

NADÈGE LANGBOUR

Université de Rouen

Les synesthésies diderotiennes :
l'omniprésence de l'auditif
dans la critique picturale de Diderot

Ton oreille ne sait pas ce qu'elle dit ! »¹.
« **T** Quand le paysan de *Jacques le fataliste* fait cette réponse incongrue à sa femme, il souligne en même temps une composante essentielle de la pensée de Diderot, révélant l'intérêt de l'écrivain pour tout ce qui relève de l'auditif et pour les rapports complexes qui lient auditif et expressivité. Comme les philosophes de son temps qui « s'entendent plus qu'on ne le pense à ne pas toujours placer la vue avant l'ouïe, malgré l'héritage d'une culture rationnelle préférant des objets plus faciles à nommer »², Diderot accorde une place essentielle à la question auditive dans son œuvre. Qu'on pense par exemple aux *Leçons de clavecin et principes d'harmonie* qu'il écrit en 1770 ; qu'on pense aussi à son roman *Le Neveu de Rameau* où la mise en scène d'un parent fictif du musicien

1 D. Diderot, *Jacques le fataliste*, Paris, GF Flammarion, 1970, p. 43.

2 H. Cussac, « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », [dans :] *Revue germanique internationale*, 2018, n° 27, p. 102.

Jean-Philippe Rameau lui permet de mener une réflexion sur l'auditif et sur la musique qui fait écho aux problématiques soulevées par la Querelle des Bouffons. Même ses réflexions philosophiques sur la formation des idées qu'il développe dans la *Lettre sur les sourds et muets* et dans *Le Rêve de d'Alembert* sont intimement liées à la question de l'auditif, au point que Anne Elisabeth Sejten a raison de parler d' « une pensée de l'oreille »³ chez Diderot. Toutefois, c'est sans conteste lorsqu'il parle de peinture que son attrait pour l'univers auditif est le plus intéressant. Et pour cause : l'art pictural est par essence un art muet, un art du silence. Or, en insufflant le sonore dans la « poésie muette », Diderot met en œuvre une nouvelle façon de savourer la peinture. Il théorise une approche sensualiste de l'art pictural où tous les sens sont sollicités, non seulement celui de la vue, mais aussi ceux du goût, du toucher, de l'odorat et de l'ouïe⁴.

3 A. E. Sejten, « Une pensée de l'oreille. L'hiéroglyphe poétique chez Diderot », [dans :] *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, Vrin, 1999, p. 190-197.

4 Voir N. Langbour, « Diderot à la table des peintres et des amateurs d'art », [dans :] N. Langbour, S. Valke (dir.), *Goût de France : Gastronomie et culture*, Riga, Zinatne, 2019, p. 202-222 et N. Langbour, « Du Salon à la cuisine : l'insolite discours culinaire de Diderot dans sa critique d'art », [dans :] *Revue Roumaine d'Études Francophones*, 2016, n° 7, p. 43-54.

La description sonore des tableaux

Bien avant d'écrire les *Salons*, Diderot s'intéresse déjà à la peinture, disséminant des remarques sur l'art pictural dans ses œuvres philosophiques. Ainsi la réflexion qu'il mène sur le langage et le hiéroglyphe dans la *Lettre sur les sourds et muets* le conduit à évoquer l'expressivité des figures peintes dont les gestes alambiqués nuisent parfois à la compréhension du tableau :

Cette sagacité vous surprendra moins peut-être, si vous considérez que celui qui se promène dans une galerie de peintures fait, sans y penser, le rôle d'un sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretiennent sur des sujets qui lui sont connus. Ce point de vue est un de ceux sous lesquels j'ai toujours regardé les tableaux qui m'ont été présentés ; et j'ai trouvé que c'était un moyen sûr d'en connaître les actions amphibologiques et les mouvements équivoques ; d'être promptement affecté de la froideur ou du tumulte d'un fait mal ordonné ou d'une conversation mal instituée ; et de saisir dans une scène mise en couleurs, tous les vices d'un jeu languissant ou forcé.⁵

Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, l'univers pictural est donc décrit comme un monde du silence où l'auditif n'a pas sa place. Une dizaine d'années plus tard, l'approche de Diderot est radicalement différente dans ses écrits sur l'art.

⁵ D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, Paris, GF Flammarion, 2000, p. 100.

De 1759 à 1781, il écrit neuf *Salons* pour la *Correspondance littéraire* de Grimm. Il rend compte, dans ces textes, des expositions de peinture et de sculpture qui se tiennent tous les deux ans au Salon Carré du Louvre. Bien que sa tâche initiale soit de décrire l'ensemble des œuvres exposées, Diderot ne propose pas un traitement égal de toutes les productions artistiques. Il se laisse guider par ses goûts et privilégie notamment les tableaux des peintres qui le touchent intimement. Parmi ces artistes figure Jean-Baptiste Le Prince, peintre de genre qui, aux Salons de 1765 et 1767, expose surtout des tableaux représentant des scènes de la vie quotidienne russe, inspirées de son voyage en Russie où il a séjourné de 1758 à 1764. Or, parmi les toiles de Le Prince, deux représentent des musiciens. Il y a d'abord *La Pastorale russe* que Diderot décrit dans le *Salon de 1765* :

C'est un vieillard qui a cessé de jouer de la guitare pour entendre un jeune berger jouer de son chalumeau. Le vieillard est assis sous un arbre ; je le crois aveugle, s'il ne l'est pas, je voudrais qu'il le fût. Il y a une jeune fille debout à côté de lui. Le jeune garçon est assis à terre, à quelque distance du vieillard et de la jeune fille ; il a son chalumeau à la bouche. Il est de position, de caractère, de vêtement d'une simplicité qui ravit, sa tête surtout est charmante. Le vieillard et la jeune fille écoutent à merveille.⁶

6D. Diderot, *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 226.

Il est intéressant d'observer ici la façon dont Diderot rend compte de cette scène musicale peinte. Il ne se contente pas de décrire les figures et les instruments de musique qu'elles utilisent. Il structure toute sa description autour de l'idée de musique. De ce fait, c'est bien l'aspect auditif de la scène qui est mis en exergue, comme l'atteste la répétition du verbe « entendre », alors que le sens de la vue est considéré comme inutile, Diderot se plaisant à rêver que le vieillard est aveugle. Cet exemple est intéressant car il nous permet d'amorcer notre réflexion autour de la place du discours sur l'auditif dans les *Salons* de Diderot. Néanmoins, il ne faut pas se leurrer : les remarques de notre critique d'art sur l'audition sont induites par le sujet du tableau et, dans le commentaire de *La Pastorale russe*, elles concernent exclusivement la posture d'écoute des figures peintes. En revanche, lorsque Diderot commente *Le Musicien champêtre* dans le *Salon de 1767*, la posture d'auditeur n'est plus seulement celles des figures. Elle est aussi celle du critique d'art :

Je m'établis sur la bordure, et je vais de droite à gauche. Ce sont d'abord de grands rochers assez près de moi. Je les laisse. Sur la saillie d'un de ces rochers, j'aperçois un paysan assis, et un peu au-dessous de ce paysan, une paysanne assise aussi. Ils regardent l'un et l'autre vers le même côté. Ils semblent écouter. Et ils écoutent en effet un jeune musicien qui joue à quelque distance d'une espèce de mandoline. Le paysan, la

paysanne et le musicien ont quelques moutons autour d'eux. Je continue mon chemin, je quitte à regret le musicien, parce que j'aime la musique et que celui-ci a un air d'enthousiasme qui attache ; il s'ouvre à ma droite une percée d'où mon œil s'égaré dans le lointain ; si j'allais plus loin, j'entrerais dans un bocage ; mais je suis arrêté par une large mare d'eaux qui me font sortir de la toile.⁷

En s'absorbant dans la toile, Diderot participe à la scène peinte. Il adopte alors par mimétisme la posture d'écoute des figures. Les émotions qu'il ressent devant *Le Musicien champêtre* naissent ainsi de la musique ou plutôt de la représentation de la musique, comme le prouve la remarque : « je quitte à regret le musicien, parce que j'aime la musique et que celui-ci a un air d'enthousiasme qui attache »⁸. L'univers auditif suggéré par le tableau peut donc, d'une certaine façon, participer à l'émotion que ressent le spectateur devant une œuvre picturale qui, de prime abord, sollicite le sens de la vue et non le sens de l'ouïe.

Ces deux textes nous montrent comment Diderot fait une place à l'auditif dans un art qui, par essence, est normalement exclusivement visuel. Sous la plume de notre critique d'art, les tableaux deviennent extrêmement sonores, et pas uniquement lorsque le peintre choisit de représenter

7 D. Diderot, *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995, p. 309-310.

8 *Ibidem*.

une scène musicale. Souvent, les figures peintes prennent la parole pour discuter entre elles ou s'adresser au spectateur. Alors qu'il commente *Les Grâces* peintes par Carle Van Loo dans le *Salon de 1765*, Diderot s'écrie : « Je les vois. Je les entends aussi ; que leurs chants sont doux ! qu'elles sont belles ! »⁹. La proposition « je les entends aussi » montre que, pour notre critique d'art, la vue d'une scène peinte doit suggérer au spectateur un espace sonore. En définitive, la peinture contient, en son sein, un potentiel sonore qu'elle doit éveiller dans l'esprit du spectateur. Cette présence du son au cœur de l'art visuel est d'ailleurs stylistiquement soulignée par l'emploi du chiasme (« vois / entends / chants / belles »).

D'une certaine façon, la peinture s'adresse donc à l'ouïe du spectateur, y compris lorsque le peintre consacre son pinceau à des paysages. Dans les toiles de Vernet, les tempêtes marines sont accompagnées par un vacarme effrayant : « La mer mugit, les vents sifflent, le tonnerre gronde, la lueur sombre et pâle des éclairs perce la nue, monte et dérobe la scène. On entend le bruit des flancs d'un vaisseau qui s'entrouvre »¹⁰, écrit Diderot dans le *Salon de 1765*. Et cet exemple

9D. Diderot, *Salon de 1765, op. cit.*, p. 33.

10 *Ibidem*, p. 134.

est loin d'être unique. Chaque fois qu'il contemple et décrit les tempêtes de Vernet, Diderot ne peut s'empêcher d'entendre le mugissement de la mer et le grondement du ciel qui accompagnent les violences marines. Un naufrage s'accompagne nécessairement des cris des matelots et des craquements du bois quand les mâts et la coque d'un navire se brisent. L'omniprésence de l'auditif dans ces tableaux est telle que, dans le *Salon de 1763*, c'est bel et bien le sens de l'ouïe qui est de prime abord sollicité par les œuvres de Vernet avant celui de la vue. En effet, le spectateur entend avant de voir : « S'il suscite une tempête, vous entendez siffler les vents, et mugir les flots ; vous les voyez s'élever contre les rochers et les blanchir de leur écume. Les matelots crient. Les flancs du bâtiment s'entrouvrent »¹¹.

Dans les tableaux de Louthembourg et de Casanove, c'est le tumulte des batailles ou le grondement des cascades qui résonnent. L'espace sonore envahit donc complètement l'espace visuel représenté par les peintres que Diderot apprécie au point que, pour expliquer l'essence du sublime qui caractérise leurs tableaux, notre critique d'art évoque exclusivement les sons que les toiles suggèrent au spectateur. Dans le *Salon de 1767*,

11 D. Diderot, *Salon de 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 227.

Diderot conclut en effet son compte rendu des œuvres exposées par Vernet par une étonnante invitation faite aux peintres :

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. Une vaste plaine n'étonne pas comme l'océan ; ni l'océan tranquille comme l'océan agité. [...] 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'éteignant ; il y a dans toutes ces choses, je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur.¹²

Pour Diderot, la peinture n'est donc pas cette « poésie muette »¹³ dont parle Dufresnoy dans son *Art de peindre*. Loin d'exclure la représentation de l'auditif, elle n'a de cesse de la suggérer car c'est la conjonction de l'ouïe et de la vue qui permet au spectateur de saisir pleinement le sujet représenté par le peintre. Ceci explique que l'emploi du champ lexical associé à l'auditif soit très conséquent dans les *Salons*. Si on se livre à une étude quantitative du vocabulaire des sensations utilisé par Diderot

12D. Diderot, *Salon de 1767, op. cit.*, p. 233-235.

13C. A. Dufresnoy, *L'Art de peindre*, Paris, Nicolas Langlois, 1668, p. 3.

dans ses *Salons*, on s'aperçoit qu'environ 25 % de ce vocabulaire est associé au sens de l'ouïe.

<i>Salon de 1763</i>				<i>Salon de 1765</i>			
Vocabulaire associé au sens de la vue		Vocabulaire associé au sens de l'ouïe		Vocabulaire associé au sens de la vue		Vocabulaire associé au sens de l'ouïe	
apercevoir	6	écouter	8	apercevoir	17	écouter	13
entrevoir	1	entendre	23	entrevoir	4	entendre	91
observer	1	cri	1	observer	7	burit	7
regarder	35	silence	6	regarder	83	cri	8
voir	97	ton	2	voir	294	silence	19
observation	5	tumulte	2	observation	4	ton	29
observateur	1	voix	7	observateur	3	tumulte	3
regard	9			regard	27	tumultueux	2
vue	9			vision	4	voix	11
visible	2			vue	21		
visuel	1			visible	1		
167 occurrences		49 occurrences		465 occurrences		183 occurrences	
77 %		23 %		71 %		29 %	

Comme le montrent les statistiques ci-dessus, dans le *Salon de 1763*, Diderot utilise quarante-neuf termes associés à l'auditif pour cent soixante-sept associés à la vision. 23 % du champ lexical des sensations se rapporte donc au sens de l'ouïe. Dans le *Salon de 1765*, la part consacrée au champ lexical de l'ouïe augmente et s'élève à 29 %, Diderot utilisant cent quatre-vingt-trois termes associés aux sensations auditives pour quatre cent soixante-cinq termes associés à la vue.

Aussi étrange que cela paraisse, l'auditif occupe donc une place essentielle dans les *Salons*. La première raison est qu'il participe à la compréhension des sujets des tableaux. Mais il y a plus : lorsque Diderot parle de peinture, il ne cantonne pas ses remarques liées à l'ouïe à la description du sujet. Il se sert également du vocabulaire rattaché au sens de l'ouïe pour décrire les techniques picturales, ce qu'on nomme le « faire » de l'artiste.

La théorie de la peinture à travers le prisme de la musique

Même si Diderot préfère se concentrer sur l'idée présentée dans les tableaux, qu'il appelle « l'idéal » de l'artiste, il n'en oublie pas de commenter la partie technique. Au fur et à mesure qu'il rédige les *Salons*, il maîtrise de mieux en mieux les termes techniques qui permettent de décrire le « faire » du peintre, comme il le rappelle d'ailleurs dans le préambule du *Salon de 1765* : « j'ai médité ce que j'ai vu et entendu, et ces termes de l'art [...] si familiers dans ma bouche, si vagues dans mon esprit, se sont circonscrits et fixés »¹⁴. Sous la plume du critique d'art apparaissent alors souvent des remarques sur l'harmonie, les accords et désaccords, les tons. Tout ce vocabulaire utilisé

14D. Diderot, *Salon de 1765*, op. cit., p. 22.

par Diderot pour parler de l'agencement des couleurs dans un tableau relève tout à la fois du champ lexical de la peinture et du champ lexical de la musique. En soi, l'emploi de ces termes ne permet pas de prouver que Diderot utilise le champ lexical de l'auditif pour commenter le « faire » pictural. Cependant, à bien y regarder, on s'aperçoit que Diderot joue sur l'ambiguïté sémantique des mots et qu'il superpose les deux significations, celle relative à la peinture et celle relative à la musique. Preuve en est le fait qu'il détourne parfois les termes utilisés exclusivement en musique pour parler de peinture. Ainsi, il emploie plusieurs fois le verbe « discorder », écrivant par exemple à propos d'Hector, le prince troyen mis en scène par Challeau *Salon de 1765*, que « c'est un pauvre comédien de campagne, et puis il est de la plus mauvaise couleur et fait pour discorder »¹⁵. Or, si on se rapporte à l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert, le verbe « discorder » n'a aucune acception dans le domaine pictural. En revanche, il est bel et bien utilisé en musique sous la forme de l'adjectif participial pour désigner, comme l'écrit Rousseau, « tout instrument qui n'est pas bien d'accord, toute voix qui chante faux, tout son qui n'est pas avec un autre dans le rapport qu'ils doivent avoir »¹⁶.

15 *Ibidem*, p. 115.

16 J. J. Rousseau, « discordant », [dans :] J. d'Alembert,

Le vocabulaire de la musique est surtout utilisé par notre salonnier pour étudier l'harmonie des couleurs dans un tableau. Convaincu que « l'arc-en-ciel est en peinture ce que la basse fondamentale est en musique »¹⁷, Diderot use de ses connaissances musicales pour analyser et théoriser les principes d'accords et de désaccords des couleurs. Ainsi, dans le *Salon de 1763*, il met en parallèle la peinture et la musique afin de comprendre le phénomène des « couleurs amies » et des « couleurs ennemies » :

Assemblez confusément des objets de toute espèce et de toutes couleurs, du linge, des fruits, des liqueurs, du papier, des livres, des étoffes et des animaux, et vous verrez que l'air et la lumière, ces deux harmoniques universels, les accorderont tous, je ne sais comment, par des reflets imperceptibles. Tout se liera ; les disparates s'affaibliront et votre œil ne reprochera rien à l'ensemble. L'art du musicien qui, en touchant sur l'orgue l'accord parfait d'ut, porte à votre oreille les dissonants ut, mi, sol, ut, sol#, si, ré, ut, en est venu là ; celui du peintre n'y viendra jamais. C'est que le musicien vous envoie les sons mêmes et que ce que le peintre broie sur sa palette, ce n'est pas de la chair, du sang, de la laine, la lumière du soleil, l'air de l'atmosphère, mais des terres, des suc de plantes, des os calcinés, des pierres broyées, des chaux métalliques. De là l'impossibilité de rendre les reflets imperceptibles des objets les uns sur les autres ; il y a pour lui des couleurs ennemies qui ne se réconcilieront jamais.¹⁸

D. Diderot (dir.), *Encyclopédie*, Paris, Éditions André Le Breton, Michel-Antoine David, Laurent Durand, Antoine-Claude Briasson, 1754, t. 4, p. 1033a.

17D. Diderot, *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 23.

18D. Diderot, *Salon de 1763*, *op. cit.*, p. 212.

En soulignant la différence fondamentale entre la nature de la musique et celle de la peinture, Diderot met en exergue les limites techniques de cette dernière.

Au-delà du lexique de la musique, Diderot emploie aussi d'autres termes associés à l'ouïe pour critiquer la couleur d'un tableau ou le « faire » des peintres. L'adjectif « sourd » par exemple apparaît fréquemment pour évoquer des couleurs ternes et fades. Notre auteur regrette ainsi que, dans *La Pastorale russe* de Le Prince dont le sujet le séduit, le pinceau de l'artiste soit « sourd et monotone »¹⁹. Inversement, Diderot parle d'un vacarme des couleurs quand celles-ci sont fausses et criardes. Les œuvres de Boucher sont pour lui les plus terribles illustrations de ce brouhaha coloré dans lequel versent certains peintres. Aussi écrit-il dans le *Salon de 1765* que « toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence »²⁰.

Si Diderot utilise le vocabulaire du bruit et de la musique pour décrire les tableaux, c'est parce qu'une partie de sa réflexion sur l'art s'inscrit dans la continuité des recherches menées par ses contemporains qui établissent des parallèles entre les arts et tentent même, comme l'abbé Batteux,

19D. Diderot, *Salon de 1765*, op. cit., p. 226.

20Ibidem, p. 55.

de « réduire les beaux-arts à un même principe ». Toutefois, la réflexion de Diderot articulée autour du rapprochement entre la peinture et la musique va plus loin que celles menées par ses contemporains. En effet, si Batteux et Rousseau mettent en parallèle les deux arts, c'est pour démontrer que la peinture et la musique sont des arts d'imitation. Dans *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Batteux explique en effet que

La fonction des arts [...] est de reporter les traits qui sont dans la nature et de les présenter dans des objets qui ne sont point naturels. [...] C'est ainsi que le ciseau du statuaire montre un héros dans un bloc de marbre. Le peintre par ses couleurs fait sortir de la toile tous les objets visibles. Le musicien par des sons artificiels fait gronder l'orage alors que tout est calme.²¹

De son côté Rousseau, dans l'*Essai sur l'origine des langues*, établit également un parallèle entre la peinture et la musique pour souligner le fait que ce sont tous deux des arts d'imitation :

Comme donc la peinture n'est pas l'art de combiner des couleurs d'une manière agréable à la vue, la musique n'est pas non plus l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille. S'il n'y avait que cela, l'une et l'autre seraient au nombre des sciences naturelles et non pas des beaux-arts. C'est l'imitation seule qui les élève à ce rang. Or qu'est-ce qui fait de la peinture un art d'imitation ? C'est le dessin. Qu'est-ce qui de la musique en fait un autre ? C'est la mélodie.²²

21 C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine, 1967, p. 35.

22 J. J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, 1990, p. 121.

Chez ces deux théoriciens, la musique est donc comparée à la peinture pour démontrer qu'elle est aussi un art d'imitation. Cette comparaison est reprise par Diderot, notamment dans les premières lignes du *Salon de 1765*²³. Mais notre salonnier va plus loin puisqu'il inverse l'ordre des termes dans la comparaison des deux arts. Ce n'est alors plus la musique qui est comparée à la peinture mais la peinture qui est comparée à la musique. Or, cette inversion modifie profondément la nature du discours sur l'art car en comparant la peinture à la musique, Diderot n'analyse plus la production artistique elle-même mais l'effet de cette production sur le spectateur. Ceci est particulièrement manifeste lorsque, dans le *Salon de 1765*, notre critique d'art élabore une théorie de l'esquisse :

Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas ; c'est le moment de chaleur de l'artiste, la verve pure, sans aucun mélange de l'apprêt que la réflexion met à tout, c'est l'âme du peintre qui se répand librement sur la toile. [...] plus l'expression des arts est vague, plus l'imagination est à l'aise. Il faut entendre dans la musique vocale ce qu'elle exprime. Je fais dire à une symphonie bien faite presque ce qu'il me plaît, et comme je sais mieux que personne la manière de m'affecter par l'expérience que j'ai de mon propre cœur, il est rare que l'expression que je donne aux sons, analogue à ma situation actuelle, sérieuse, tendre ou gaie, ne me touche plus qu'une autre qui serait moins à mon choix. Il en est à peu près

23D. Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 22.

de même de l'esquisse et du tableau ; je vois dans le tableau une chose prononcée ; combien dans l'esquisse y supposai-je de choses qui y sont à peine annoncées !²⁴

La comparaison des esquisses picturales à la musique permet de mettre en relief une des idées qui est au cœur de la réflexion de Diderot sur la peinture : l'idée que la peinture ne peut en aucun cas être réduite à une simple imitation, aussi belle soit-elle ; il faut qu'elle affecte le spectateur car, comme l'écrit notre auteur dans le *Salon de 1765*, « La peinture est l'art d'aller à l'âme par l'entremise des yeux ; si l'effet s'arrête aux yeux, le peintre n'a fait que la moindre partie du chemin »²⁵.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître de prime abord, le discours sur l'auditif et plus particulièrement sur la musique a non seulement sa place dans les *Salons* de Diderot mais il participe aussi pleinement à la réflexion critique menée sur la peinture. De ce fait, il convient de prendre du recul par rapport aux conclusions de Béatrice Durand-Sendrail qui, dans *La musique de Diderot*, écrit que « si la musique a tendance à être décrite en termes picturaux ou littéraires, l'inverse n'est pas vrai. La métaphore n'est pas réciproque. Pour entendre parler d'une peinture qui "chante"

²⁴*Ibidem*, p. 193-194.

²⁵*Ibidem*, p. 226.

il faudra attendre la critique romantique, les écrits de Baudelaire sur Delacroix »²⁶. Il est vrai que Baudelaire a particulièrement développé les synesthésies qui permettent d'établir des correspondances entre la peinture et la musique. Mais Diderot l'a bel et bien précédé dans ce domaine.

Les synesthésies diderotiennes

Le symbole des synesthésies diderotiennes qui permettent d'établir des correspondances entre le visuel et l'auditif, entre la peinture et la musique, est sans conteste le clavecin oculaire inventé par le Père Castel. Diderot est fasciné par cette invention qu'il met en parallèle avec le langage des gestes dans la *Lettre sur les sourds et les muets*. Dans l'*Encyclopédie*, il consacre un article à cette machine qu'il décrit en ces termes :

instrument à touches analogue au clavecin auriculaire, composé d'autant d'octaves de couleurs par tons & demi-tons, que le clavecin auriculaire a d'octaves de sons par tons & demi-tons, destiné à donner à l'âme par les yeux les mêmes sensations agréables de mélodie & d'harmonie de couleurs, que celles de mélodie & d'harmonie de sons que le clavecin ordinaire lui communique par l'oreille.

Que faut-il pour faire un clavecin ordinaire ? des cordes diapasonnées selon un certain système de Musique, & le moyen de faire résonner ces cordes. Que faudra-t-il pour un

26B. Durand-Sendrail, *La musique de Diderot, Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994, p. 149.

clavecin oculaire ? des couleurs diapasonnées selon le même système que les sons, & le moyen de les produire aux yeux : mais l'un est aussi possible que l'autre.²⁷

Comme l'explique Diderot dans son article, le clavecin oculaire permet non seulement de concrétiser les correspondances entre les couleurs comme le clavecin ordinaire permet de rendre compte des rapports harmoniques entre les sons, mais il permet aussi de montrer les correspondances qui existent entre les arts, en l'occurrence la peinture et la musique. Le clavecin oculaire enrichit ainsi la théorie de la perception des rapports qui est au cœur des réflexions esthétiques de Diderot sur le beau. Avant Baudelaire, Diderot définit donc bien la peinture comme un art où « les couleurs et les sons se répondent »²⁸.

La théorie des rapports entre les sens, notamment celui de la vue et celui de l'ouïe, explique donc l'omniprésence de l'auditif dans les *Salons* de Diderot, pourtant consacrés à l'étude et la description d'arts visuels. La peinture, tout en s'adressant initialement à la vue, suggère au spectateur tout un univers sonore. Loin d'être une « poésie muette », la peinture est bel et bien un art parlant,

27D. Diderot, « clavecin oculaire », [dans :] J. d'Alembert, D. Diderot (dir.), *Encyclopédie, op. cit.*, 1751, t. 3, p. 511a-b.

28C. Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 37.

plus efficace peut-être que les arts auditifs comme la musique car, comme l'écrit Diderot dans le *Salon de 1765*, « ceux-ci parlent aux oreilles qui sont souvent bouchées [tandis que] le tableau parle aux yeux »²⁹.

Date de réception de l'article: 10.08.2020

Date d'acceptation de l'article: 16.11.2020

29D. Diderot, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 245.

bibliographie

- Alembert J. d', Diderot D. (dir), *Encyclopédie*, Paris, 1751-1772.
- Batteux C., *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Genève, Slatkine, 1967.
- Baudelaire C., *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1996.
- Cussac H., « L'ouïe à l'épreuve du goût dans la culture européenne du XVIII^e siècle », [dans :] *Revue germanique internationale*, 2018, n° 27.
- Diderot D., *Jacques le fataliste*, Paris, GF Flammarion, 1970.
- Diderot D., *Lettre sur les sourds et muets*, Paris, GF Flammarion, 2000.
- Diderot D., *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984.
- Diderot D., *Salon de 1763*, Paris, Hermann, 1984.
- Diderot D., *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984.
- Diderot D., *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995.
- Dufresnoy C. A., *L'Art de peindre*, Paris, Nicolas Langlois, 1668.
- Durand-Sendrail B., *La musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994.
- Langbour N., « Diderot à la table des peintres et des amateurs d'art », [dans :] N. Langbour, S. Valke (dir.), *Goût de France : Gastronomie et culture*, Riga, Zinatne, 2019.
- Langbour N., « Du Salon à la cuisine : l'insolite discours culinaire de Diderot dans sa critique d'art », [dans :] *Revue Roumaine d'Études Francophones*, 2016, n° 7.
- Rousseau J. J., *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard, 1990.
- Sejten A. E., « Une pensée de l'oreille. L'hiéroglyphe poétique chez Diderot », [dans :] *Idem, Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, Paris, Vrin, 1999.

abstract

Diderot's synaesthesias: the omnipresence of the hearing in Diderot's pictorial criticism

To respond to an order from his friend Grimm who publishes the *Correspondance littéraire*, Diderot writes, between 1759 and 1781, nine accounts of the painting and sculpture exhibitions taking place at the Louvre. In his art critic, Diderot often uses the vocabulary of music and noise. Sometimes he evokes the hubbub of colors, sometimes he evokes their harmony. Then, he questions the definition of painting as "silent poetry". The use of this vocabulary is not only metaphorical. Diderot's sensualist aesthetics and philosophy encourage him to use the vocabulary of the auditory to establish correspondences between the visual and auditory sensations. So, he develops synaesthesias that announce those of Baudelaire.

keywords

art criticism, painting, music, auditory, synesthesia

mots-clés

critique d'art, peinture, musique, auditif, synesthésies

nadège langbour

Professeur, membre associé du C.E.R.E.d.I. (Univ. de Rouen), N. Langbour est auteur d'une thèse intitulée *Diderot écrivain critique d'art*. Ses recherches portent sur Diderot (« Diderot critique d'art et la traduction de l'espace-temps », *Studia litterarum*, Moscou, 2018 ; « Diderot et le savoureux plagiat de la matière rabelaisienne », *Die Produktivität des Plagiats*, Berlin, 2018 ; « Diderot à la table des peintres », *Goût de France*, Riga, 2019) et sur la littérature de jeunesse. Son essai sur *La construction du lecteur dans et par la littérature de jeunesse*, lauréat du Prix de Recherches Scientifiques 2019, publié chez L'Harmattan.

ORCID: 0000-0002-8008-8887