



Les bruits du monde chez Diderot The Noises of the World in Diderot

Aurélia Gaillard

Volume 6, 2022

Le paysage sonore dans la littérature d'Ancien Régime, ou du son comme topos de scènes narratives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1096715ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1096715ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

SATOR, Société d'Analyse de la Topique Romanesque d'Ancien Régime

ISSN

2369-4831 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gaillard, A. (2022). Les bruits du monde chez Diderot. *Topiques, études satoriennes / Topoi Studies, Journal of the SATOR*, 6, 1–13.
<https://doi.org/10.7202/1096715ar>

Résumé de l'article

Si la critique a déjà bien mis au jour la place essentielle qu'occupent le sonore et la musique chez Diderot, notamment au travers de la grande métaphore de l'homme-clavecin, la présente étude se veut plus restreinte, plus suggestive qu'exhaustive, et vise à analyser quelques « bruits du monde », par opposition mais aussi contiguïté avec ceux du corps humain ou des sons musicaux. L'étude comprend alors deux moments : un relevé analytique de quelques topoi pris pour l'essentiel dans les fictions narratives (Jacques le fataliste, Le Neveu de Rameau, La Religieuse, Les Bijoux indiscrets, la « Promenade Vernet » du Salon de 1767) puis, quelques éléments d'une théorie sonore chez Diderot qui convoque cette fois-ci plutôt l'œuvre philosophique et esthétique de l'auteur. Dans un premier temps sont alors mis en évidence les « bruits pittoresques » qui constituent une sorte de fond sonore des narrations diderotiennes : sonneries de cloches, coups de fusil et de tonnerre, pas des chevaux, mugissement des eaux, claquement de portes. La seconde partie se concentre sur la place du sonore dans un système complexe d'expression sensorielle synesthésique.

© Aurélia Gaillard, 2022



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

éru
dit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Les bruits du monde chez Diderot

Aurélia Gaillard

Université Bordeaux Montaigne

La lecture de Diderot imprime d'emblée l'image d'un monde bruissant et souvent bruyant. Qu'on pense à *Jacques*, au *Neveu*, aux huées du Café de la Régence, à l'hôtesse bavarde de l'auberge du Grand Cerf, au bâillon de Jacques, à l'épinette et aux talents musicaux de Suzanne Simonin dans *La Religieuse*¹. Le goût de converser, également, parcourt toute l'œuvre et la correspondance : « Qu'importe, pourvu que tu parles et que je t'écoute ? Ne sont-ce pas les deux points importants² ? » dit le Maître à Jacques. Le socle théorique qui accompagne ces œuvres fictionnelles ne fait pas exception, avec les nombreux écrits sur la voix, la déclamation et le chant, la primauté de l'accent³, en particulier dans *De la poésie dramatique*, le son, avec dès 1748, un premier mémoire de mathématiques sur les *Principes généraux d'acoustique*, jusqu'à l'édition, en 1771, des *Leçons de clavecin* de Bemeztrieder, théoricien et professeur de musique de la propre fille de Diderot, Angélique. L'analogie musicale est même une figure de pensée centrale de la pensée diderotienne, et au premier chef du *Rêve de D'Alembert* avec sa série d'analogies musicales désignée le plus souvent par le mot-valise « homme-clavecin ». Ainsi, le sonore, chez Diderot, décliné sous toutes ses formes, musique, chant, voix, son, bruit, paraît d'emblée un champ de recherche privilégié et promesse d'abondants *topoi*. La critique a d'ailleurs souvent et bien analysé la pensée musicale de Diderot et les topiques récurrentes du corps sonore, du « ramage » ou encore de l'homme-clavecin, l'attention étant, à juste titre, portée sur l'oreille et l'écoute et les rapports entre l'audible et le visible⁴. L'étude qui suit se veut plus restreinte, plus suggestive qu'exhaustive, et vise à analyser quelques « bruits du monde », par opposition à ceux du corps humain ou aux sons musicaux : il ne s'agit ici ni des voix, ni des chants, ni des sons (mélodieux), mais dans une approche plus

¹ Voir Christophe Martin, « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », 2013, p. 39-53.

² Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, 2004, p. 698.

³ Voir notamment Pierre Frantz, *La Pantomime, du corps à la poésie*, 2014, et Hélène Cussac, « Le dynamisme vital de la voix chez Diderot », 2018, p. 69-84.

⁴ Voir notamment Jacques Chouillet, *Diderot poète de l'énergie* (1984) ; Jean-Christophe Rebejkow, « Matérialisme et musique. Quelques réflexions à propos du *Rêve de D'Alembert* » (1997) ; Caroline Jacot-Grapa, *Dans le vif du sujet. Diderot, corps et âme* (2009) ; Jean Starobinski, *Diderot, un diable de ramage* (2012) et Philippe Sarrasin Robichaud, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne* (2017).

anthropologique, dans une perspective plus proche de celle d'Arlette Farge⁵, de l'expression sonore du monde⁶ perceptible aux travers des claquements de porte ou de tabatière, du martellement des sabots, des branles de cloches, du bruit des cataractes et des cascades.

La distinction peut apparaître peu pertinente à cause de la porosité entre les bruits du monde extérieur et ceux produits par le corps humain, de l'indistinction entre les bruits et les cris et de l'omniprésence des sons inarticulés comme les ronflements, sifflements⁷, toux, raclements de gorge : « Le Maître toussa, cracha, se moucha⁸. » Ainsi, le « vacarme effroyable⁹ » qui accueille Jacques et son maître à l'auberge du Grand Cerf est-il fait seulement des injures de l'hôtesse ou bien aussi des « bruits du monde », bruits mêlés d'une auberge de faubourg, bruits de mobilier, de vaisselle, de portes, de pas etc. ? Prolongeant les analyses de Roger Kempf et d'Henri Lafon qui voient dans l'auberge un « édifice sonore » ou « un volume sonore¹⁰ », Franck Salaün commente le passage écrit : « Renversant la définition classique de l'hypotypose, qui veut que la description, le récit entendu ou lu, permette de voir plutôt que d'entendre, le spectacle ici est d'abord sonore. Le lecteur entend des paroles et des bruits plutôt qu'il ne voit la physionomie des personnages et les lieux¹¹. » Ainsi, sans nier l'entrelacement des bruits corporels et des bruits du monde extérieur ni remettre en question la primauté de la parole, des voix, de la rumeur chez Diderot, mon propos vise à attirer l'attention sur ces bruits plus discrets qui constituent une sorte de fond sonore dans l'œuvre.

Partant de la mise en évidence de quelques *topoi* narratifs, discrets mais répétés et très structurés, il s'agira ensuite d'esquisser quelques traits de la théorie esthétique dans laquelle ils s'inscrivent.

Bruits pittoresques

Ce fond sonore des narrations diderotiennes est constitué de ce qu'on peut appeler des « bruits pittoresques » : c'est-à-dire des bruits qui produisent l'effet de l'expressivité propre à la peinture¹² mais aussi qui conformément à la conception diderotienne du « conte

⁵ Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, 2009.

⁶ Le volume de la revue *Dix-huitième siècle* portant sur « Le Monde sonore » (2011) est en fait exclusivement consacré au monde musical.

⁷ Dans *Jacques le fataliste*, le maître « ronfle » (p. 790) et Jacques « siffle » (p. 858). Les bruits corporels ont ainsi une fonction distinctive.

⁸ *Ibid.*, p. 747.

⁹ *Ibid.*, p. 731.

¹⁰ Respectivement Roger Kempf, *Diderot et le roman*, 1964, p. 186 et Henri Lafon, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670-1820 : de M^{me} de Villedieu à Nodier*, 1997, p. 159.

¹¹ Franck Salaün, « L'auberge du Grand Cerf », 2013, p. 72.

¹² PITTORESQUE : « Il se dit De la disposition des objets, de l'aspect des sites, de l'attitude des figures, que le Peintre croit plus favorables à l'expression » (*Académie*, 1762).

historique » font partie de ces « petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai ; on n'invente pas ces choses-là¹³ ».

La définition du son établie par Diderot dès les *Principes généraux d'acoustique* de 1748 permet de distinguer deux ensembles de bruits :

Le son naît des vibrations d'un corps tel que les cordes et les cloches ; ou de la dilation subite d'un air comprimé, tel que le bruit des fusils, des canons, du tonnerre et des corps agités ou lancés dans l'air¹⁴ [...].

Et de fait, les cloches (je laisse les cordes à l'homme-clavecin et à la musique) et les coups de fusil ou de tonnerre (plus rarement) sont les deux *topoi* sonores les plus présents dans l'œuvre narrative diderotienne. À quoi, il faut ajouter les chevaux, les eaux et les portes. Je distingue ainsi cinq ou six *topoi* qu'on peut décliner comme les micro-récits suivants : les cloches sonnent, un coup de feu est tiré ou on entend le cliquetis des épées¹⁵, le pas de chevaux résonne, les eaux mugissent, les portes claquent ou on frappe à la porte.

Le premier, les cloches, entretient, comme son association avec la corde l'atteste, une relation de proximité avec la musique : Diderot, qui rédige l'un des articles CLOCHE de l'*Encyclopédie*, écrit ainsi :

CLOCHE, s. f. (Hist. anc. mod. Arts mechan. & Fond.) c'est un vase de métal qu'on met au nombre des instrumens de percussion, & dont le son est devenu parmi les hommes un signe public ou privé qui les appelle¹⁶.

La cloche ressort à la fois à la musique et à la sociabilité. Son tintement est à la fois un son musical et un bruit à usage social et anthropologique : c'est en ce sens qu'il se constitue en *topos* dans les récits. Le son des cloches dans le tissu sonore des villes de l'Ancien Régime, comme le souligne Arlette Farge¹⁷, est primordial, il marque le temps liturgique et social, rythme le quotidien, son régulier tous les quarts d'heures ou grand branle qui accompagne les messes ou encore les convois. Les cloches imprègnent l'univers sonore de *La Religieuse* : « les cloches sonnèrent¹⁸ », « on avait sonné la cloche pour avertir que personne ne parût », « à 3

¹³ *Les Deux Amis de Bourbonne*, p. 449. Le « conte historique », valorisé par Diderot, à la Scarron ou à la Cervantès, qu'on appellerait plus volontiers « roman » s'oppose aux contes « merveilleux » (épiques) et « plaisant » (libertin).

¹⁴ Diderot, « Principes généraux d'acoustique », p. 240.

¹⁵ Voir *Jacques le fataliste*, p. 860 et 881.

¹⁶ Diderot, CLOCHE, *Encyclopédie...*, III, 1753, p. 539a.

¹⁷ Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix...*, p. 38 et suiv.

¹⁸ Diderot, *La Religieuse*, respectivement p. 267, 279, 312 et 366.

heures et demie la cloche m'avertit de descendre », « un second coup de cloche renfermait la communauté ». Mais leur usage est d'abord narratif et pas seulement pittoresque ; ainsi, lors de la cérémonie des vœux : « On sonna les cloches pour apprendre à tout le monde qu'on allait faire une malheureuse¹⁹. » C'est le seul bruit du monde qui perce le silence imposé²⁰, mais c'est un bruit du monde conventuel qui contribue à renforcer l'univers sonore clos et intériorisé du roman. Un épisode est d'ailleurs exemplaire de cet effacement des bruits non corporels (voix, chant) dans *La Religieuse*, il s'agit de la scène de flagellation :

Après cela on m'ôta la corde, on me déshabilla jusqu'à la ceinture, on prit mes cheveux qui étaient épars sur mes épaules, on les rejeta sur un des côtés de mon cou, on me mit dans la main droite la discipline que je portais de la main gauche, et l'on commença le *Miserere*. Je compris ce que l'on attendait de moi, et je l'exécutai. Le *Miserere* fini, la supérieure me fit une courte exhortation²¹.

Dans cette scène, seule la psalmodie est mentionnée ; aucune allusion au sifflement ou au claquement d'un fouet n'est faite. Le seul bruit qui parvienne est celui de la voix humaine, pas celui des objets. Même usage strictement narratif de la cloche dans *Jacques le fataliste* : dans l'histoire insérée de l'abbé d'Hudson, la sonnerie de la cloche a la fonction rhétorique d'une « preuve ». Elle sonne au moment où les parents et l'époux de la « petite confiseuse » séduite viennent demander des comptes et évite à l'abbé d'avoir à se justifier :

Comme ces bonnes gens étaient en train de lui exposer leur chagrin la cloche sonna, c'était à 6 heures du soir ; Hudson leur impose silence, ôte son chapeau, se lève, fait un grand signe de croix, et dit d'un ton affectueux et pénétré : *Angelus Domini nuntiavit Mariae...* Et voilà le père de la confiseuse, et ses frères honteux de leur soupçon²² [...].

Une autre scène donne aussi aux cloches un rôle narratif décisif, le comique provenant alors de leur contre-emploi : c'est le son de l'angélus, rapporté par la voix du père de Bigre, tandis qu'il surprend les amants, Bigre et Justine²³. Enfin, dans le *Neveu de Rameau*, c'est la cloche des vêpres, cette fois-ci, qui interrompt brusquement le flot de paroles et de bruit du Café de la Régence : « Mais il est 5 heures et demie. J'entends la cloche qui sonne les vêpres de l'abbé de Canaye et les miennes. Adieu, monsieur le philosophe²⁴. » Et même lorsque la cloche, très

¹⁹ *Ibid.*, p. 249.

²⁰ « De ce moment, je fus renfermée dans ma cellule ; on m'imposa le silence ; je fus séparée de tout le monde [...] », *La Religieuse*, p. 249.

²¹ *Ibid.*, p. 315.

²² *Jacques le fataliste*, p. 806.

²³ « [...] l'angélus est sonné, il est près de 5 heures et demie », *ibid.*, p. 820.

²⁴ *Le Neveu de Rameau, Contes et Romans* p. 661.

rarement, sort de son contexte religieux, elle conserve sa fonction narrative : « J'étais encore à quelque distance du château, lorsque j'entendis sonner le souper²⁵. »

Le second *topos* est celui du coup de fusil. Il donne lieu dans *Les Deux amis de Bourbonne* à une véritable orchestration de bruits stridents et dissonants²⁶ :

Il [Félix] courait d'un endroit à l'autre ; en courant, il chargeait son fusil, tirait, donnait un coup de sifflet. Ces coups de sifflet, ces coups de fusil donnés, tirés à différents intervalles et de différents côtés, firent craindre aux cavaliers de maréchaussée qu'il n'y eût là une horde de contrebandiers, et ils se retirèrent en diligence²⁷.

Mais on pense bien sûr au premier chef au coup de feu qui est le véritable embrayeur du récit des amours de Jacques et de l'ensemble du récit qui s'ouvre et se ferme sur la blessure au genou de celui-ci.

LE MAÎTRE : Et tu reçois la balle à ton adresse.

JACQUES : Vous l'avez deviné ; un coup de feu au genou ; et Dieu sait les bonnes et mauvaises aventures amenées par ce coup de feu. Elles se tiennent ni plus ni moins que les chaînons d'une gourmette²⁸.

On peut d'ailleurs tirer le fil, ou suivre les maillons, comme l'on veut, de ce « coup » initial auquel font écho bien d'autres coups dans le récit : les coups d'épée des duellistes du capitaine de Jacques et de son camarade, ceux du Maître et du chevalier de Saint-Ouen lors de leur rencontre inopinée chez la nourrice de l'enfant d'Agathe ; mais aussi tous les coups qui assomment, celui que reçoit Jacques sur les grands chemins²⁹ ou bien Nicole, la chienne de l'hôtesse de l'auberge du Grand Cerf³⁰, coup qui déclenche d'une certaine façon à nouveau l'autre grand récit du roman, l'histoire de Madame de la Pommeraye.

Il est un autre *topos* sonore remarquable chez Diderot, particulièrement présent dans *Jacques*, récit où cheminent deux cavaliers, c'est celui du bruit du pas des chevaux : leur « marche tranquille », leur « petit pas », leur « pas ordinaire³¹ », ou leur galop lorsqu'ils s'emballent : « Son cheval le conduisait donc à toutes jambes vers son maître qui s'était assoupi

²⁵ Diderot, *Salon de 1767*, 1995, p. 208.

²⁶ La dissonance est partie intégrante de l'harmonie pour Diderot qui en fait un élément clef d'une théorie des contrastes : « [...] c'est la peine qui rend le plaisir piquant ; c'est l'ombre qui fait valoir la lumière [...] ; un peu de bruit lointain prête un charme inconcevable au silence » (*Leçons de clavecin et principes d'harmonie*, p. 196). Sur ce point, voir Hélène Cussac, « Le dynamisme vital... », p. 75.

²⁷ *Les Deux Amis de Bourbonne*, p. 443.

²⁸ *Jacques le fataliste*, p. 659.

²⁹ *Ibid.*, p. 734.

³⁰ *Ibid.*, p. 733.

³¹ *Ibid.*, respectivement p. 688, 687, 681.

sur le bord du chemin³² [...] ». Le *topos* remplit alors une fonction plus métaphorique que narrative : c'est le galop incompréhensible du cheval qui conduit par deux fois son cavalier au gibet, entre les fourches patibulaires, galop livré à l'herméneutique des personnages et du lecteur (symbole de fatalité ou simple signe du hasard ?). Mais le cheval comme producteur de bruit traverse aussi toute l'œuvre narrative (au sein de laquelle je compte les longs et nombreux passages narratifs des *Salons*) : Pégase, dans le *Salon de 1767*, est ainsi évoqué comme « cet animal fougueux qui hennit, gratte la terre du pied³³ ». Quant aux bruits métaphoriques du déterminisme dans *Jacques*, on peut citer le son que rend la tabatière du Maître : « Le Maître se mit à bâiller, en bâillant il frappait de la main sur sa tabatière, et en frappant sur sa tabatière il regardait au loin, et en regardant au loin il dit à Jacques³⁴ [...] ». »

Encore dans *Jacques*, mais de façon récurrente également dans l'ensemble de l'œuvre, on entend particulièrement des bruits de portes : il y a ceux émis par une porte doucement entrebâillée, qu'accompagne un pas étouffé (« Je monte sur la pointe des pieds, j'ouvre la porte du corridor³⁵ [...] »), ceux produits par des coups frappés, encore et encore³⁶, celui d'une porte qu'on claque « au nez³⁷ », qu'on ferme « à double tour³⁸ » ; il y a enfin le « choc terrible » de Jacques contre le linteau d'une porte³⁹. Si le *topos* est beaucoup moins fréquent dans *La Religieuse*, la topique de l'enfermement implique aussi, ici et là, quelques portes qu'on ouvre ou ferme, auxquelles on frappe et des clefs qu'on tourne⁴⁰.

Dernier *topos* remarquable : le fracas d'une cascade, le mugissement des eaux ou plus rarement, leur murmure, les eaux calmes étant de fait fort peu bruyantes et plutôt décrites par le biais de la vue. Ce *topos*, déjà récurrent au Moyen-Âge⁴¹, à la différence des précédents, semble circonscrit à une topique pastorale, on le trouve notamment dans le grand morceau narratif de la « Promenade Vernet » du *Salon de 1767* : « la mer en mugissant venait se briser à ses pieds⁴² ». Le *topos*, parfaitement éculé, est d'ailleurs perçu et critiqué comme tel, ainsi qu'en témoigne le métadiscours ironique des *Bijoux indiscrets* :

³² *Ibid.*, p. 691.

³³ *Salon de 1767*, p. 216.

³⁴ *Jacques le fataliste*, p. 703.

³⁵ *Ibid.*, p. 860.

³⁶ *Ibid.*, p. 739, 810.

³⁷ *Ibid.*, p. 753.

³⁸ *Ibid.*, p. 719.

³⁹ *Ibid.*, p. 778.

⁴⁰ Voir par exemple *La Religieuse*, p. 312.

⁴¹ Le bruit de la tempête est un stéréotype épique à l'époque médiévale, voir Jean-Marie Fritz, *Paysages sonores du Moyen-Âge*. 2000.

⁴² *Salon de 1767*, p. 203. Rappelons que ce que la critique désigne comme la « Promenade Vernet » est un procédé utilisé par Diderot pour décrire un ensemble de tableaux de Joseph Vernet au Salon de 1767 en introduisant un promeneur et son *cicerone* dans les paysages peints par le peintre comme s'il s'agissait de véritables paysages, le procédé étant dévoilé à la fin du long

À peine avions-nous passé le détroit de Gibraltar, qu'il s'éleva une tempête furieuse. Je ne manquerais pas, madame, de faire siffler les vents à vos oreilles, et gronder la foudre sur votre tête, d'enflammer le ciel d'éclairs, de soulever les flots jusqu'aux nues, et de vous décrire la tempête la plus effrayante que vous ayez jamais rencontrée dans aucun roman, si je ne vous faisais une histoire⁴³.

Le *topos* et ses variations (eaux calmes, eaux tempétueuses) restent néanmoins de puissants moteurs de création. À la question posée par Diderot dans le *Discours sur la Poésie dramatique* : « Qu'est-ce qu'il faut au poète ? ». L'une des réponses est : « des nappes d'eau, des bassins, des cascades, à la vue d'une cataracte qui se brise en tombant à travers des rochers, et dont le bruit se fait entendre au loin du berger⁴⁴ ».

Dans la « Promenade Vernet », en outre, le *topos* est renouvelé, sans doute parce que ce récit est un grand créateur d'autres bruits du monde et qu'à ce titre les mugissements et sifflements des eaux dans la tempête entrent en résonance avec tous les autres bruits de la nature, comme le chant des oiseaux ou le pittoresque « coup de battoir » d'une blanchisseuse qui évoque inmanquablement Chardin⁴⁵ :

Un bruit entendu au loin, c'était le coup de battoir d'une blanchisseuse, frappa subitement mon oreille ; et adieu mon existence divine. Mais s'il est doux d'exister à la façon de Dieu, il est aussi quelquefois assez doux d'exister à la façon des hommes⁴⁶.

Le mugissement des eaux participe alors de descriptions sensorielles où sont sollicités plusieurs sens et contribue à l'harmonie sonore y compris par le biais de synesthésies : le promeneur des paysages de Vernet célèbre les plaisirs rustiques et l'enchantement des sens, ce que Diderot nomme la « variété des sensations délicieuses⁴⁷ ». On peut alors « respirer la première fraîcheur de l'air, entendre le premier chant des oiseaux, sentir le charme de la nature ranimée par les vapeurs de la nuit, recevoir le premier parfum des fleurs, des plantes et des arbres⁴⁸ ».

Mais, dans l'ensemble de la « Promenade », le monde sonore est le plus souvent exprimé par d'autres moyens que ceux des notations sonores, à commencer, de façon plus attendue

passage : « La "Promenade de Vernet" est une mystification éblouissante, qui doit son pouvoir envoûtant à la démystification que son lecteur attend, et que Diderot sait retarder savamment » (Jean Starobinski, *Diderot dans l'espace des peintres*, p. 29-30).

⁴³ *Les Bijoux indiscrets, Contes et Romans*, p. 168.

⁴⁴ *Discours sur la Poésie dramatique*, p. 401.

⁴⁵ Même si *La Blanchisseuse* de Chardin (1733) n'a pas de battoir, il est difficile étant donné l'admiration que Diderot porte au peintre de ne pas faire le rapprochement, d'autant que la « Promenade Vernet » dans le *Salon de 1767* succède précisément à un commentaire sur Chardin (*Salon de 1767*, p. 172 et suiv.).

⁴⁶ *Salon de 1767*, p. 192.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 211.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 193-194.

s'agissant d'une critique d'œuvre picturale, par celles de la vue. En témoigne ce passage exemplaire :

Imaginez à droite la cime d'un rocher [...]. Proche des arcades, mais tout à fait à notre droite, un torrent qui se précipitait d'une énorme hauteur, et dont les eaux écumeuses étaient resserrées dans la crevasse profonde d'un rocher, et brisées dans leur chute par des masses informes de pierre⁴⁹ [...].

Ici et là, le mugissement est de fait remplacé par un blanchissement : « L'eau blanchissait les rochers de son écume⁵⁰. » On assiste au « spectacle des eaux⁵¹ ». L'impression sonore est donc *traduite* par l'impression visuelle. Ce qui m'amène à esquisser quelques traits plus théoriques de l'esthétique sonore diderotienne.

Théorie sonore

D'abord, il est nécessaire de revenir brièvement à la question de la porosité de ces bruits du monde avec d'autres bruits. Le terme même de « bruit » évoque un son confus, éventuellement mêlé de voix, couplé avec des « cris » : « un bruit confus de voix m'appelait⁵² » ; « Le bruit se répandit qu'elle se disposait à une confession générale⁵³. » Se correspondent alors deux micro-récits : lorsque j'entendis un bruit/lorsque je poussai un cri⁵⁴. Arlette Farge souligne l'indistinction entre les bruits et les clameurs de la ville : « Il est bien difficile de séparer ou même d'isoler les sons entendus en une seule journée. Ils forment l'un des ciments de la vie urbaine et rurale sous l'Ancien Régime, un mur de timbres et de vocalisations⁵⁵. »

Mais c'est la confrontation avec d'autres expressions sensorielles, celles produites par la vue et surtout le toucher⁵⁶, qui permet d'éclairer, chez Diderot, la place du sonore dans un système sensoriel complexe. On peut s'étonner par exemple que l'apprentissage du monde par l'aveugle Saunderson dans la *Lettre sur les aveugles* se fasse exclusivement par le toucher : on connaît la formule fameuse selon laquelle Saunderson « voyait par la peau⁵⁷ », mais cela

⁴⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 231.

⁵¹ *Ibid.*, p. 205.

⁵² *Ibid.*, p. 212.

⁵³ *La Religieuse, Contes et Romans*, p. 367. Sur le bruit comme rumeur, voir Thierry Belleguic, « Jacques et son maître ou les extravagances du récit », *Littérature*, 2013, p. 59.

⁵⁴ « [...] lorsque je vous dirai que je poussai un cri d'admiration et que je restai immobile et stupéfait » (*Salon de 1767*, p. 211).

⁵⁵ Arlette Farge, *Essai pour une histoire des voix...*, p. 38.

⁵⁶ Sur la théorie et la poétique des sens chez Diderot, particulièrement sur le toucher et la vue, voir notre ouvrage *Le Corps des statues : le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, 2003.

⁵⁷ Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 2000, p. 36.

implique donc aussi qu'il ne voyait pas « par l'oreille ». Ce refus d'écouter n'est d'ailleurs pas une exception chez Diderot, on le trouve par exemple également dans *Mystification* : « DESBROSSES : C'est mon usage. Je n'écoute jamais, je regarde⁵⁸. » Dans la *Lettre*, Diderot, suggère à plusieurs reprises que l'impression du son, comme celui de la vue, passe pour l'aveugle exclusivement (ou d'abord) par le geste : « Il juge de la beauté par le toucher, cela se comprend ; mais ce qui n'est pas facile à saisir, c'est qu'il fait entrer dans ce jugement la prononciation et le son de la voix⁵⁹. » Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot relate également une expérience, sorte de cas-limite, où, lors d'une représentation, pour juger de l'action et des gestes des acteurs, il se bouche les oreilles et répond aux questions des curieux que « chacun avait sa façon d'écouter, et que la s[ienne] était de [s]e boucher les oreilles pour mieux entendre⁶⁰ ». Le pendant étant que pour juger de l'intonation, il faut écouter sans voir. Autrement dit, l'impression sensorielle peut être décomposée mais également, toute impression sensorielle n'est pas directement liée à l'organe qui est censé la produire : la vue ou le geste peuvent dès lors non seulement suppléer en cas d'infirmité ou d'impossibilité l'écoute mais ont également la capacité de mieux rendre compte du son que ne le ferait l'oreille elle-même.

Un texte aussi « musical » que le *Neveu* n'est pas alors sans ambiguïté : certes, la musique avec la réactualisation de la Querelle des Bouffons des années 1752-1754 et surtout la parole et le corps sonore du Neveu y sont primordiaux, mais à y regarder de plus près, c'est précisément l'expressivité d'un corps et d'une gestuelle par la pantomime qui donnent l'impression du bruit et de la musique et, si le cadre général du Café de la Régence où prend place le dialogue peut être perçu par le lecteur comme bruyant, l'amorce narrative place son protagoniste MOI, dans une toute autre perspective. S'y réfugiant, par temps pluvieux, le narrateur dit vouloir « voir jouer aux échecs » (je souligne) et poursuit : « Un après-dîner, j'étais là, regardant beaucoup, parlant peu, et *écoutant le moins que je pouvais*⁶¹ [...]. » C'est alors cette posture (se boucher les oreilles en quelque sorte) qui est demandée au lecteur/auditeur : dans la grande pantomime de l'opéra où le Neveu mime un orchestre tout entier, ce ne sont pas seulement les instruments de musique qui sont donnés à entendre mais bien les bruits du monde suggérés par les instruments de musique, elle-même suggérée par le geste :

⁵⁸ Diderot, *Mystification, Contes et Romans*, p. 420.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁰ Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, 2000, p. 101.

⁶¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 585.

Que ne lui vis-je pas faire ? il pleurait, il riait, il soupirait ; il regardait ou attendri, ou tranquille, ou furieux ; c'était une femme qui se pâme de douleur ; c'était un malheureux livré à tout son désespoir ; un temple qui s'élève ; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant ; des eaux ou qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrent du haut des montagnes ; un orage ; une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre ; c'était la nuit avec ses ténèbres ; c'était l'ombre et le silence ; car le silence même se peint par des sons⁶².

Les derniers mots disent toute la subtilité des correspondances sensorielles. Le silence fait partie d'une harmonie générale du sonore (selon une théorie des contrastes développée dans les *Leçons de clavecin*⁶³) et l'impression sonore passe par le moyen de la peinture.

Qu'en est-il alors de la spécificité de l'impression sonore laissée par les bruits du monde chez Diderot – quand bien même elle ne serait pas produite par le son lui-même ? S'il ne saurait y avoir une seule impression valable pour tout texte, on peut néanmoins en dégager une des *Salons* : les bruits du monde participent de l'expérience de l'effroi et par-là du sublime, ils déclenchent ces « idées accessoires nécessairement liées à la nuit et aux ténèbres et qui achèvent de porter la terreur⁶⁴ [...] ». Or, pour Diderot, c'est bien ce sentiment de grand et de terrible, célébré dès l'éloge du Martyre de Saint Victor par Deshayes dans le *Salon de 1761*, qui est la marque du sublime et qu'il retrouve par le biais du monde sonore chez Vernet.

Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin ; la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguettes séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre, le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents, la plainte d'une femme qui accouche, toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat et qui finit en s'étreignant ; il y a dans toutes ces choses, je ne sais de terrible, de grand et d'obscur⁶⁵.

Il y a donc un sublime des bruits du monde chez Diderot que seule la sublime musique de sa prose bruissante peut faire entendre.

⁶² *Ibid.*, p. 643.

⁶³ Voir *supra* note 26 sur la dissonance.

⁶⁴ Diderot, *Salon de 1767*, p. 236.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 235.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

- DIDEROT, Denis, *Mémoires sur différents sujets de mathématiques, Œuvres Complètes*, DPV, Paris, Hermann, t. II, 1975 [J. Meyer éd.].
- , *Discours sur la Poésie dramatique, Œuvres Complètes*, DPV, Paris, Hermann, t. X, 1979 [J. et A.-M. Chouillet (éds.)].
- , *Leçons de clavecin et principes d'harmonie, Œuvres complètes*, DPV, Paris, Hermann, t. XIX, 1983 [J. Meyer et P. Citron (éds.)].
- , *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995 [E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau (éds.)].
- , *Lettre sur les aveugles, suivi de Lettre sur les sourds et muets*, Paris, GF Flammarion, 2000 [M. Hobson et S. Harvey (éds.)].
- , *Contes et Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 2004, [M. Delon (éd.)].
- , et d'ALEMBERT, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772), Édition Numérique Collaborative et Critique de l'Encyclopédie. En ligne : <http://enccre.academie-sciences.fr/encyclopedie/>

Sources secondaires :

- BELLEGUIC, Thierry. « Jacques et son maître ou les extravagances du récit », *Littérature*, vol. CLXXI, 3, 2013, p. 54-67.
- CHOUILLET, Jacques, *Diderot poète de l'énergie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- CUSSAC, Hélène, « Le dynamisme vital de la voix chez Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 53, 2018, 69-84.
- FARGE, Arlette, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Montrouge, Bayard (Histoire), 2009.

- FRANTZ, Pierre, « La Pantomime, du corps à la poésie », dans Gianni IOTTI (dir.), *Diderot, la pensée et le corps*, *Cahiers de littérature française*, t. XIII, 2014, p. 55-64.
- FRITZ, Jean-Marie, *Paysages sonores du Moyen-Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Honoré Champion (Sciences, techniques et civilisations du Moyen Âge à l'aube des Lumières), 2000.
- GAILLARD, Aurélia, « Le Neveu de Rameau de Diderot », dans Jean-Michel Gouvard (coord.), *L'Agrégation de Lettres 2017*, Paris, Ellipses, 2016, p. 179-268.
- , *Le Corps des statues : le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, Honoré Champion (Les Dix-Huitièmes Siècles), 2003.
- JACOT-GRAPA, Caroline, *Dans le vif du sujet. Diderot, corps et âme*, Paris, Classiques Garnier (L'Europe des Lumières 1), 2009.
- KEMPF, Roger, *Diderot et le roman*, Paris, Seuil, 1964.
- LAFON, Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle, 1670-1820 : de M^{me} de Villedieu à Nodier*, Paris, Presses Universitaires de France (Perspectives littéraires), 1997.
- MARTIN, Christophe, « Innocence et séduction. Les aventures de la voix féminine dans *La Religieuse* de Diderot », *Littérature*, 171, 2013/3, p. 39-53.
- REBEJKO, Jean-Christophe, « Matérialisme et musique. Quelques réflexions à propos du *Rêve de D'Alembert* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. CVII, 3, 1997, p. 302-316.
- SALAUN Franck, « L'auberge du Grand Cerf », *Littérature*, 171, 2013/3, p. 68-80.
- SARRASIN ROBICHAUD, Philippe, *L'Homme-clavecin, une analogie diderotienne*, Paris, Classiques Garnier (L'Europe des Lumières), 2017.
- STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

—, *Diderot, un diable de ramage*, Gallimard (Bibliothèque des Idées), 2012.

VERNET, Thomas (dir.), *Le Monde sonore, Dix-Huitième Siècle*, 43, 2011.