie, le titre de mon intervention.

Le mot rythme vient du grec *rhuthmos* [1]. Or, avant que Platon ne lui donne le sens de *kineseos taxis*, d'« ordre du mouvement », et plus précisément encore de « succession de temps forts et faibles organisée arithmétiquement », - sens que nous avons conservé jusqu'à aujourd'hui et qui est inscrit au bas de la statue qui se trouve dans le grand hall du lycée -, ce terme signifiait simplement forme. Il était proche de *skhéma* et d'*eidós*, mais alors que ces deux termes référaient à des formes fixes, établies et souvent permanentes, *rhuthmos* signifiait la forme assumée, pour un bref instant, par ce qui est mouvant, mobile, fluide. Un *peplos*, un vêtement sur une chaise, est disposé momentanément selon un *rhuthmos* particulier. De même, le caractère d'une personne peut prendre une série de *rhuthmoi* successifs. De même encore, la forme d'une lettre constitue un *rhuthmos* dans la mesure où elle peut être très facilement altérée par l'ajout d'une barre ou d'une jambe ou par une rotation, qui en changeant la signification.

Si l'on passe maintenant des emplois du terme *rhuthmos* à sa construction étymologique, on s'aperçoit que ce terme comprend un radical, le verbe *rhein*, qui veut dire couler, fluer, et un suffixe *-(th)mos*, qui signifie non l'accomplissement de la notion mais la modalité particulière de son accomplissement. Par exemple *orchèsis* est le fait de danser et *orchèthmos* la danse particulière vue dans son déroulement. *Rhuthmos* signifie ainsi littéralement « manière particulière de fluer ».

L'étymologie rejoint donc l'analyse des usages et indique qu'avant d'être transformée par Platon en un outil de mise en ordre numérique du monde, la notion de rythme rendait compte d'un univers que l'on considérait comme fondamentalement dynamique et dont les différentes réalités étaient vues comme des « fluements ».

C'est à cette acception ancienne que je me référerai ici et non pas à la définition métrique et arithmétique, qui a dominé la culture occidentale depuis Platon, Aristote et son élève Aristoxène de Tarente.

Je chercherai donc à montrer en quoi certains travaux de Diderot concernant la littérature et les Beaux-arts - plus particulièrement la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) et les *Salons* (1759-1781) - renouent avec cette très ancienne conception du rythme et aussi en quoi ce retour peut aujourd'hui nous intéresser.

L'hiéroglyphe : esquisse d'une poétique rythmique

En ce qui concerne la poétique [2], Diderot développe dans la *Lettre sur les sourds et muets* un raisonnement qui se déploie à travers cinq thèmes principaux. Il commence par sortir la poésie des oppositions traditionnelles de la pensée et de l'expression, de la signification et de l'émotion, ou encore de la clarté syntaxique et du nombre rhétorique - de tous ces couples qui font la matière de la pensée dualiste traditionnelle. À ses yeux ces oppositions permettent au mieux de décrire ce qui se passe dans la conversation ou dans la prédication, mais elles sont inopérantes pour la poésie : « Il faut distinguer dans tout discours en général la pensée et l'expression ; si la pensée est rendue avec clarté, pureté et précision, c'en est assez pour la conversation familière : joignez à ces qualités le choix des termes, avec le nombre et l'harmonie de la période, et vous aurez le style qui convient à la chaire ; mais vous serez encore loin de la poésie, surtout de la poésie que l'ode et le poème épique déploient dans leurs descriptions. [3] »

Deuxième thème : ce qui caractérise la poésie elle-même ne relève pas, comme le soutient encore la quasi-totalité de ses contemporains, d'une série de signes, d'une suite de métaphores visuelles ou même d'une simple succession de mètres, c'est-à-dire de rythmes au sens traditionnel, qui produiraient des effets purement intellectuels. Là aussi, il faut abandonner tout mode de pensée analytique fondé sur le primat du discontinu et de la division en règnes opposés, et, comme il le précisera plus tard, repenser le rythme poétique comme « analogue » aux mouvements des idées, de la sensibilité, de l'imagination et même des phénomènes extérieurs - bref d'une manière non-dualiste : « Qu'est-ce donc que le rythme me demandez-vous ? C'est un choix particulier d'expressions ; c'est une certaine distribution des syllabes longues ou brèves ; dures ou douces, sourdes et aiguës, légères ou pesantes, lentes ou rapides, plaintives ou gaies, ou un enchaînement de petites onomatopées analogues aux idées qu'on a, et dont on est fortement occupé ; aux sensations qu'on ressent et qu'on veut exciter ; aux phénomènes dont on cherche à rendre les accidents ; aux passions qu'on éprouve, et au cri animal qu'elles arracheraient, à la nature, au caractère, au mouvement des actions qu'on se propose de rendre. [4] » Et Diderot continue en soulignant le caractère non-calculé, immédiat du rythme qui prend sa source directement dans l'âme sensible : « Et cet art là n'est pas plus de convention que les effets de l'arc en ciel ; il ne se prend point ; il ne se communique point ; il peut seulement se perfectionner. Il est inspiré par un goût naturel, par la mobilité de l'âme, par la sensibilité. C'est l'image même de l'âme rendue par les inflexions de la voix, les nuances successives, les passages, les tons d'un discours accéléré, ralenti, éclatant, étouffé, tempéré en cent manières diverses. [5] »

Troisième thème : la poésie relève d'un ou plusieurs « hiéroglyphes poétiques » qui, en combinant les phonèmes, les syllabes, les mots et les périodes, que ce soit dans leurs durées, leurs accents ou leurs timbres, produisent l'harmonie poétique : « *J'ai comparé l'harmonie du style à l'harmonie musicale, et je me suis convaincu* 1°. Que dans les mots la première était un effet de la *quantité*, et d'un certain entrelacement des voyelles avec les consonnes, suggéré par l'instinct ; et que dans la période elle résultait de l'arrangement des mots. 2°. Que l'harmonie syllabique et l'harmonie périodique engendraient une espèce d'hiéroglyphe particulier à la poésie. [6] » C'est donc l'ensemble du système signifiant, dont Diderot prend soin de restituer l'étagement, qui produit un effet aussi bien matériel que spirituel et agit ainsi sur les corps comme sur les esprits.

Quatrième thème : cet hiéroglyphe transcende la succession ordonnée des signes et des accents de la ligne parlée, et il est souvent présenté par Diderot comme « la figure qui d'un seul coup visualise et fixe le sens ou le sentiment d'un ensemble textuel » [7]. Mais en réalité, cette simultanéité n'est ni finale ni figurale, mais permanente et génétique. L'hiéroglyphe est coprésent à la succession des moments de la chaîne parlée. Il est un principe d'organisation - au sens actif - à la fois élémentaire et organique qui définit le caractère propre d'un texte poétique et de ses éléments signifiants. Diderot peut ainsi considérer un poème à la fois comme un « tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres » [8] et comme un seul et unique hiéroglyphe dynamique, « un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes » [9] et qui les rassemblent tous.

Dernier thème : c'est la présence de cet hiéroglyphe, de ce système signifiant dynamique, qui fait à la fois l'unicité et la valeur artistique du texte en question - ce que Diderot souligne à l'occasion d'une discussion concernant la possibilité ou non de traduire la poésie : « Je croyais avec tout le monde, qu'un poète pouvait être traduit par un

autre : c'est une erreur, et me voilà désabusé [...] L'emblème délié, l'hiéroglyphe subtil qui règne dans une description entière, et qui dépend de la distribution des longues, et des brèves dans les langues à quantité marquée et de la distribution des voyelles entre les consonnes dans les mots de toute langue : tout cela disparaît nécessairement dans la meilleure traduction. [10] » Or, ce qu'il est impossible de traduire, « l'hiéroglyphe subtil qui règne dans une description entière », c'est précisément ce qui fait la valeur du poème.

À travers l'hiéroglyphe, Diderot s'approche ainsi d'un certain nombre de phénomènes que la poétique rassemblera plus tard sous l'appellation de « rythme poétique » [11] et que l'on pourrait résumer de la manière suivante : 1. L'effet poétique est produit par l'ensemble du système signifiant ; 2. Celui-ci agit globalement sans qu'il soit possible de distinguer entre corps et esprit ; 3. Le système signifiant ne constitue pas une structure mais une forme dynamique ; 4. La pratique du langage permet aux êtres humains de produire des formes sémantiques qui sont totalement individualisées, uniques et irrépétibles, mais qui sont pourtant dotées d'une puissance propre qui les fait sans cesse sortir de leur isolement, circuler de bouche à oreille, et ainsi participer à la subjectivation d'autres êtres humains [12]. Les hiéroglyphes poétiques de Diderot constituent ainsi l'une des premières approches connues de ces puissances circulantes que Meschonnic appellera plus tard les « sujets poétiques ».

L'hiéroglyphe : esquisse d'une théorie rythmique du langage

De cette analyse de type poétique, Diderot tire un certain nombre de conclusions concernant le langage. L'existence de ces principes d'organisation dynamiques et globaux des discours, de ces manières de fluer du langage, que sont les hiéroglyphes poétiques, montre que celui-ci n'est pas, comme le soutiennent la plupart des théoriciens de l'époque, un instrument composé de signes par lequel l'esprit exprime ses idées ou ses sensations et reçoit celles exprimées par les autres (comme chez Descartes, dans la *Logique de Port-Royal* et encore chez Spinoza), ni un écran opaque et fautif qu'il conviendrait de rendre transparent en le réduisant à des symboles et des figures calculables (comme chez Leibniz). Lors de l'activité de langage, le son, la sensation, le souvenir, l'image et le sens apparaissent ensemble à l'esprit, et conspirent à un effet de sens qui est indissociablement poétique et philosophique, esthétique et épistémologique, corporel et spirituel : « C'est lui [l'hiéroglyphe poétique] qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend. [13] »

Il n'est donc pas possible de séparer la matérialité des signes, les sensations qu'ils évoquent, les souvenirs et les images qu'ils font apparaître et le travail conceptuel de l'esprit connaissant. Tout cela s'entrelace d'une manière qu'on ne peut redécouper sans mutilation. C'est dans le langage que se fait l'aventure de la pensée qui est aussi indissociablement une aventure du corps : « Pour nos philosophes, ou bien les beautés de la langue poétique ne sont que des mots harmonieux, et ce n'est plus qu'une affaire d'oreille ; ou ces mots parlent à l'esprit, et c'est une affaire d'idées ; dans le second cas on peut toujours faire passer des idées d'une langue dans une autre ; dans le premier, ce n'est que de l'harmonie ou du bruit perdu. Ils ont tort dans l'un et dans l'autre. L'harmonie fait peinture [...]. La pensée la plus rare, sans l'harmonie qui lui convient, reste sans effet ; la pensée la plus commune avec l'harmonie qui lui convient, devient une chose rare et précieuse. [14] »

En reprenant à son compte une stratégie anti-dualiste mais en la recentrant sur les *rhuthmoi* poétiques, Diderot est en mesure de montrer ce que même les philosophes les plus avancés dans cette direction - je pense ici à Spinoza et Leibniz - ne semblent pas avoir vu : l'importance déterminante de l'activité du langage pour une telle stratégie. De ce point de vue, le concept d'hiéroglyphe apparaît comme l'équivalent poétique de concepts anti-dualistes comme substance, monade, *conatus*, etc. Il a le même rôle. Il instaure dans le langage le principe de continuité que ses prédécesseurs avaient établi au niveau de l'être et de la pensée, et il permet de faire émerger une théorie du langage émancipée du modèle du signe.

Si, comme le soutiennent Spinoza et Leibniz, une « proportion » ou un « parallélisme » s'établit entre les enchaînements propres aux corps et ceux propres aux pensées, c'est en fait parce que le langage permet cette mise en relation bijective. C'est par l'*activité signifiante langagière* et seulement par elle, dans la mesure où elle conjoint le matériel et le spirituel, le son et le sens, le corps et l'âme, dans une dialectique matérialiste débarrassée de tout finalisme, que les êtres humains peuvent participer au dynamisme de la ou des substances sous leurs deux attributs, pensée et étendue, et donc comme des sujets dont la liberté et l'objectivité sont à construire, à illustrer et à défendre en permanence dans et par leur commerce avec les autres modes ou monades.

La manière : esquisse d'une théorie rythmique de l'art

Diderot n'a pas poursuivi sa réflexion sur l'hiéroglyphe poétique mais on la verra réémerger en Allemagne quelques décennies plus tard notamment chez Goethe qui, comme on sait, appréciait beaucoup son prédécesseur, chez Wilhelm Schlegel, Hölderlin et Humboldt, qui, pour sa part, lui devait certainement plus qu'à Condillac à qui on l'associe parfois. En revanche, il s'est intéressé à partir de 1759 et pendant presque un quart de siècle aux beaux-arts et tout particulièrement à la peinture. Les *Salons* constituent, à cet égard, une autre occasion de réflexion anti-dualiste qui n'est pas sans rapports avec celle déployée sur la poésie et dont elle prolonge à propos d'autres arts la ligne de pensée. Nous allons voir en quoi la théorie de l'art qui s'y constitue participe, elle aussi, d'une réflexion sur le rythme au sens du *rhuthmos*.

Diderot s'affronte au problème suivant. En raison de la domination du modèle de la représentation, le XVIII^e siècle pose majoritairement la question de la qualité des oeuvres d'art en termes de fidélité au sujet. Quel que soit son type - peinture religieuse, historique, paysage, scène de genre, portrait, nature morte -, un tableau est beau et réussi s'il représente la « chose même », soit, version platonicienne, dans sa vérité profonde, soit, version sensualiste, telle qu'elle se présente à nous. Par conséquent, le tableau ne doit en aucun cas s'intercaler entre le spectateur et le sujet, et doit au contraire fonctionner comme un instrument transparent qui permet de contempler celui-ci dans son essence ou bien dans toute son apparence phénoménale.

Mais si la représentation picturale n'est jamais qu'une reproduction plus ou moins fidèle du vrai, quel statut accorder alors à la singularité du peintre, à ce que l'on appelle, à cette époque, sa « manière » ?

L'*Encyclopédie* définit celle-ci comme « une façon particulière que chaque peintre se fait de dessiner, de composer, d'exprimer, de colorier » [15]. La manière est ce qui permet de distinguer les artistes les uns des autres. Elle est l'équivalent en peinture du style en littérature : « De même qu'on reconnoît le style d'un auteur ou l'écriture d'une personne qui nous écrit souvent, on reconnoît les ouvrages d'un peintre dont on a vu souvent des tableaux, & l'on appelle cela *connoître la manière*. [16] »

Or, du fait de ses particularités, celle-ci risque de détourner l'attention du spectateur et d'introduire une distorsion du sujet tout à fait blâmable : « Selon que cette *manière* approche plus ou moins de la nature, ou de ce qui est décidé beau, on l'appelle *bonne* ou *mauvaise manière*. [17] » Au XVII^e siècle, Abraham Bosse l'affirmait déjà, la meilleure manière est celle qui sait se faire oublier : « Sur un portrait bien fait, il ne s'y doit trouver d'autres manières que celles de son naturel ou original. [18] » Peut-on, s'interroge Louis Gougenot, un contemporain de Diderot, « se faire une manière, et peut-on en même temps ne se point écarter de la vérité ? Cela n'implique-t-il pas contradiction ? » [19] Et Hegel reprendra encore le même point de vue au début du siècle suivant : « En peinture, ne pas avoir de manière a de tous temps été la seule grande manière. [20] »

En ce qui le concerne, Diderot ne remet pas directement en question le dualisme de la représentation. Tout en étant plus proche, il le précise, des sensualistes que des platoniciens, il loue, suivant le modèle traditionnel, l'illusion

parfaite produite par les tableaux de Chardin : « S'il est vrai, comme le disent les philosophes, qu'il n'y a de réel que nos sensations, que ni le vide de l'espace, ni la solidité des corps n'ait peut-être rien en elle-même de ce que nous éprouvons, qu'ils m'apprennent ces philosophes quelle différence il y a pour eux, à quatre pieds de tes tableaux [Chardin], entre le Créateur et toi ? [21] » Ailleurs, dans le même esprit : « Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. [22] » Et, un peu plus loin, à propos de la *Raie dépouillée* : « L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. [23] » Arrivent finalement les *topoi* que l'on retrouve dans de très nombreux discours sur l'art fondés sur la *mimesis* : le « rideau d'Apelle » [24] et les fameux « raisins de Zeuxis » [25].

Toutefois, Diderot ne tire pas de ce dualisme traditionnel les mêmes conclusions que ses contemporains. D'abord, il prend fait et cause pour un empirisme mitigé en opposant à la déduction du Beau suivant des principes philosophiques une induction fondée, elle, sur l'histoire de l'art et la pluralité des oeuvres. Certes, il existe un « modèle » mais celui-ci n'est ni véritablement l'essence, ni le phénomène. Il ne s'agit pas tout d'abord d'imiter la nature, car elle présente bien des laideurs : « Qui est-ce qui a gâté presque toutes les compositions de Rubens, si ce n'est cette vilaine et matérielle nature flamande, qu'il a imitée ? [26] » Il faut au contraire que l'artiste la corrige et émancipe son art d'une application trop systématique de la norme représentative : « Il y a toujours un peu de mensonge dont la limite n'est et ne sera jamais déterminée. Laissez à l'art la liberté d'un écart approuvé par les uns et proscrit par d'autres [...] le soleil du peintre n'est pas celui de l'univers et ne saurait l'être. [27] » L'artiste suit, en fait, un modèle intérieur que les Anciens ont raffiné petit à petit, « avec le temps, par une marche lente et pusillanime, par un long et pénible tâtonnement ». Ce modèle est « le résultat d'une infinité d'observations successives » qui, de proche en proche, ont permis de l'élaborer. Il ne relève donc en rien du monde des Idées et constitue la production d'artistes de génie, quoi qu'il en soit d'êtres humains, qui ont réussi à s'élever « au vrai modèle idéal de la beauté, à la ligne vraie ; ligne vraie, modèle idéal de la beauté, qui n'exista nulle part que dans la tête des Agasia, des Raphaël, des Poussin, des Puget, des Pigalle, des Falconet. » [28]

Ensuite, Diderot introduit des considérations systémiques et dynamiques pour juger d'un art réputé analytique et statique. Contre ceux qui prônent l'imitation du beau antique, élément par élément - une « belle main », puis une « belle oreille », puis un « beau bras » pris sur des exemples différents [29] -, il insiste sur la nécessité de bien *composer la représentation* car le beau n'est pas l'intellection de beautés séparées mais *l'aperception de rapports* : « J'appelle *beau* hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et *beau* par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée [...] je n'exige pas que celui qui voit un morceau d'architecture soit en état d'assurer ce que l'architecte même peut ignorer, que cette partie est à celle-là comme tel nombre est à tel nombre, ou que celui qui entend un concert sache plus quelquefois que ne sait le musicien, que tel son est à tel son dans le rapport de deux à quatre, ou de quatre à cinq. Il suffit qu'il aperçoive et sente que les membres de cette architecture et que les sons de cette pièce de musique ont des rapports, soit entre eux, soit avec d'autres objets. [30] » De même donc qu'« une espèce d'hiéroglyphe particulier à la poésie » est engendré par « un certain entrelacement des voyelles avec les consonnes » dans les mots et par « l'arrangement de ces mots » dans les périodes, de même c'est l'ensemble des rapports propres à la composition qui assure la qualité esthétique du tableau.

Et comme dans le cas de la poésie, ces rapports harmoniques gagnent leur force émotive et intellectuelle des *tensions* qui les parcourent. En l'absence de la notion moderne de système, Diderot compare, pour suggérer cette idée, la composition picturale à la mise en scène théâtrale. Une tension dramatique, un ensemble de rapports de forces, doit parcourir le tableau comme la scène : « De là la nécessité pour le peintre d'altérer l'état naturel et de le réduire à un état artificiel : et n'en serait-il pas de même sur scène ? Si cela est, quel art que celui de la déclamation ! Lorsque chacun est maître de son rôle, il n'y a presque rien de fait. Il faut mettre les figures ensemble, les rapprocher ou les disperser, les isoler ou les grouper, et en tirer une succession de tableaux, tous composés d'une manière grande et vraie. De quel secours le peintre ne serait-il pas à l'acteur, et l'acteur au peintre ? [31] »

Enfin, instruit par sa fréquentation assidue du Salon, Diderot constate que la *singularité de la manière* d'un peintre ne l'empêche en rien d'accéder au *général* et à la *vérité* : « Il [Chardin] n'a point de manière ; je me trompe, il a la sienne ; mais puisqu'il a une manière sienne, il devrait être faux dans quelques circonstances, et il ne l'est jamais. [32] » C'est même le contraire qui est vrai ; l'imitation est souvent mieux réussie lorsque la manière est véritablement singulière, même si elle semble à la fois rude et négligée : « C'est toujours une imitation très fidèle de la nature, avec le faire qui lui est propre ; un faire rude et comme heurté. [33] »

Certes, au fur et à mesure qu'il vieillit, Chardin tend de plus en plus vers l'esquisse : « Il y a longtemps que ce peintre ne finit plus rien [...] [et] se contente d'esquisser sa pensée en quatre coups de pinceau. [34] » Mais cette évolution, en réalité, est loin d'être négative car en se dépouillant des facilités du léché et du bien dessiné, Chardin atteint à un degré d'expression supérieur, qui exige simplement du spectateur une participation active. Celui-ci, dans un *mouvement* du regard et du corps, doit trouver la distance juste, qui permettra au *faire* du peintre de se manifester pleinement : « Le faire de Chardin est particulier. Il a de commun avec la manière heurtée, que de près on ne sait ce que c'est, et qu'à mesure qu'on s'éloigne l'objet se crée, et finit par être celui de la nature même. [35] » Ailleurs : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit. [36] »

Ainsi, ce qui apparaît à ses contemporains comme un paradoxe voire une contradiction semble à Diderot parfaitement cohérent : la manière n'empêche en rien d'accéder au « vrai modèle idéal de la beauté ». L'art est précisément l'expérience humaine, et peut-être l'une des plus significatives sur ce plan, qui fait naître des manières de faire à la fois singulières et collectivement recevables, uniques et pourtant appréciables par tous. Bien sûr, la manière peut dégénérer et tomber dans l'afféterie et le maniéré : « Le mot *manière* se prend en bonne et mauvaise part ; mais presque toujours en mauvaise part quand il est seul. On dit : avoir de la *manière*, être *maniéré*, et c'est un vice. [37] » Mais elle peut aussi se constituer en singularité, une singularité qui devient alors une puissance transhistorique : « Mais on dit aussi : sa *manière* est grande ; c'est la *manière* du Poussin, de Le Sueur, du Guide, de Raphaël, des Carrache. [38] »

La manière fonctionne alors comme une signature qui ne passe plus par la graphie et le nom mais par la touche et le corps : « Il ne faut à Chardin qu'une poire, une grappe de raisin pour signer son nom. *Ex ungue leonem*. Et malheur à celui qui ne sait pas reconnaître l'animal à sa griffe. [39] » Ce qui ne veut pas dire, une fois de plus, qu'elle constituerait une entité fermée sur soi, sur le modèle du roi des animaux, à la fois empereur en son royaume et misérable solitaire. La manière, quand elle est « grande », est, comme l'hiéroglyphe, un principe d'individuation qui ne se replie pas sur lui-même et qui s'ouvre au contraire sur des usages indéfinis : « Quand on a vu un de ses tableaux, dit-il de Chardin, on ne s'y trompe plus ; on le reconnaît partout. [40] »

Du fait que Diderot se place encore, pour ce qui concerne les beaux-arts, dans le cadre de la *mimesis*, tous les déplacements qu'il opère à l'intérieur du paradigme dualiste pourraient sembler moins importants qu'au niveau poétique. Pourtant, cette perspective inductive et historique sur le Beau, cette apologie des rapports et des tensions propres à la composition, cette insistance sur l'exécution et les déplacements du regard du spectateur, enfin cette défense et illustration de la manière singulière, ne représentent pas qu'un simple glissement du recto au verso d'un même dualisme. Elles opèrent une véritable transformation du paradigme qui va dans le sens de celui qui a déjà été opéré pour la poésie.

Elles introduisent une logique empirique, historique et dynamique qui la font participer d'une même stratégie rythmique au sens du *rhuthmos*, c'est-à-dire de l'analyse des manières de fluer. Elles permettent de remplacer des paires d'opposés statiques et anhistoriques, qui s'excluaient, par des couples de pôles, qui à la fois se combattent et se renforcent les uns les autres. Pris séparément, l'induction du Beau, la composition des rapports, le rôle de l'exécution et du regard, la manière singulière sont des principes qui restent dans le cadre de la représentation ; pris ensemble, ils forment un système qui la remet radicalement en question. En dépit des hésitations et des repentirs, un espace autonome s'ouvre à l'art - et partant à l'éthique et au politique -, un espace qui ne doit plus rien à la nature ni à l'imitation. Comme on l'a déjà vu plus haut, « le soleil du peintre n'est pas celui de l'univers et ne saurait l'être » [41]

].

Conclusion

Au XVIII^e siècle, paradoxalement, les avancées les plus intéressantes du point de vue de la théorie du rythme ne se sont pas produites dans les réflexions concernant la musique, pourtant très abondantes. En dépit d'un renouvellement important, celles-ci sont restées globalement sous l'influence du modèle traditionnel de style platonicien. Chez Rousseau, dans les articles « Rythme », « Mesure » et « Musique » de *L'Encyclopédie* (1749), et même encore dans le *Dictionnaire de musique* (1767), mais aussi chez Dumarsais dans l'article « Accent » (1751), les rythmes de la musique relèvent toujours du « nombre » et d'une succession d'« accents » calquée sur la métrique poétique et sur les scansion rhétoriques du langage [42].

Après 1752-54, années de la querelle des Bouffons, la rigidification des catégories anciennes et l'essor de l'art chorégraphique poussent à définir de plus en plus souvent le rythme comme un type de « mouvement ». Chez Diderot dans *L'entretien sur le fils naturel* (1757) et *Le Neveu de Rameau* (1762-73), chez Noverre dans la *Lettre sur la danse* (1760), dans les écrits de Chabanon, *Observations sur la musique* (1779) et *De la musique considérée en elle-même* (1785), le rythme devient, au moins en partie, un « mouvement fluide » [43]. Cette introduction de considérations dynamiques est toutefois encore très timide et ne remet pas en question la conception selon laquelle le rythme est l'ordre du mouvement et la succession régulière de temps faibles et de temps forts.

L'émergence de nouvelles conceptions rythmiques se produit principalement dans des travaux concernant la littérature et les beaux-arts. Tout d'abord en France, dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) et les *Salons* (1759-1781), où Diderot aborde la question au gré d'une réflexion sur ce qui fait la valeur poétique d'un poème et plus largement la valeur artistique d'une oeuvre d'art, puis en Allemagne, où une pléiade de penseurs et d'écrivains met, à partir de 1785 et cela jusqu'en 1805, le rythme au centre de ses réflexions.

J'ai très peu de temps pour évoquer les enjeux de cette mutation de la notion de rythme. J'en évoquerai deux. Le premier concerne la critique du dualisme qui traverse une bonne partie de la pensée européenne non seulement au XVIII^e siècle mais encore aujourd'hui. En produisant les concepts d'« hiéroglyphe » et de « manière », Diderot reprend la critique engagée par Spinoza et Leibniz avant lui et il constitue un jalon très important entre ces penseurs et les théoriciens allemands de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle, qui poursuivront à leur tour dans cette voie [44].

À première vue, Diderot pourrait sembler soutenir une position à la fois pré-spinoziste et pré-leibnizienne. À l'instar des atomistes antiques, il identifie la substance première à « la matière ». Mais son matérialisme est en fait très éloigné de celui de ses lointains devanciers, en particulier de son aspect mécanique. Comme les ontologies et les épistémologies de ses deux prédécesseurs, celui-ci vise avant tout à surmonter les limitations du dualisme cartésien en accordant une part plus importante aux flux de la perception, des affects et des sentiments, sans renoncer pour autant à tout ordre rationnel. Pour Diderot, il n'y a pas d'opposition entre la pensée et l'étendue parce que la matière est une source dynamique d'où émanent non seulement les différents corps mais aussi la sensibilité, l'imagination, la conscience et l'esprit dont ceux-ci sont dotés [45]. Ce dernier ne peut donc pas être réduit à un intellect pur et calculateur, et doit au contraire être saisi comme génétiquement lié aux parts sensible, imaginative et affective de l'âme [46]. On retrouve ainsi, chez lui, une interaction entre le corps et l'esprit, qui rappelle la souple « proportion » spinoziste, plus, du reste, que le strict « parallélisme » leibnizien. C'est l'ensemble complexe, c'est-à-dire à la fois unitaire et différencié, formé par l'âme et le corps, qui observe, connaît, apprécie et goûte les choses du monde.

La différence avec Leibniz et Spinoza, c'est que Diderot prolonge cette position anti-dualiste fondamentale en

esquissant les premiers éléments d'une théorie du langage, d'une poétique et d'une théorie de l'art qui leur manquaient encore. Ce faisant il renforce encore la stratégie *rythmique* que l'on voit apparaître chez ses deux prédécesseurs du XVIII^e siècle et lui donne une dimension nouvelle, qui sera reprise et développée un peu plus tard en Allemagne par Moritz, Goethe, Schiller, Schlegel et Hölderlin. L'*hiéroglyphe* et la *manière* diderotistes constituent en quelque sorte des passerelles entre la *substance* spinoziste et les *substances individuelles* leibniziennes, qui sont des réalités essentiellement dynamiques, et les *rythmes poétiques* et plus généralement *artistiques*, tels qu'ils apparaîtront quelques années plus tard chez certains romantiques allemands, qui viseront pour leur part le déroulement organique des flux du langage [47]. L'*hiéroglyphe* et la *manière* conjoignent l'idée de substrat essentiellement dynamique des premiers et celle d'organisation du mouvant des seconds.

Le deuxième enjeu de cette réflexion sur le rythme concerne le monde dans lequel nous vivons. Ce monde, il n'est pas besoin de vous le démontrer, ne possède plus la stabilité du monde qui a régné entre 1945 et 1989. Alors que celui-ci, parce qu'il était constitué de systèmes emboîtés les uns dans les autres, était relativement solide et prédictible, le monde dans lequel nous sommes entrés au cours des années 1990, avec la fin des blocs, la dérégulation et la mondialisation, est un monde fluide, en mutation permanente - et en même temps traversé de fractures de plus en plus béantes. Ce monde paradoxal, puisqu'il associe le flux et la coupure, le continu et le discontinu, la mutation et le retour des traditions, n'est plus compréhensible avec les outils conceptuels forgés pendant la période précédente - c'est-à-dire, au moins pour ce qui concerne les sciences sociales, avec les concepts symétriques de système et d'individu. En revanche, il prend un tout autre relief dès qu'on lui applique ce concept apparemment ancien de *rhuthmos*. Apparaissent alors les rythmes de notre contemporain, c'est-à-dire les diverses manières de fluer non seulement des discours, mais aussi des corps et des groupes sociaux qui le composent. On est alors en mesure de s'interroger sur la qualité très fluctuante de l'individuation et de la subjectivation dont ces rythmes sont responsables. S'ouvre ainsi une nouvelle forme de critique sociale plus adaptée aux conditions du monde actuel, dont je ne peux, malheureusement, que vous laisser imaginer les contours.

[1] Je me fonde ici sur l'étude d'Émile Benveniste, « La notion de "rythme" dans son expression linguistique » (1951), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 327-335.

[2] On trouvera des informations importantes à ce sujet dans A. E. Sejten, *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, Vrin, 1999. La section de ce livre intitulée « Une pensée de l'oreille. L'hiéroglyphe poétique chez Diderot » a été republiée sur *Rhuthmos*, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article484> Voir également M. Leca-Tsiomis, « Hiéroglyphe poétique. L'oreille et la glose », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N° 46, 2011, p. 41-55, *Rhuthmos*, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article490>.

[3] D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, Paris, Flammarion, 2000, p. 116.

[4] *Salon de 1767*, dans D. Diderot, *Salons*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 2008.

[5] *Ibid.*

[6] *Lettre sur les sourds et muets, op. cit.*, p. 133. Italiques de Diderot.

[7] A. E. Sejten, *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751, op. cit.*, p. 192.

[8] *Lettre sur les sourds et muets, op. cit.*, p. 116.

[9] *Lettre sur les sourds et muets, op. cit.*, p. 116.

[10] *Lettre sur les sourds et muets, op. cit.*, p. 118.

[11] H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

[12] Sur ce phénomène de subjectivation rythmique et ses rapports avec la subjectivation énonciative, P. Michon, *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris, Le Cerf, 2010.

[13] *Lettre sur les sourds et muets, op. cit.*, p. 116.

- [14] D. Diderot, « Traductions de l'allemand en français de diverses oeuvres composées en vers et en prose par M. Jacobi », 1771, AT VI, 425 - cité par M. Leca-Tsiomis, *op. cit.*, p. 52.
- [15] Art. *Manière*, (*en peinture*), auteur inconnu. Texte accessible ici : <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/...>
- [16] *Ibid.*
- [17] *Ibid.*
- [18] A. Bosse, *Le Peintre converty aux règles de son art*, 1667, Paris, Hermann, 1964, p. 80. Cité dans G. Dessons, *L'Art et la Manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004, p. 44.
- [19] L. Gougenot, *Lettre sur la peinture*, 1748. Cité par R. Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Adam Biro, 1991, p. 131.
- [20] G. W. Hegel, *Cours d'esthétique*, t. I, Paris, Aubier, p. 396.
- [21] *Salon de 1765*, dans D. Diderot, *Salons*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 2008, p. 116.
- [22] *Salon de 1763*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 82.
- [23] *Salon de 1763*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 82-83.
- [24] Chez Plin, il s'agit en fait du rideau de Parrhasius.
- [25] *Salon de 1763*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 83.
- [26] *Salon de 1767*, dans D. Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, éd. J. Sezec, 1re éd. 1967, Paris, Hermann, 2007, p. 49.
- [27] *Salon de 1767*, dans D. Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, *op. cit.*, p. 43.
- [28] Selon un modèle présenté par son interlocuteur « - Quand je veux faire une statue de belle femme ; j'en fais déshabiller un grand nombre ; toutes m'offrent de belles parties et des parties difformes ; je prends de chacune ce qu'elles ont de beau. - Eh à quoi le reconnais-tu ? - Mais à la conformité à l'antique que j'ai beaucoup étudié. », *Salon de 1767*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 244.
- [29] *Salon de 1767*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 245-46.
- [30] *Encyclopédie*, vol. II (1752), article *Beau*.
- [31] *Lettre sur la poésie dramatique*, dans D. Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, *op. cit.*, p. 45.
- [32] *Salon de 1765*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 120.
- [33] *Salon de 1761*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 59.
- [34] *Salon de 1761*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 59.
- [35] *Salon de 1765*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 120.
- [36] *Salon de 1763*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 83.
- [37] *Salon de 1767*, dans D. Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, *op. cit.*, p. 48.
- [38] *Salon de 1767*, dans D. Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, *op. cit.*, p. 49.
- [39] *Salon de 1769*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 392.
- [40] *Salon de 1761*, dans D. Diderot, *Salons*, *op. cit.*, p. 59.
- [41] *Salon de 1767*, dans D. Diderot, *Écrits sur l'art et les artistes*, *op. cit.*, p. 43. Plus loin : « « Le soleil de l'art » n'est « pas le même que le soleil de la nature ; la lumière du peintre, celle du ciel. », p. 50.
- [42] B. Didier, « Le rythme musical dans l'Encyclopédie », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N° 5, 1988, p. 72-90, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article475>.
- [43] B. Didier, « Le rythme musical dans l'Encyclopédie », *op. cit.*
- [44] C. Couturier-Heinrich, *Aux origines de la poésie allemande. Les théories du rythme des Lumières au Romantisme*, Paris, CNRS éditions,

2004.

[45] A. Thomsen, « L'unité matérielle chez la Mettrie et Diderot » in A.-M. Chouillet (dir.), *Colloque international Diderot*, Paris, Aux amateurs de livres, 1985, p. 61-67, cité par A. E. Sejten, *op. cit.*, p. 178, n. 2.

[46] A. E. Sejten, *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, *op. cit.*, p. 178.

[47] P. Michon, « Aux origines des théories du rythme. L'apport de la pensée allemande des Lumières au Romantisme », *Rhuthmos*, 11 juillet 2012 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article633>.