

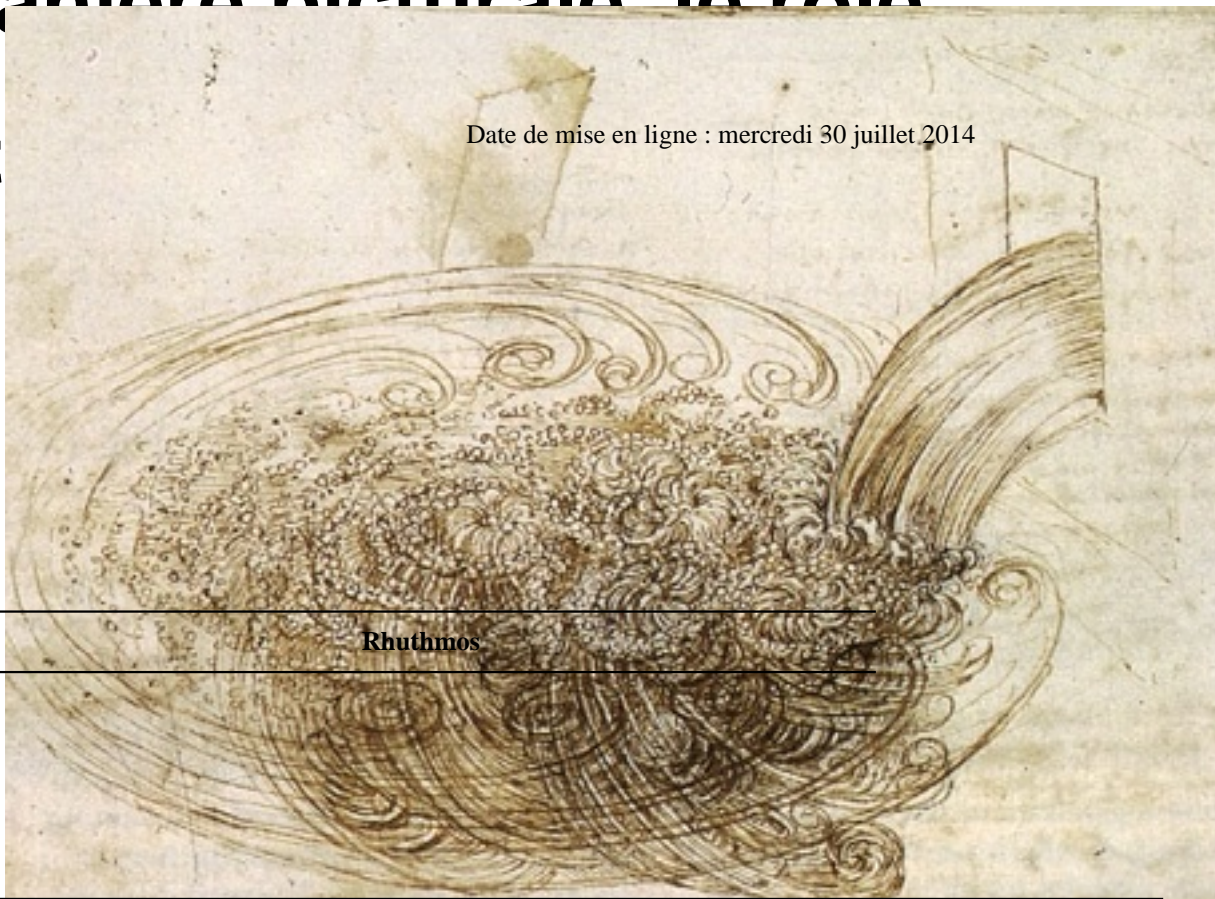
Extrait du Rhuthmos

<http://rhuthmos.eu/spip.php?article1365>

Émergence d'une anthropologie rythmique - L'hiéroglyphe poétique, la manière picturale, le rôle

t

Date de mise en ligne : mercredi 30 juillet 2014



Rhuthmos

Sommaire

- [Les rythmes du dire poétique - l'hiéroglyphe](#)
- [Les rythmes du peindre - la manière](#)
- [Les rythmes de la représentation théâtrale - le rôle](#)
- [Les rythmes de l'activité de juger - le bon goût](#)

Ce texte est la suite d'une réflexion présentée [ici](#).

Les rythmes du dire poétique - l'hiéroglyphe

On peut distinguer dans la théorie de l'hiéroglyphe six thèmes entremêlés que je ne différencie ici que pour en faire mieux saisir l'indissociabilité.

Premier thème : la poésie ne relève pas 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. 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 [1].

Deuxième thème : la poésie ne relève pas non plus d'une série de signes, d'une suite de métaphores visuelles ou même d'une simple succession de mètres, qui produiraient des effets purement intellectuels. Elle exige pour être comprise d'abandonner tout mode de pensée analytique, sériel ou métrique, fondé sur le primat du discontinu et du nombre, et de redéfinir, comme il le précisera quelques années plus tard dans l'un des *Salons*, le rythme comme un opérateur prosodique synthétique qui mêle les « idées » et les « passions », les sensations « qu'on ressent et [celles] qu'on veut exciter ». Dans la poésie, le rythme « est tout » ; il provoque une « magie prosodique » par un « choix particulier d'expressions », « une certaine distribution » des sons, aussi bien sur le plan du timbre que sur celui de la quantité, « analogues » aux mouvements des idées, de la sensibilité, de l'imagination et même des « actions que l'on se propose de rendre » [2].

Troisième thème : le rythme poétique se manifeste sous la forme d'un ou plusieurs « hiéroglyphes » 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 [3]. C'est donc l'ensemble du système signifiant, dont Diderot prend soin de restituer l'étagement des plus petites aux plus grandes unités, qui produit un effet aussi bien matériel que spirituel et agit ainsi sur les corps comme sur les esprits. Diderot donne plusieurs exemples de ce qu'il entend par hiéroglyphe. Cela peut être pour le discours une manière de « mimer », par les variations de sa vitesse, celles de l'action décrite [4]. Cela peut être aussi une façon de « peindre », par le jeu des assonances, des allitérations, de la paronomase, d'une manière générale de l'écho sonore, une « image » [5].

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 » [6]. 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 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 » [7] et comme un seul et unique hiéroglyphe dynamique, « un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes » [8], qui les rassemblent tous.

Cinquième thème : l'hiéroglyphe et le rythme qui le soutient prennent leur source directement, en dehors de tout calcul [9], dans l'âme sensible, c'est-à-dire en définitive le corps, dont il est « l'image », au sens où il en est la représentation sonore à la fois simultanée et mobile [10].

Dernier thème : dans la *Lettre sur les sourds et muet*, Diderot suggère que la notion d'hiéroglyphe pourrait certainement être appliquée à d'autres arts en dehors de la poésie et servir d'outil transversal pour la critique d'art [11]. Dans le *Salon de 1767*, il évoque cette fois la « manière » [12]. On sent que Diderot cherche un moyen de généraliser ses découvertes empiriques et d'en faire le fondement d'une théorie générale de l'art. Or, cette recherche va bien plus loin que ce que l'on appelle aujourd'hui encore la question esthétique. Pour lui, la question du Beau engage nécessairement une éthique et une politique. C'est la présence de cet « hiéroglyphe subtil qui règne dans une description entière », « 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 », bref 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 l'impossibilité de traduire correctement la poésie [13]. Dans le *Salon de 1767*, Diderot étend cette caractéristique à tout type de discours, qu'il soit poétique ou non. La parole surmonte les limitations lexicales de la langue grâce ses accents, ses accélérations et ses ralentissements, ses changements de hauteur. Il se forme ainsi une prosodie et un rythme propres à chaque locuteur dont ils deviennent des marques distinctives [14].

On voit qu'en abordant la question de la poésie, le point de vue de Diderot change du tout au tout. Il ne s'agit plus pour lui de remonter, comme pour la question de l'inversion, en amont du moment d'apparition des signes, période qui constituerait comme l'origine non-arbitraire de l'arbitraire, mais au contraire de comprendre comment le discours poétique profite des possibilités infinies d'associations que celui-ci lui assure pour donner précisément *l'apparence de ne pas être arbitraire*. L'opérateur de cet effet propre à la poésie, qui apparaîtra encore à Baudelaire comme un écho d'un temps originaire perdu [15], est le rythme ou l'hiéroglyphe tels qu'il viennent d'être redéfinis. L'un et l'autre instaurent en effet un réseau d'interactions entre les éléments de la chaîne parlée ou écrite qui, en court-circuitant sa linéarité, 1. créent une espèce de motivation croisée des éléments les uns par les autres ; 2. permet de rendre compte du tableau mouvant que constitue à chaque instant notre esprit ; et 3. produit un effet pragmatique intense aussi bien d'ailleurs sur le locuteur que sur son interlocuteur [16].

On voit aussi qu'à travers l'hiéroglyphe, Diderot s'approche d'un certain nombre de phénomènes que la poésie a rassemblés plus tard sous l'appellation de « rythme poétique » [17] 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 aspects corporels et spirituels ; 3. Le système signifiant ne constitue pas une structure mais une forme dynamique, une manière de fluer, un *rhuthmos* ; 4. Ce *rhuthmos* est indissociable de celui de la pensée ; 5. La pratique du langage permet aux êtres humains de produire, par la motivation maximale croisée de ses éléments, 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. Les hiéroglyphes poétiques de Diderot constituent ainsi, avec la notion de manière nous allons le voir, l'une des premières approches connues de ces puissances circulantes que Meschonnic appelle les « sujets poétiques » [18].

Les rythmes du peindre - la manière

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, puis chez Wilhelm Schlegel, Hölderlin et Humboldt [19]. En revanche, il s'est intéressé à partir de 1759 et pendant près d'un quart de siècle aux beaux-arts, tout particulièrement à la peinture. Or, les *Salons* qu'il écrit durant cette période lui permettent de reprendre les questions de l'organisation, de l'unicité et de la valeur de l'oeuvre d'art, qui étaient au centre de ses réflexions sur l'hiéroglyphe, au sein d'une véritable théorie de la manière.

Diderot s'affronte, en ce qui concerne l'individuation en peinture, au problème suivant. En raison de la domination du modèle de la représentation, auquel il adhère en partie nous l'avons vu, le XVIIIe siècle pose majoritairement la question de la qualité des oeuvres d'art picturales 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, il ne peut s'intercaler entre le spectateur et le sujet, et doit au contraire fonctionner comme un instrument d'optique totalement transparent, qui permet de contempler celui-ci dans son essence la plus pure ou bien dans toute son apparence phénoménale. Or, 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 sa « manière » ?

L'*Encyclopédie* définit celle-ci comme « une façon particulière que chaque peintre se fait de dessiner, de composer, d'exprimer, de colorier » [20]. La manière est ce qui permet de distinguer les artistes les uns des autres. Elle est l'équivalent en peinture du style en poésie et plus généralement en littérature : « De même qu'on reconnaît le style d'un auteur ou l'écriture d'une personne qui nous écrit souvent, on reconnaît les ouvrages d'un peintre dont on a vu souvent des tableaux, et l'on appelle cela *connaître la manière*. [21] »

Mais, du fait de ses particularités, la manière 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*. [22] » Au XVIIe 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. [23] » 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 ? » [24]

Instruit par sa fréquentation assidue du Salon, Diderot défend la position inverse. Il soutient 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. [25] » 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. [26] »

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. Il ne se donne plus la peine de faire des pieds et des mains. Il travaille comme un homme de qualité qui a du talent, de la facilité et qui se contente d'esquisser sa pensée en quatre coups de pinceau. [27] » 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. [28] » Deux ans auparavant : « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Éloignez-vous, tout se crée et se reproduit. [29] » La réussite du tableau se marque lorsque le spectateur est littéralement séduit par ce qu'il regarde : « Approchez votre main de la toile, et vous verrez que l'imitation est aussi forte que la réalité, et qu'elle l'emporte sur elle par la beauté des formes. On ne se lasse point de parcourir le cou, le bras, la gorge, les pieds, les

mains, la tête d'Hersé. J'y porte mes lèvres et je couvre de baisers tous ces charmes. [30] »

Ainsi, ce qui apparaît à ses contemporains comme un paradoxe voire une contradiction semble à Diderot parfaitement cohérent : la manière, cette « « façon particulière que chaque peintre se fait de dessiner, de composer, d'exprimer, de colorier », est certes toujours propre à un peintre et à un seul, mais elle n'empêche en rien d'accéder au « vrai modèle idéal de la beauté » - tout au moins tel que les artistes l'ont peu à peu élaboré. L'art est une 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. [31] » Mais elle peut aussi se constituer en singularité, une singularité qui, à l'instar de l'hiéroglyphe, devient 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. [32] »

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. [33] » Ce qui ne veut pas dire 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 réactualisations infinies : « Quand on a vu un de ses tableaux, dit-il de Chardin, on ne s'y trompe plus ; on le reconnaît partout. [34] »

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 peu significatifs. Pourtant, cette apologie de la composition et des tensions, cette insistance sur l'exécution par le peintre mais aussi sur les déplacements du regard du spectateur, cette défense et illustration de la manière singulière ne sont pas qu'un simple glissement du recto au verso d'un même dualisme. Elles opèrent une véritable transformation du paradigme qui s'ajoute à la perspective inductive et historique concernant le Beau et à sa mise en continuité avec les enjeux moraux. 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, la composition des rapports, les rôles combinés de l'exécution et du regard, la participation exigée du spectateur, la manière singulière sont des principes qui restent dans le cadre de la représentation ; mis ensemble, avec l'induction du Beau et sa continuité avec l'éthique et le politique, ils forment un système qui la remet radicalement en question. Elles introduisent une logique empirique, historique et dynamique, qui participe d'une analyse des manières de fluer à la fois dans leur singularité et leur puissance pragmatique, c'est-à-dire d'une approche *rythmique*. 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 ne doit plus rien à la nature ni à l'imitation : « Le soleil du peintre n'est pas celui de l'univers et ne saurait l'être. [35] »

Les rythmes de la représentation théâtrale - le rôle

Le *Paradoxe sur le comédien* est un texte tardif. Une première version très brève en est composée en 1770, deux mois après le *Rêve de d'Alembert* avec lequel il a beaucoup d'affinités. Il s'enrichit, à la manière qu'affectionne Diderot, par insères successifs tout au long des années 1770, puis une dernière fois peu avant sa mort en 1784. Pour des raisons obscures, Nageon ne le retient pas dans les *Ruvres* de 1798 et il ne sera publié dans son entièreté qu'en 1830.

Quoi qu'il en soit, l'attention que Diderot lui apporte jusqu'à la fin de sa vie témoigne une fois encore de l'importance

que revêtent à ses yeux les questions rythmiques. Comme dans la *Lettre sur les sourds et muets* ou dans les *Salons*, où il voulait comprendre ce qui peut donner à l'organisation d'un flux langagier une certaine beauté, ou ce qui, dans l'organisation d'un tableau et dans la manière singulière dont il témoigne, le rend digne d'admiration, Diderot réfléchit dans le *Paradoxe* sur ce qui fait qu'une manière de jouer, de rythmer les discours et les déplacements d'un corps, peut, chez certains acteurs ou actrices, atteindre au sublime.

Comme on sait, l'acteur « qui est lui », celui qui joue de manière purement émotionnelle, celui qui se laisse entraîner par « son diaphragme », ne sait pas ce qu'il fait [36]. S'il réussit parfois quelques-unes de ses prestations, il ne peut trouver sur une longue durée la manière juste d'animer son rôle et il est condamné à donner la plupart du temps un piètre spectacle [37]. Son jeu est « inégal », toute « unité » lui fait défaut, il est « alternativement fort et faible, chauds et froids, plats et sublimes », bref il pêche par son irrégularité, il manque de rythme [38].

À l'inverse, le bon comédien n'est pas lui-même quand il joue. Il ne joue pas « d'âme » ; il a la « tête de fer ». Comme il est capable de dédoublement et de distanciation, il peut tenir plusieurs dialogues simultanément ; il peut aussi dominer son rôle sans laisser son moi sensible exercer cette domination. La Clairon, par exemple, peut être chaque soir une grande Agrippine parce qu'elle n'éprouve rien de ce que son corps manifeste, parce qu'elle peut lui faire jouer à volonté toute la gamme de l'expression des sentiments : « Dans ce moment, elle est double : la petite Clairon et la grande Agrippine. [39] » Comme celle-ci le soulignera elle-même dans ses *Mémoires*, une grande actrice s'appuie sur son métier et son savoir accumulés pour se déprendre d'elle-même : « Quelle étude ne faut-il pas faire d'abord pour cesser d'être soi ? [40] » En jouant « de réflexion » et de « mémoire », le comédien pourra « imiter » le plus parfaitement possible la « nature humaine » et montrer le réel dans toute sa « vérité » [41].

On voit ici, de nouveau, l'empreinte de la théorie dominante à l'époque de la *mimesis* mais, comme pour la peinture ou la poésie, là n'est pas l'essentiel *pour nous* aujourd'hui. Contrairement à ce qu'affirme l'esthétique classique, ce n'est pas l'âme - celle de l'acteur - qui est le principe d'unité du jeu mais le jeu lui-même qui, s'il est mené avec art, crée l'impression d'une âme spécifique - celle du personnage. Ainsi celui-ci est-il le produit d'une construction, d'une mise en forme mesurée, combinée, ordonnée, c'est-à-dire d'une rythmisation sinon pensée du moins volontaire [42]. En s'appuyant sur son « jugement », son « goût », ses heures d'« étude pénible », sa « longue expérience » et sa « ténacité de mémoire », le bon comédien sait non seulement donner un *rhuthmos* singulier à chacun de ses rôles [43], mais il est aussi capable de le reproduire à l'identique à chaque représentation, c'est-à-dire de lui donner un *rhuthmos* dans la durée [44].

On s'appuie généralement sur le mot « paradoxe » pour souligner que l'unité du jeu ainsi construite serait une fiction ou un artifice. Mais le « paradoxe » soulevé par Diderot porte en fait bien moins sur la vérité de la cause que sur celle de l'effet. Ce qui compte, c'est que le rôle soit construit, c'est-à-dire mené, de bout en bout et tous les soirs, de la même façon ; autrement dit, que le flux des paroles, des gestes, des expressions du corps et du visage prenne une manière à la fois spécifique et reproductible. Là se trouve le véritable paradoxe : comment reproduire dans des conditions à chaque fois nouvelle une manière corporelle et discursive qui produise sur les spectateurs des effets identiques ? Comment donner un *rhuthmos* à un rôle ?

Un tel façonnage rythmique n'implique pas, d'ailleurs, que le bon comédien ne recourrait à aucune forme de sensibilité. Diderot distingue en effet explicitement « être sensible », qui implique subir et passivité, et « sentir », qui est affaire de jugement et d'activité [45]. Le bon comédien, comme du reste le bon poète ou le bon peintre, n'est pas paralysé par ses émotions, il n'est pas sous la dépendance de son système nerveux périphérique ; mais il exerce activement sa sensibilité, c'est-à-dire agit à travers son système nerveux central [46]. Il travaille simultanément avec des parties différentes de son moi.

Le spectateur est du reste lui-même tout aussi divisé. Pour qu'il jouisse d'une représentation, il faut qu'il puisse s'identifier au personnage, tout en restant spectateur [47]. S'il s'identifie trop, il risque de souffrir sans jouir ; si,

l'inverse, il ne s'identifie pas, le spectacle le laisse froid et il en ressort comme il était venu [48]. Or, ce jeu n'est pas simplement passif, il exige en fait une attitude assez proche de celle du comédien. Certes, la jouissance est en grande partie déterminée par la qualité de la représentation à laquelle il assiste et elle a peu de chance de s'épanouir si la mise en scène ou le jeu des acteurs manquent de rythme. Mais, le spectateur aussi, doit en quelque sorte rythmer le flux de ses perceptions et de ses appréciations. Lui aussi doit trouver le « juste tempérament » qui le fera « s'oublier » ni trop ni pas assez [49].

Au total, Diderot esquisse, dans le *Paradoxe*, une théorie où l'acteur et le spectateur sont l'un et l'autre multiples et qui, de ce fait, concerne simultanément les deux espaces du théâtre. La Clairon est sur la scène en même temps qu'au parterre d'où elle peut juger des effets qu'elle produit. Et les spectateurs, assis dans leur fauteuil, jugent de la qualité de son jeu tout en se projetant dans l'action que celle-ci leur représente. Or, dans l'un et l'autre cas, il s'agit d'imposer et de conserver un certain rythme, soit, pour le comédien, aux mouvements de son corps, de son visage et de son discours, soit, pour le spectateur, au flux de ses émotions, des images et des idées, qui, arrivant de ses sens, traversent incessamment son esprit.

Les rythmes de l'activité de juger - le bon goût

L'ensemble de ces études empiriques converge dans ce que l'on pourrait appeler une véritable « théorie rythmique du jugement ». Pour Diderot, le jugement de goût se forme, comme toutes les autres facultés, à partir des expériences sensibles reçues par le corps ; il en partage donc l'aspect corporel et rythmique. Toutes les opérations par lesquelles nous nous prononçons sur la valeur artistique d'une oeuvre mobilisent une capacité de mise en relation, en opposition, en continuité ou en contraste fondée sur les oscillations directes ou harmoniques de nos fibres nerveuses. Ce substrat oscillatoire explique, du reste, pourquoi Diderot accorde dans sa théorie de l'art un rôle paradigmatique à la musique qui, de plus en plus clairement au XVIIIe siècle notamment à la suite des travaux de Rameau, est elle-même pensée comme une science des rapports harmoniques, mélodiques et même rythmiques - ici au sens musical bien sûr [50].

Toutefois, la dispute, récurrente à l'époque, entre les goûts musicaux italien et français fait apparaître qu'on ne peut se contenter de réduire le jugement à son seul substrat corporel, qui est universellement le même et qui ne peut donc expliquer la diversité des goûts [51]. Diderot ajoute ainsi à ces premières considérations, une réflexion sur l'organisation des objets du jugement eux-mêmes et sur notre rapport à cette organisation. Ce n'est pas la perception directe de l'objet qui nous procure un plaisir esthétique mais l'aperception des « rapports » qui organisent l'objet perçu [52], que cela soit par l'ouïe [53], par la vue on va le voir bientôt, ou même par le goût, l'odorat ou le toucher. Cela implique que nous ne sommes pas sensibles à tous les types d'objet esthétique et que nous n'apprécions que ceux dont les rapports internes nous sont suffisamment familiers pour que nous puissions les saisir, mais aussi dont l'organisation est d'une qualité particulière qui n'appartient qu'à eux [54]. Le jugement présuppose ainsi simultanément une part subjective, déterminée par la mémoire incorporée de celui qui juge [55], et une part objective, dépendante de la qualité esthétique de l'objet lui-même [56].

Bien sûr Diderot se trouve alors devant le problème de la définition des critères qui rendent, d'un côté, telle ou telle constitution plus apte à juger et, de l'autre, tel ou tel arrangement ou organisation de rapports plus intéressante ou plus délectable que d'autres.

Les premiers tiennent à ses yeux essentiellement à l'expérience corporelle, à l'éducation reçue, à quoi il ajoute parfois l'âge [57] et le régime politique [58]. D'une manière générale, c'est l'expérience sensible et son incorporation qui constituent, chez les humains, le goût, et qui s'expriment, sans intervention de la conscience, comme une espèce de « tact », d'« instinct », d'« esprit de la chose », de « goût naturel » [59]. Cette faculté n'est en rien innée ; elle est le produit du nombre incalculable d'expériences que nous avons faites depuis que nous sommes nés. Diderot se fait

ici leibnizien. Lorsque Michel-Ange trace le dôme de Saint-Pierre de Rome, il trouve la plus belle courbe et celle-ci s'avère être celle de la plus grande résistance. Il fait la somme intégrale d'une grande quantité de jugements, souvent imperceptibles, portés sur une infinité de choses au cours d'une infinité d'expériences corporelles [60].

Les seconds se définissent principalement en fonction du critère traditionnel de la *mimesis*. Pour tous les arts à l'exception bien sûr de l'architecture qu'il admire mais aussi de la danse qu'il n'aime pas, est beau ce qui *imite* bien l'objet représenté, ce qui en met au jour la *vérité* : « Le beau n'est que le vrai, relevé par des circonstances possibles, mais rares et merveilleuses. [61] » Tout en étant plus proche, Diderot 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 ? [62] » 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. [63] » 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. [64] » Arrivent finalement les *topoi*, à peine renouvelés par l'hyperbole, de tout discours sur l'art fondé sur la *mimesis* : « Ah, mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle [65] et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient, et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du Jardin du Roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise des perspectives ? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera, quand il voudra. [66] » Dans les *Entretiens sur le fils naturel* (1757), le personnage de Dorval réaffirme cette position : « Les beautés ont dans les arts le même fondement que les vérités dans la philosophie. Qu'est-ce que la vérité ? La conformité de nos jugements avec les êtres ; Qu'est-ce que la beauté d'imitation ? La conformité de l'image avec la chose. [67] »

Toutefois, Diderot ne tire pas de ce dualisme traditionnel les mêmes conclusions que ses contemporains. D'abord, Diderot introduit, au niveau de l'objet lui-même, des considérations systémiques et dynamiques qui s'opposent aux critères analytiques et statiques les plus communs. 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 [68] -, 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*. De même donc qu'« une espèce d'hiéroglyphe particulier à la poésie » est engendrée 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 [69]. Il faut qu'il y ait dans le tableau une certaine « unité » qui englobe le divers des éléments qui y apparaissent, sans toutefois les empêcher d'exister par eux-mêmes [70]. Une telle unité se manifeste souvent par ce que Diderot appelle « une ligne de liaison », qui joint virtuellement entre eux les différents éléments signifiants du tableau et offre au spectateur l'occasion d'actualiser lui-même cette liaison [71]. Et comme dans le cas de la poésie, ces rapports harmoniques gagnent leur force émotive et intellectuelle des *tensions* qui les traversent. À la différence de Shaftesbury, qui s'appuie sur la notion finaliste de « système » [72], Diderot compare, pour suggérer cette idée, la composition picturale à la mise en scène théâtrale [73]. Certes, il ne suffit pas qu'elle soit liée par la présence sur la même toile ou sur le même plateau, comme il en donne acte à son prédécesseur, mais il faut qu'une tension dramatique, un ensemble de rapports de forces, parcourent le tableau comme la scène [74].

Ensuite, il prend fait et cause pour un empirisme modéré en opposant à la déduction du Beau suivant des principes philosophiques, qu'il considère comme inexistantes, 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 l'essence, ni même le phénomène en soi. Il ne s'agit pas d'imiter la nature qui 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 ? [75] » 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. [76] » 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, comme au niveau du goût personnel, 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 » [77].

Enfin, Diderot défend l'idée que tout art de valeur, toute beauté, possède des qualités morales et politiques. D'une manière générale, est beau et admirable ce qui est « solide », « propre à la conservation de soi », n'enfreint pas « la morale humaine » et fait du « bien » à l'humanité : « Actuellement, comment se fait-il que ce qui est solide en nature soit aussi ce que nous jugeons beau dans l'art, ou l'imitation ? C'est que la solidité ou plus généralement la bonté est la raison continuelle de notre approbation ; cette bonté peut être dans un ouvrage et ne pas paraître, alors l'ouvrage est bon, mais il n'est pas beau. Elle peut y paraître et n'y pas être, alors l'ouvrage n'a qu'une beauté apparente. Mais si la bonté y est en effet, et qu'elle y paraisse, alors l'ouvrage est vraiment beau et bon. [78] » Le Beau est du côté de ce qu'André Breton appellera plus tard le « signe ascendant » de la littérature. Est méprisable et laid - par exemple la peinture de Boucher - ce qui au contraire « pervertit l'homme », le tire vers le bas, suit son « signe descendant » [79]. L'art, à l'instar du théâtre à partir duquel Diderot a développé cette idée, doit toujours être une pédagogie de la vertu.

Ainsi lorsqu'on présente l'esthétique de Diderot comme une théorie fondée sur une simple association de sensualisme et d'intellectualisme, de baroque et de classicisme - le beau se définissant à la fois par le *plaisir* qu'il produirait sur des corps plus ou moins éduqués et par la possibilité qu'il donnerait à l'esprit d'accéder à la *vérité* des choses représentées -, on oublie que sa réflexion va bien au-delà de ces deux faces d'une même monnaie dualiste et s'interroge à la fois sur l'organisation simultanément unitaire, diversifiée et tendue des oeuvres, sur les modèles de beauté inventés et affinés petit-à-petit par les artistes, enfin sur leurs dimensions morale et politique qu'il associe aux valeurs des Lumières. Loin de mettre en regard, sur le mode égotiste et individualiste de l'esthétique émergeant à l'époque, plaisir sensible et contemplation de la vérité, Diderot associe, sur un mode qui relève une fois de plus d'une stratégie rythmique, *organisation interne des oeuvres, critères de jugement construits historiquement et critères éthiques et politiques*. Il propose une théorie du jugement et de la valeur empiriste et non dualiste mais qui rejette tout scepticisme et tout relativisme.

La suite [ici](#).

[1] *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 34 : « 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. »

[2] *Salon de 1767*, IV, 732 : « Vous avez senti la beauté de l'image qui n'est rien. C'est le rythme qui est tout ici ; c'est la magie prosodique de ce coin du tableau que vous ne sentirez peut-être jamais. 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. »

[3] *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 49 : « 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. »

[4] *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 35 : « Le poète dit : *Soupire, étend les bras, ferme l'oeil et s'endort* [Boileau, *Le Lutrin*, II, v. 164] [...] on lit *étend les bras*, mais on ne soupçonne guère la longueur et la lassitude des bras d'être représentées dans ce monosyllabe pluriel ; ces bras étendus retombent si doucement avec le premier hémistiche du vers, que presque personne ne s'en aperçoit, non plus que du mouvement subit de la paupière dans *ferme l'oeil*, et du passage imperceptible de la veille au sommeil dans la chute du second hémistiche *ferme l'oeil et s'endort*. L'homme de goût remarquera sans doute [...] que des quatre membres du vers, les deux derniers unis par une conjonction et par la vitesse de la prosodie de l'avant-dernier, sont aussi presque indivisibles : que chacune de ces actions prend de la durée totale du vers, la quantité qui lui convient par sa nature. » Plus loin, IV, 46 : « Lucrèce peint la résolution des forces par la lenteur de deux spondées, *exsolvatur* ; et le musicien la rendra par deux blanches en degrés conjoints (*f*) ; la cadence sur la seconde de ces blanches, sera une imitation très frappante du mouvement vacillant d'une lumière qui s'éteint. »

[5] *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 37 : « Je n'en veux pour exemple que ceux [les vers d'Homère - *Illiade*, I, v. 528-530] où Jupiter aux sourcils d'ébène, confirme à Thétis aux épaules d'ivoire, la promesse de venger l'injure faite à son fils.

&, °±v °Á±½s·Ã¹½ À½ @ÆÁ{Ã¹ ½µæÃµ šÁ¿½wÉ½
 ½²ÁyÃ¹±¹ ½ Á± Ç±¹Ã±¹ ÀµÁÁÎÃ±½Ä¿ ½±°Ä¿Ã,
 °Á±ÃxÃ À½ ,±½qÃ¿½¿ ¼s³±½ ½ »s»¹¾µ½ Îÿ»Á½Ä¿½

*Il dit, et en abaissant ses sombres sourcils, le fils de Cronos
 fit oui ; et les cheveux divins du roi s'agitèrent
 sur sa tête immortelle, et il ébranla le vaste Olympe.*

Combien d'images dans ces trois vers ! On voit le froncement des sourcils de Jupiter dans *À½ @ÆÁ{Ã¹*, dans *½µæÃµ šÁ¿½wÉ½*, et surtout dans le redoublement heureux des *s*, d'&, °±v °Á±½s·Ã¹½ ; la descente les ondes de ses cheveux dans *ÀµÁÁÎÃ±½Ä¿ ½±°Ä¿Ã*, la tête immortelle du dieu majestueusement relevée par l'éliision d' *Ày* dans *°Á±ÃxÃ À½ ,±½qÃ¿½¿* ; l'ébranlement de l'Olympe dans les deux premières syllabes d' *»s»¹¾µ½* ; la masse et le bruit de l'Olympe dans les dernières de *¼s³±½* et d' *»s»¹¾µ½*, et dans le derniers mot entier où *'Olympe ébranlée retombe avec le vers, Îÿ»Á½Ä¿½¿*. [...] C'est le retour des *»* dans *»s»¹¾µ½ Îÿ»Á½Ä¿½¿* qui réveille l'idée d'ébranlement. Le même retour des *L* se fait dans *où 'Olympe ébranlé*, mais avec cette différence que les *L* y étant plus éloignées les unes des autres que dans *»s»¹¾µ½ Îÿ»Á½Ä¿½¿*, l'ébranlement est moins prompt et moins analogue au mouvement des sourcils. »

[6] A. E. Sejten, *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, Vrin, 1999, p. 192. On trouvera la section de ce livre intitulée « Une pensée de l'oreille. L'hiéroglyphe poétique chez Diderot » sur *Rhuthmos*, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article484>. Sur l'hiéroglyphe, 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>.

[7] *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 49.

[8] A ce sujet, voir P. Michon, « Rhythm, Organization of Significance and Subjectivity in Baudelaire's Correspondances », 25 juin 2010 [en ligne] : <http://rhuthmos.eu/spip.php?article78>

[9] *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 35 : « Voilà, Monsieur, un de ces problèmes que le génie poétique résout dans se les proposer. »

[10] *Salon de 1767*, IV, 732-733 : « Et cet art là n'est pas plus de convention que les effets de l'arc en ciel ; il ne s'apprend 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. »

[11] *Lettre sur les sourds et muet*, IV, 43 : « Tout art d'imitation ayant ses hiéroglyphes particuliers, je voudrais bien que quelqu'esprit instruit et délicat s'occupât un jour de les comparer entre eux. Balancer les beautés d'un poète avec celles d'un autre poète, c'est ce qu'on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et de la musique, en montrer les analogies, expliquer comment le poète, le peintre, le musicien rendent la même image, saisir les emblèmes fugitifs de leur expression, examiner s'il n'y aurait pas quelque similitude entre ces emblèmes, etc. c'est ce qu'il reste à faire. » Même idée, IV, 49.

[12] *Salon de 1767*, IV, 815.

[13] *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 35 : « Je croyais avec tout le monde, qu'un poète pouvait être traduit par un autre : c'est une erreur, et me voilà désabusé. On rendra la pensée, on aura peut-être le bonheur de trouver un équivalent d'une expression [...] ; c'est quelque chose, mais ce n'est pas tout. L'emblème délié, l'héroglyphe 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. »

[14] *Salon de 1767*, IV, 623 : « C'est cette variété d'accents que vous avez très bien remarquée qui supplée à la disette des mots et qui détruit les identités si fréquentes d'effets produits par les mêmes causes. La quantité de mots est bornée. Celle des accents est infinie. C'est ainsi que chacun a sa langue propre, individuelle, et parle comme il sent, est froid, ou chaud, rapide ou tranquille, est lui et n'est que lui, tandis qu'à l'idée et à l'expression il paraît ressembler à un autre. »

[15] *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 35.

[16] Cette découverte essentielle appartient à Diderot mais Condillac avait déjà remarqué dans certaines inversions un reste du « langage d'action », c'est-à-dire une marque corporelle dans le langage qui renforce son pouvoir émotif. *Essai sur l'origine des connaissances humaine*, II, I, chap. XII, § 121 : « Par cet artifice, toute la force d'une phrase se réunit quelquefois dans le mot qui la termine. Par exemple :

.... Nec quicquam tibi prodest

Aërias tentasse domos, animoque rotundum

Percurrisset polum, morituro. (Hor., liv. I, ode 28)

Ce dernier mot (*morituro*) finit avec force, parce que l'esprit ne peut le rapprocher de *tibi*, auquel il se rapporte, sans se retracer naturellement tout ce qui l'en sépare. Transposez *morituro*, conformément à la liaison des idées, et dites : *Nec quicquam tibi morituro*, etc. l'effet ne sera plus le même, parce que l'imagination n'a plus le même exercice. Ces sortes d'inversions participent au caractère du langage d'action, dont un seul signe équivalait souvent à une phrase entière. »

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

[18] On voit, dans ce qui vient d'être rappelé de Condillac et de Diderot, en quoi les affirmations de Cassirer, dans le premier volume de la *Philosophie des formes symboliques* (1923), sont plus que contestables, même si elles sont souvent reprises, encore aujourd'hui, comme des vérités établies. Cassirer soutient que les philosophes français, avant que Herder et Humboldt ne dévoilent enfin la véritable nature du langage, considéraient exclusivement celui-ci comme un instrument de connaissance, trouvaient son origine dans le besoin et l'accord sur un moyen de communication, voyaient le fonctionnement du langage ordinaire dans les termes du modèle idéal d'un langage philosophique parfait, s'appuyaient sur une doctrine qui faisait de la perception le fournisseur passif et autonome d'idées non problématiques auxquelles les mots n'avaient plus qu'à être ajoutés pour produire une nomenclature sûre, ne laissaient aucune place pour la diversité des langues sauf à les ramener à une grammaire générale et, pour faire bonne mesure, bannissaient le sentiment, l'imagination et la créativité de tout processus langagier. Cassirer cite très, trop, rapidement Diderot et le ramène aux platonistes de Cambridge via Shaftesbury.

[19] P. Michon, « Aux origines des théories du rythme. L'apport de la pensée allemande des Lumières au Romantisme », *Rhuthmos*, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article632>

[20] Article « MANIÈRE (en peinture) », auteur inconnu.

[21] *Ibid.*

[22] *Ibid.*

[23] 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.

[24] L. Gougenot, *Lettre sur la peinture*, 1748. Cité dans R. Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Adam Biro, 1991, p. 131.

[25] *Salon de 1765*, IV, 349.

[26] *Salon de 1761*, IV, 218.

[27] *Salon de 1761*, IV, 218.

[28] *Salon de 1765*, IV, 349.

[29] *Salon de 1763*, IV, 265.

[30] *Salon de 1767*, IV, 563.

[31] *Salon de 1767*, IV, 815.

[32] *Salon de 1767*, IV, 815.

[33] *Salon de 1769*, IV, 844.

[34] *Salon de 1761*, IV, 219.

[35] *Salon de 1767*, IV, 666. Plus loin, *Appendice du salon de 1767* : « « Le soleil de l'art » n'est « pas le même que le soleil de la nature ; la lumière du peintre, celle du ciel. »

[36] *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1380 : « S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ? »

[37] *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1380 : « Si le comédien était sensible, de bonne foi lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. »

[38] *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1380 : « Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chauds et froids, plats et sublimes. Ils manqueront demain l'endroit où ils ont excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils ont manqué la veille. »

[39] *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1382.

[40] *Mémoires*, Paris, Buisson, an VII, p. 27. Cité par Laurent Versini, IV, 1368.

[41] *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1380-1381 : « Le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait. »

[42] *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1380-1381 : « Tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. »

[43] *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1420-1421 : « C'est qu'embrasser toute l'étendue d'un grand rôle, y ménager les clairs et les obscurs, les doux et les faibles, se montrer égal dans les endroits tranquilles et dans les endroits agités, être varié dans les détails, harmonieux et un dans l'ensemble, et se former un système soutenu de déclamation qui aille jusqu'à sauver les boutades du poète, c'est l'ouvrage d'une tête froide, d'un profond jugement, d'un goût exquis, d'une étude pénible, d'une longue expérience et d'une ténacité de mémoire peu commune. »

[44] *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1381 : « Ce sont les mêmes accents, les mêmes positions, les mêmes mouvements ; s'il a quelque différence d'une représentation à l'autre, c'est ordinairement à l'avantage de la dernière. Il ne sera pas journalier : c'est une glace toujours disposée à montrer les objets et à les montrer avec la même précision, la même force et la même vérité. »

[45] *Paradoxe sur le comédien*, IV, 1420 : « C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement. »

[46] Diderot est très proche ici du point de vue qui sera plus tard développé, pour la poésie, dans le sillage d'Edgard Poe, par Baudelaire, Mallarmé et Valéry.

[47] *Salon de 1767*, IV, 610 : « Je fais deux rôles, je suis double ; je suis Lecouvreur, et je reste moi. C'est le moi Lecouvreur qui frémit et qui souffre, et c'est le moi tout court qui a du plaisir. »

[48] *Salon de 1767*, IV, 610 : « Tu pleureras tout seul, sans que je sois tenté de mêler une larme aux tiennes, si je ne puis me substituer à ta place ; il faut que je m'accroche à l'extrémité de la corde qui te tient suspendu dans les airs, ou je ne frémirai pas. »

[49] *Salon de 1767*, IV, 610 : « Si je m'oublie trop ou trop longtemps, la terreur est trop forte ; si je ne m'oublie point du tout, si je reste toujours un, elle est trop faible. C'est ce juste tempérament qui fait verser des larmes délicieuses. »

[50] *Additions à la Lettre sur les sourds et muets*, IV, 60 : « En musique, le plaisir de la sensation dépend d'une disposition particulière non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs. S'il y a des têtes sonnantes, il y a aussi des corps que j'appellerais volontiers harmoniques ; des hommes en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité, que sur l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause, ils sentent la possibilité de mouvements plus violents encore, et atteignent à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir. »

[51] *Principes généraux d'acoustique*, DPV, II, 235 : « À ne considérer que les sons, leurs véhicules et la conformation des organes, on croirait qu'un adagio de Michel, une gigue de Corelli, une ouverture de Rameau, une chaconne de Lulli aurait été, il y a deux mille ans comme aujourd'hui, et devraient être, au fond de la Tartarie comme à Paris, des pièces de musique admirables. Cependant, rien de plus contraire à l'expérience. »

[52] Article « BEAU » (1752) : « 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. »

[53] On vient de le voir pour la poésie mais c'est bien sûr la même chose pour la musique. *Principes généraux d'acoustique*, DPV, II, 236 : « Le plaisir musical consiste dans la perception des rapports des sons. »

[54] *Principes généraux d'acoustique*, DPV, II, 256 : « Le plaisir en général consiste dans la perception des rapports : ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et dans toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons : ne peut-on pas même dire qu'il en est en cela d'une belle vie comme d'un beau concert ? La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration et de nos plaisirs ; et c'est de cela qu'il faut partir pour expliquer les phénomènes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences et les arts. Les choses qui nous paraissent les plus arbitraires ont été suggérées par les rapports : et ce principe doit servir de base à un essai philosophique sur le goût s'il se trouve jamais quelqu'un d'assez instruit pour en faire une application générale à tous ce qu'il embrasse. »

[55] D'où la mise en scène très fréquente dans les *Salons* de la diversité des avis. Exemple dans le *Salon de 1767*, IV, 553 : « Il me prend envie, mon ami, de vous démontrer que sans mentir il est cependant bien rare que nous disions la vérité. Pour cet effet, je prends l'objet le plus simple, un beau buste antique [...] et je place devant ce buste l'abbé Morellet, Marmontel et Nageon trois correspondants qui doivent le lendemain vous en écrire leurs pensées. Vous aurez trois éloges très différents ; auquel vous en tiendrez-vous ? sera-ce au mot froid de l'abbé ? ou à la sentence

épigrammatique, à la phrase ingénieuse de l'académicien ? ou à la ligne brûlante du jeune homme ? Autant d'hommes, autant de jugements. Nous sommes tous diversement organisés. Nous n'avons aucun la même dose de sensibilité. »

[56] D'où les critiques acerbes qu'il déploie simultanément contre un certain nombre de peintres, en particulier Boucher dont il n'aime pas les « ordures ».

[57] *Essais sur la peinture*, IV, 487 : « Chaque âge a ses goûts. Des lèvres vermeilles bien bordées, une bouche entrouverte et riante, de belles dents blanches, une démarche libre, le regard assuré, une gorge découverte, de belles grandes joues larges, un nez retroussé me faisaient galoper à dix-huit ans. Aujourd'hui que le vice ne m'est plus bon et que je ne suis plus bon au vice, c'est une jeune fille à l'air décent et modeste, la démarche composée, le regard timide, et qui marche en silence à côté de sa mère, qui m'arrête et me charme. »

[58] *Essais sur la peinture*, IV, 488-489 : « Chaque société a son gouvernement, et chaque gouvernement a sa qualité dominante, réelle ou supposée qui en est l'âme, le soutien et le mobile. La république est un état d'égalité. Tout sujet se regarde comme un petit monarque. L'air du républicain sera haut, dur et fier. Dans la monarchie où l'on commande et l'on obéit, le caractère, l'expression sera celle de l'affabilité et de la grâce, de la douceur, de l'honneur et de la galanterie. Sous le despotisme, la beauté sera celle de l'esclave. »

[59] *Salon de 1767*, IV, 753 : « C'est une habitude de juger, sûrement préparée par des qualités naturelles, et fondé sur des phénomènes et des expériences dont la mémoire ne nous est pas présente. Si les phénomènes étaient présents, nous pourrions sur-le-champ rendre compte de notre jugement, et nous aurions la science. La mémoire des expériences des phénomènes ne nous étant pas présente, nous n'en jugeons pas moins sûrement, nous en jugeons même plus promptement ; nous ignorons ce qui nous détermine et nous avons ce qu'on appelle tact, instinct, esprit de la chose, goût naturel. »

[60] *Lettre à Sophie Volland*, 2 sept. 1762, V, 423 : « Et qu'est-ce que l'instinct ? Oh ! cela s'entend de reste. Je dis à cela que Michel-Ange, polissoir au collège, avait joué avec ses camarades ; qu'en luttant, en poussant de l'épaule, il avait bientôt senti quelle inclinaison il fallait qu'il donnât à son corps pour résister le plus fortement à son antagoniste ; qu'il était impossible que cent fois dans sa vie il n'eût pas été dans le cas d'étayer des choses qui chancelaient, et de chercher l'inclinaison de l'étai la plus avantageuse ; qu'il avait quelquefois posé des livres les uns sur les autres, que tous se débordaient, et qu'il avait fallu en contrebalancer les efforts, sans quoi la pile se serait renversée ; et qu'il avait appris de cette manière à faire le dôme de Saint-Pierre de Rome sur la courbe de plus grande résistance. »

[61] *Pensées détachées sur la peinture*, IV, 1054.

[62] *Salon de 1765*, IV, 345.

[63] *Salon de 1763*, IV, 264.

[64] *Salon de 1763*, IV, 265.

[65] Chez Plin, il s'agit en fait du rideau de Parrhasius.

[66] *Salon de 1763*, IV, 265.

[67] *Entretien sur le fils naturel*, IV, 1181.

[68] Selon un modèle présenté par son interlocuteur « - Tenez, sans m'alambiquer tant l'esprit, 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*, IV, 524.

[69] Article « COMPOSITION », IV, 120 : « Un tableau bien composé est un tout renfermé sous un seul point de vue, où les parties concourent à un même but, et forment par leur correspondance mutuelle un ensemble aussi réel, que celui des membres dans un corps animal ; en sorte qu'un morceau de peinture fait d'un grand nombre de figures jetées au hasard, sans proportion, sans intelligence et sans unité, ne mérite non plus le nom d'une véritable composition, que des études éparses de jambes, de nez, d'yeux, sur un même carton, ne méritent celui de *portrait*, ou même

de figure humaine. »

[70] *Pensées détachées sur la peinture*, IV, 1017 : « Rien n'est beau sans unité ; il n'y a point d'unité sans subordination. Cela semble contradictoire ; mais cela ne l'est pas. L'unité du tout naît de la subordination des parties ; et de cette subordination naît l'harmonie qui suppose la variété. Il y a entre l'unité et l'uniformité la différence d'une belle mélodie à un son continu. »

[71] *Salon de 1767*, IV, 656 : « Il y a dans toute composition un chemin, une ligne qui passe par les sommités des masses ou des groupes, traversant différents plans, s'enfonçant ici dans la profondeur du tableau, là s'avançant sur le devant. Si cette ligne, que j'appellerai ligne de liaison, se plie, se replie, se tortille, se tourmente, si ces circonvolutions sont petites, multipliées, rectilinéaires, anguleuses, la composition sera louche, obscure ; l'œil irrégulièrement promené, égaré dans un labyrinthe, saisira difficilement la liaison. Si au contraire elle ne serpente pas assez, si elle parcourt un long espace sans trouver aucun objet qui la rompe, la composition sera rare et décousue. Si elle s'arrête, la composition laissera un vide, un trou. Si l'on sent ce défaut et qu'on remplisse le vide ou trou d'un accessoire inutile, on remédiera à ce défaut par un autre. »

[72] W. Shaftesbury, *Essai sur le mérite et la vertu*, trad. D. Diderot (1751), Paris, Alife, 1998, p. 39 : « Or, si le système des animaux se réunit au système des végétaux, et celui-ci au système des autres êtres qui couvrent la surface du globe pour constituer ensemble le système terrestre ; si la terre elle-même a des relations connues avec le soleil et les planètes ; il faudra dire que tous ces systèmes ne sont que des parties d'un système plus étendu. »

[73] Dans les notes à sa traduction de Shaftesbury, *Essai sur le mérite et la vertu*, (1751), il comparait déjà la nature à un opéra. De même, dans la *Promenade du sceptique* (1747), il comparait le monde à un décor de théâtre qu'un spectateur présomptueux débarqué de province croit réalisé spécialement pour lui.

[74] *De la poésie dramatique*, IV, 1342 : « 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 la 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 ? »

[75] *Salon de 1767*, IV, 815. Il avait déjà fait cette remarque dans la *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 43-44. : « Apprenez-leur, Monsieur [l'Abbé Batteux, auteur des *Beaux-Arts réduits à un même principe*], une bonne fois comment chaque art imite la nature dans un même objet ; et démontrez-leur qu'il est faux, ainsi qu'ils le prétendent, que toute nature soit belle, et qu'il n'y a de laide nature que celle qui n'est pas à sa place. »

[76] *Salon de 1767*, IV, 665-666.

[77] *Salon de 1767*, IV, 525.

[78] *Lettre à Sophie Volland*, 2 sept. 1762, V, 424.

[79] Il trouve Boucher « hypocrite », maniéré et proposant trop de tétons et de fesses. Cf. *Pensées détachées sur la peinture*, IV, 1051 : « La manière est dans les beaux-arts ce que l'hypocrisie est dans les mœurs. Boucher est le plus grand hypocrite que je connaisse ; il n'y a pas une de ses figures à laquelle on ne pût dire : "Tu veux être vraie, mais tu ne l'es pas." »