HAL
open science

La beauté des aveugles. Heuristique et représentation de la cécité chez Diderot et Herder

Marion Chottin

▶ To cite this version:

Marion Chottin. La beauté des aveugles. Heuristique et représentation de la cécité chez Diderot et Herder. Corpus : revue de la philosophie, 2014, Eléments pour une contre-histoire de la cécité et des aveugles, 69, pp.47-68. hal-01368021

HAL Id: hal-01368021
https://hal.science/hal-01368021v1

Submitted on 13 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

C67 CHOTTIN
1ère épreuve : 10.09.2014

LA BEAUTÉ DES AVEUGLES
HEURISTIQUE ET REPRÉSENTATION DE LA CÉCITÉ CHEZ DIDEROT ET HERDER

Au XVIIIe siècle, la « figure de l'aveugle[1] » est mobilisée par les philosophes non seulement dans le domaine de la théorie de la connaissance (*via*, notamment, le fameux problème de Molyneux), mais encore dans celui de l'esthétique naissante. C'était certes déjà le cas à la fin de l'âge classique, essentiellement au travers du débat entre les partisans du dessin et les sectateurs du coloris[2]. Cependant cette figure acquiert, dans l'esthétique des Lumières, une fonction inédite. Au XVIIe siècle, lorsque l'aveugle intervient dans la réflexion sur la spécificité des arts, c'est en tant qu'il se caractérise par un sens, le toucher, qui est (depuis Platon) considéré comme inférieur à la vue. Au XVIIIe siècle, en particulier chez Diderot, l'aveugle contribue au contraire à asseoir la supériorité philosophique du tact sur le sens de la vision. Si, pour l'auteur des *Salons*, ce renversement de la hiérarchie des sens ne remet pas en cause la supériorité de la peinture sur la sculpture, le recours à la figure de l'aveugle lui permet néanmoins de défendre, contre ses détracteurs, une conception unitaire du beau. Car, nous le verrons, la beauté à laquelle accède l'aveugle reçoit une définition non pas certes identique, mais *analogue* à celle des clairvoyants.

---

1 Pour reprendre l'heureuse expression de Francine Markovits. Voir notamment « Une figure paradoxale des Lumières : l'aveugle », *L'Aveugle et le Philosophe ou comment la cécité donne à penser*, sous la direction de Marion Chottin, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 44.

2 Cf. Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999 (1989), p. 152 sq., et *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003, chap. I et II.

Mais c'est avec Herder (1744-1803) que la figure de l'aveugle devient esthétiquement décisive : attestant la supériorité *proprement esthétique* du sens du toucher sur celui de la vue, l'aveugle, chez le philosophe allemand, exhausse la sculpture au rang de premier des beaux-arts, en même temps qu'il fournit non plus une, mais la seule réponse possible à la question « qu'est-ce que le beau ». Nous voudrions montrer que c'est depuis une théorie de la genèse perceptive que la représentation de l'aveugle dans l'esthétique des Lumières passe ainsi de celle d'un artiste-sculpteur, susceptible de surpasser la statuaire des clairvoyants, à celle de l'unique dépositaire de la définition du beau.

De *La Renaissance aux Lumières* : naissance de la figure de l'aveugle sculpteur

Pendant la Renaissance, la figure de l'aveugle est présente dans l'art, mais dans un discours qui l'exclut de la pratique artistique comme de l'appréciation esthétique des arts plastiques. Elle intervient certes dans le cadre du *paragone*, *i.e.* de la question de la comparaison et de la hiérarchie des arts, mais uniquement, à notre connaissance, du côté de la poésie – l'aveugle étant alors considéré comme le destinataire privilégié de cet art, en tant qu'il peut entendre dans leur pureté les vers déclamés. Ainsi Léonard de Vinci écrit-il, dans son *Traité de la peinture* :

> Comme nous avons conclu que la poésie s'adresse en principe à l'intelligence des aveugles, et la peinture à celle des sourds, nous accorderons d'autant plus de valeur à la peinture par rapport à la poésie qu'elle est au service d'un sens meilleur et plus noble qu'elle[3].

Dans ces lignes, le recours à la cécité conduit à faire de la poésie un art qui s'adresse à l'ouïe plutôt qu'à la vue – la supériorité implicite de l'œil sur l'oreille, et l'inaccessibilité de la

---

[3] Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 59.

peinture à l'intelligence des aveugles, conduisant alors à conclure à la supériorité de l'art pictural sur la poésie. S'il est reconnu aux aveugles une « intelligence », celle-ci est ainsi d'emblée dégradée en raison du sens qui en est le vecteur, à savoir l'ouïe, dont l'infériorité à l'égard de la vue relèverait de l'évidence.

Au XVIIe siècle, une figure inédite apparaît dans les traités consacrés à la question du *paragone* : celle de l'aveugle-sculpteur. C'est sous la plume de Roger de Piles qu'elle se rencontre, et ce dans plusieurs de ses œuvres[4], à l'occasion du débat qui a lieu, au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture, entre les coloristes et les défenseurs du dessin. Cet épisode de l'histoire de l'art est suffisamment bien connu pour que nous nous contentions de référer à ce qui nous importe, savoir les lignes que de Piles consacre à un sculpteur aveugle ayant vécu à Combassi, en Italie :

> (...) je rapporterai ici l'histoire assez récente d'un aveugle sculpteur qui faisait des portraits de cire fort ressemblants. Il vivait dans le dernier siècle, et voici ce que m'en a raconté un homme digne de foi qui l'a connu en Italie, et qui a été témoin de tout ce que vous allez entendre.
>
> « L'aveugle, me dit-il, dont vous allez savoir l'histoire, était de Combassi dans la Toscane, homme fort bien fait, et qui paraissait âgé d'environ cinquante ans. (...) Un jour entre autres, l'ayant rencontré dans le palais Justinien où il copiait une statue de Minerve, je pris occasion de lui demander s'il ne voyait pas un peu pour copier aussi juste qu'il le faisait. Je ne vois rien, me dit-il, et mes yeux sont au bout de mes doigts (...) »[5].

Dans cette querelle qui oppose ceux qui, à l'instar de Roger de Piles, soutiennent la primauté picturale de la couleur sur le dessin, à leurs adversaires qui défendent la thèse inverse, la

---

4 Voir Roger de Piles, *Dialogue sur le coloris*, (1673), Paris, N. Langlois éd., 1689, et *Cours de peinture par principes*, (1707), Paris, Gallimard, 1989.

5 *Cours de peinture par principes*, *op. cit.*, p. 161.

figure de l'aveugle sculpteur intervient pour faire basculer le dessin, *i.e.* la forme, à laquelle la cécité n'empêche nullement d'avoir accès, du côté du toucher, lequel basculement conduit, en vertu de la thèse implicite de l'infériorité du toucher sur la vue, à l'affirmation conjointe de la supériorité de la couleur sur le dessin, et de la peinture sur la sculpture. Ainsi l'aveugle n'est-il plus tant représenté par son ouïe que par son tact. Loin d'exhausser le toucher au rang de sens qui accède au *dessein*, *i.e.* à l'intention qui a présidé à la création de l'œuvre, l'aveugle sculpteur, sous la plume de Roger de Piles, abaisse le dessin à la matérialité de la cire, élevant d'un même geste la couleur à la spiritualité de l'idée. Nous soulignerons ainsi l'ambiguïté de cet aveugle, qui certes est doué d'une compétence rare, mais dont tous les talents se trouvent affectés d'un coefficient de déficience, au nom de la supériorité, toujours incontestée, de la vue sur le toucher.

Au XVIIIe siècle, la figure de l'aveugle-sculpteur se retrouve sous la plume de Diderot, qui hérite manifestement des références et réflexions de Roger de Piles, mais en fait aussi la critique. Voici en effet ce que l'on peut lire dans la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, à propos de l'aveugle géomètre Saunderson :

> L'exemple de cet illustre aveugle prouve que le tact peut devenir plus délicat que la vue, lorsqu'il est perfectionné par l'exercice ; car, en parcourant des mains une suite de médailles, il discernait les vraies d'avec les fausses, quoique celles-ci fussent assez bien contrefaites pour tromper un connaisseur qui aurait eu de bons yeux (...)[6].

Et le Philosophe d'ajouter aussitôt, dans une référence implicite, mais néanmoins manifeste, à l'aveugle de Combassi : « Voilà certainement des choses plus difficiles à faire que

---

[6] Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, dans *Œuvres philosophiques*, P. Vernière éd., Paris, Classiques Garnier, 1998, p. 115-116.

d'estimer par le tact la ressemblance d'un buste avec la personne représentée (...)[7] ».

Dans ces lignes, Diderot substitue à un aveugle dont l'existence est avérée, le sculpteur de Combassi, un aveugle qui a certes bel et bien existé, mais à qui il prête des propos qui sont sans doute le fruit de son imagination. La raison en est simple : Diderot entend prouver *davantage* que l'aptitude, chez l'aveugle, à saisir et reproduire les formes naturelles. Ce dont il veut attester l'existence, à travers des propos certes inventés mais vraisemblables, c'est de la *supériorité*, en matière de jugement de goût, de tout aveugle suffisamment exercé aux comparaisons tactiles, y compris celui qui n'est pas artiste lui-même, *sur n'importe quel expert clairvoyant*. Autrement dit, là où Roger de Piles recourait à une figure d'aveugle étonnante aux yeux des ignorants, mais finalement banale pour qui sait que la sculpture est un art du toucher, Diderot, *parce qu'il a fait sienne l'idée d'éducation sensorielle*, va jusqu'à soutenir qu'un aveugle, en matière de sculpture, peut devenir meilleur juge que le plus exercé des clairvoyants. Ainsi, selon lui, l'aveugle n'a pas seulement accès à un art, la sculpture, que l'on croyait l'apanage de la vue, il surpasse en la matière les clairvoyants, parce que les progrès du tact dans les ténèbres de la cécité outrepassent ceux d'une vision qui ne se départit pas du toucher et dont les progrès sont par là même empêchés. De Roger de Piles à Diderot, l'aveugle est ainsi exhaussé, pour ce qui est de la sculpture, au rang d'artiste et de critique d'art supérieurs aux plus doués des clairvoyants.

Cependant, Diderot s'accorde avec de Piles : l'accès des aveugles à l'idée de forme élève la couleur au-dessus du dessin en même temps qu'il abaisse la sculpture, dans la hiérarchie des arts, en dessous de la peinture. Car si le Philosophe reconnaît au

---

7 *Ibid.*, p. 116.

tact une supériorité philosophique sur le sens de la vue[8], il accorde à la couleur, dans la lignée de son prédécesseur, une incontestable primauté esthétique, comme l'atteste l'ensemble de ses *Salons*, et en premier lieu cette phrase, consacrée à Chardin : « C'est celui-ci qui est un peintre, c'est celui-ci qui est un coloriste[9] ». Dans le cadre du *paragone*, l'aveugle continue donc d'incarner un sens défectueux, à tout le moins plus imparfait que les quatre autres. Aussi Diderot écrit-il, dans la *Lettre sur les aveugles* : « Nous sortons de la vie comme d'un spectacle enchanteur ; l'aveugle en sort ainsi que d'un cachot : si nous avons à vivre plus de plaisirs que lui, convenez qu'il a bien moins de regret à mourir[10] ». Comme l'a souligné Jacqueline Lichtenstein[11], la figure de l'aveugle a ainsi contribué à la victoire des coloristes sur les partisans du dessin, et, de là, en tant que la couleur suscite un plaisir tout sensible, à la naissance de l'esthétique – entendue, conformément à son étymologie, comme science de la sensibilité. Il n'en demeure pas moins que pour Diderot, l'aveugle accède à la beauté et, ainsi que nous allons le voir, instruit positivement son esthétique.

Le rôle de l'aveugle dans la définition diderotienne de la beauté

À la différence de Roger de Piles, pour lequel l'aveugle-sculpteur accède, au moyen du toucher, aux mêmes formes que les clairvoyants par la vue, Diderot conçoit une hétérogénéité des beautés – parce qu'il a préalablement conçu une « hétérogénéité des séries sensibles[12] ». Autrement dit, loin qu'un sens puisse

---

8 Cf. *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, dans *Œuvres*, L. Versini (éd.), Paris, R. Laffont, t. IV, p. 15-16.

9 Salon de 1763, dans Œuvres, op. cit., p. 264.

10 *Lettre sur les aveugles*, *op. cit.*, p. 90.

11 Cf. *La Couleur éloquente*, *op. cit.*, p. 72-73.

12 Pour reprendre la belle expression de Geneviève Brykman. Cf. *Berkeley et le voile des mots*, Paris, Vrin, 1993, p. 113.

être pensé sur le modèle d'un autre[13] – par exemple la vue sur le modèle du toucher, et les sensations comme les différentes espèces d'un même genre, celles-ci constituent, d'après Diderot, des sensibles qui, en tant que tels, ne possèdent rien en commun. C'est ainsi que la *Lettre sur les aveugles* souligne l'incapacité des aveugles à concevoir la nature des sensations visuelles, lesquelles sont irréductibles à la mathématisation dont elles font l'objet dans le cadre de l'optique géométrique[14], et, réciproquement, insiste sur l'irréductibilité des sensibles tactiles aux peintures qui s'impriment sur la rétine. Quelle est donc cette beauté à laquelle accède l'aveugle, radicalement distincte de celle des clairvoyants ?

En tant qu'il advient « dans un contact direct et charnel avec les corps[15] », le beau tactile repose sur des sensibles tels que le doux ou le poli, qualités dont la finesse, quand ce n'est pas la nature même, échappe aux clairvoyants. Ainsi de ce peuple d'aveugles que Diderot imagine pourvu d'une remarquable statuaire :

> Je ne doute pas même que le sentiment qu'ils éprouveraient à toucher les statues ne fût beaucoup plus vif que celui que nous avons à les voir. Quelle douceur pour un amant qui aurait bien tendrement aimé, de promener ses doigts sur des charmes qu'il reconnaîtrait, lorsque l'illusion qui doit agir plus fortement dans les aveugles qu'en ceux qui voient, viendrait à les ranimer ![16]

---

13 Là se marque notre désaccord avec Jacqueline Lichtenstein, qui, dans ses ouvrages, insiste sur le fait que Diderot conçoit la vue comme un toucher, et envisage la comparaison entre ces deux sens comme un lieu commun philosophique datant de l'Antiquité. Voir, par exemple, *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 91-94. Selon nous, ce n'est qu'à partir du *Rêve de d'Alembert* que Diderot réduit la vision au tact (en un sens au demeurant inédit) ; dans la *Lettre*, il refuse cette comparaison et s'élève contre l'optique géométrique de Descartes, dans le cadre de laquelle, en effet, l'aveugle voit des mains.

14 *Lettre sur les aveugles*, *op. cit.*, p. 87.

15 Laura Duprey, « Philosopher dans les ténèbres : la critique des causes finales dans la *Lettre sur les aveugles* », *L'aveugle et le Philosophe ou comment la cécité donne à penser*, *op. cit.*, p. 107-125.

16 *Lettre sur les aveugles*, p. 116.

Quand le tact grossier des clairvoyants ne leur fait appréhender que le marbre froid des statues, la sensibilité tactile des aveugles les métamorphose en de véritables Pygmalion. Ce que le jugement de goût de l'aveugle vient fonder, n'est ainsi rien de moins que la théorie diderotienne de la séparation des arts : contre un Charles Batteux réduisant les Beaux-arts à un « même principe »[17], à savoir, l'imitation de la belle nature, le Philosophe démontre, au moyen de l'hétérogénéité des sensibles, leur foncière irréductibilité – et, par là même, la vanité de l'*ut pictura poesis*. Seule l'idée de perfectionnement sensoriel permet de faire ainsi de l'aveugle une figure de la séparation des arts : c'est parce que, selon Diderot, l'exercice concomitant des sens gêne leur perfectionnement respectif, et que, réciproquement, leur usage séparé les fait se perfectionner, que l'expérience de la cécité peut attester l'existence d'une beauté radicalement distincte, mais tout aussi fine que celle des clairvoyants – lesquels privilégient la vue au point de ne pouvoir accéder aux sensibles décrits par l'aveugle du Puiseaux.

Si Diderot différencie les arts et relativise le beau en fonction du sens auquel ils s'adressent, pour finalement proposer une redéfinition conceptuelle du terme de « hiéroglyphe » – celui-ci cessant de signifier seulement les signes de l'écriture égyptienne, pour désigner, plus largement, l'élément caractéristique de telle ou telle discipline artistique[18] (le son pour la musique, la couleur pour la peinture, etc.), il n'en produit pas moins, de façon paradoxale, une définition générale du beau. En effet, d'après l'article de l'*Encyclopédie*, la beauté, quel que soit le sens sollicité, consiste dans une perception de rapports[19]. En somme, la relativité du beau aux différents sensibles n'a rien d'incompatible avec sa conceptualisation – et ce, parce que les sensations issues

---

[17] Selon le titre même de son principal ouvrage, *Les Beaux-arts réduits à un même principe* (1747).

[18] *Lettre sur les sourds et muets*, *op. cit.*, p. 43.

[19] Cf. *Traité du beau*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 99.

des cinq sens possèdent, en dépit de l'irréductibilité qualitative qui les caractérise, une structure ou forme commune, de nature mathématique : si, en tant que telles, les sensations tactiles n'ont rien de commun avec les sensations visuelles ou auditives, et réciproquement, elles n'en partagent pas moins avec elles l'aptitude à engendrer, au moyen de l'abstraction, les mêmes idées mathématiques (telles l'idée de cube ou de sphère). La définition diderotienne du beau comme perception de rapports n'est ainsi rien d'autre que la conséquence, en matière d'esthétique, de sa théorie originale de la perception.

Or, là encore, la figure de l'aveugle joue un rôle essentiel. D'abord, l'aveugle mathématicien Nicolas Saunderson atteste que la géométrie que l'on peut abstraire des sensations tactiles est identique à celle qui provient de la vue et, par suite, que les sensibles, tout en étant qualitativement hétérogènes, sont structurellement analogues[20]. Ensuite et surtout, les aveugles viennent témoigner du fait que cette structure géométrique, en tant qu'elle est cette fois non pas abstraite par la raison, mais inhérente à chacun des sensibles, possède une dimension esthétique, et produit le sentiment du beau. Ainsi et paradoxalement, la figure de l'aveugle vient à la fois distinguer les arts, et produire leur unification sous un même concept de beauté. Nous remarquerons que c'est seulement *depuis* cette construction unitaire du concept de « beau » que l'on peut véritablement dire que l'aveugle, chez Diderot, est meilleur juge que le clairvoyant en matière de sculpture : une telle hiérarchie se justifie, dès lors que ceux-ci ont affaire, non pas à des beautés absolument irréductibles les unes aux autres, mais à un seul et même concept de « beau », quoiqu'il s'exprime au travers de sensibles qualitativement hétérogènes.

Aussi Diderot va-t-il beaucoup plus loin que Roger de Piles dans le rôle qu'il fait jouer, et la place qu'il accorde à l'aveugle dans le domaine esthétique. Cependant, la cécité n'en continue pas moins de manquer, dans ce cadre, l'expression la plus

---

[20] *Lettre sur les aveugles*, *op. cit.*, p. 142-143.

imminente de la beauté, laquelle s'exprime, selon Diderot, non pas en dessins, mais en couleurs. C'est la raison pour laquelle la figure de l'aveugle est quasi absente des *Salons*, à l'exception de quelques rares aveugles peints, que le Philosophe commente ici et là. Avec Johann Gottfried Herder, s'inaugure en revanche un cadre inédit, fondé sur une épistémologie distincte, si ce n'est concurrente de celle de Diderot.

L'aveugle comme norme du beau chez Herder

En 1778, Herder publie en Allemagne un ouvrage intitulé *Plastika*, aujourd'hui largement méconnu, mais qu'une traduction récente fera sans doute sortir de l'oubli. Avec ce texte, et pour la première fois à notre connaissance, l'aveugle est exhaussé au rang du meilleur des juges en matière esthétique : loin de surpasser le clairvoyant dans le seul domaine de la statuaire, l'aveugle devient celui qui accède à la beauté la plus haute, celle de la forme.

Cette thèse de Herder, littéralement inouïe, s'appuie sur une théorie de la perception partagée par plusieurs empiristes des Lumières, tels Berkeley et Condillac, et dont la proposition la plus centrale, mais aussi la plus contre intuitive, stipule que la vue ne délivre pas l'idée de l'étendue et que seul le toucher accède à la forme. À l'occasion du problème de Molyneux, qui demande si un aveugle-né ayant recouvré la vue reconnaîtrait sans les toucher un globe et une sphère posés face à lui, Berkeley[21], puis Condillac[22], soutiennent que les sensations visuelles ne nous font accéder qu'à des surfaces mouvantes et diversement colorées. Dans ce cadre de pensée, la géométrie constitue une science exclusivement tactile. La différence avec les thèses de Diderot est tout à fait manifeste : pour le Philosophe, la géométrie est au contraire la science qui atteste, par-delà leur

---

[21] Cf. *Essai pour une nouvelle théorie de la vision*, dans *Œuvres*, G. Brykman (éd.), Paris, PUF, 1997, tome I.

[22] Cf. *Traité des sensations*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

hétérogénéité qualitative, l'existence d'une analogie des sensibles. Aussi l'ouvrage de Herder peut-il être lu comme celui qui a su tirer, de façon systématique et rigoureuse, les conséquences esthétiques de l'une des réponses qui fut donnée au problème de Molyneux[23].

Dans la première partie de son texte, le philosophe allemand apporte successivement trois preuves en faveur de la thèse suivant laquelle les sensations visuelles sont radicalement hétérogènes aux sensations tactiles, au point de ne pas même délivrer l'idée de forme ou de figure. Tout d'abord, Herder se réfère à l'aveugle du Puiseaux mis en scène dans la *Lettre sur les aveugles* et soutient, à la suite de Diderot, que la cécité n'est pas perméable aux idées de la vue :

> Un miroir lui semblait être comme une machine pour projeter des corps en relief, bien qu'il ne comprît pas pourquoi ce relief ne pouvait être touché ; il fallait, croyait-il, qu'une seconde machine fût possible pour montrer le mensonge de la première[24].

Herder semble considérer cet aveugle comme un être en tous points historique, et rapporte dans ses moindres détails les propos que lui a attribués Diderot[25]. Pour l'un comme pour l'autre, la traduction des sensibles visuels dans le langage du toucher manque nécessairement l'essence des sensations de la vue. Poursuivant sa recension ordonnée de l'ouvrage de Diderot, le philosophe allemand en vient au fameux géomètre aveugle : « L'aveugle Saunderson ne pouvait se faire aucune idée des

---

23 Dans son article intitulé « Herder et les fictions de l'esthétique » (*Passages par la fiction*, sous la direction de B. Binoche, Paris, Hermann, 2013, p. 175-195), Daniel Dumouchel souligne aussi le lien qu'entretient l'esthétique du philosophe allemand avec sa théorie (empiriste) de la connaissance. Il nous apprend que Herder a théorisé ce lien dès ses *Sylves critiques*, rédigées à la fin des années 1760.

24 *La Plastique. Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure, Tirées du rêve plastique de Pygmalion*, traduction et commentaire de P. Pénisson, Paris, Éditions du Cerf, 2010, p. 11.

25 Cf. *Lettre sur les aveugles*, *op. cit.*, p. 84.

images sur une surface malgré toute sa mathématique, il ne les comprenait que par des machines[26] ». Cette seconde « preuve » éclaire la première : c'est bien l'écart entre la conception mécanique de la vue héritée de Descartes, et la dimension qualitative des sensations visuelles, qu'il s'agit de mettre en évidence. La cécité n'atteint rien des idées de la vue, essentiellement irréductibles aux représentations de l'optique géométrique. Mais déjà Herder s'écarte de Diderot, qui, dans la *Lettre*, décrivait avant tout les prouesses de Saunderson pour mettre au jour l'identité structurale des différents sensibles.

Enfin, le philosophe allemand mobilise une preuve expérimentale – celle-là même dont Diderot a contesté la pertinence, savoir, l'opération d'un jeune aveugle-né réalisée par le chirurgien Cheselden en 1728. Cette preuve vient achever la démonstration : que le tact ne puisse accéder aux idées de la vue n'attestait pas la réciproque ; encore fallait-il établir *positivement* que la vue n'atteint pas les idées de figures. C'est là le rôle, d'après Herder, de l'expérience du jeune aveugle-né :

> Puis son œil s'ouvrit et sa vue ne reconnut rien de ce qu'il avait auparavant connu par le toucher. Il ne voyait pas d'espace, il ne distinguait pas non plus les objets les plus différents les uns des autres ; devant lui se trouvait un grand tableau d'images, ou plutôt, il était sur lui[27].

Autrement dit, selon Herder, qui s'éloigne ici radicalement de Diderot, l'opération du chirurgien anglais suffit à fournir une réponse négative à la question de Molyneux. Pour lui, la vue ne délivre que des images. C'est là le second résultat, pleinement positif cette fois, de l'expérience de Cheselden : « (…) les aveugles à qui la vue est donnée ne voient devant eux qu'un édifice d'images, une surface colorée (…)[28] ». Seul le toucher, et plus précisément la main, accède donc à la forme : « L'oiseau, le cheval, le poisson

---

26 *La Plastique, op. cit.*, p. 12.

27 *Ibid.*, p. 13.

28 *Ibid.*, p. 15-16.

ne l'ont pas, l'homme la possède parce que, outre sa raison, il est doté d'une main qui touche et tient les choses[29] ».

De l'hétérogénéité totale des qualités sensibles, Herder conclut à celle, non moins radicale, des différentes sortes de beautés. Selon lui, la peinture est l'art des images, la sculpture l'art de la forme, sans qu'un troisième terme ne vienne subsumer ces deux concepts :

> On peut regarder les sculptures : nul n'en a jamais douté, mais est-ce que l'on détermine originellement ce qu'est une belle forme à partir de la vision ? (...) Non seulement on peut en douter, mais il y a tout lieu de le nier. Imaginons une créature qui serait tout œil, un argus à mille yeux : laissons-la contempler mille ans une sculpture et l'examiner de toutes parts. Si cette créature n'est pas dotée de mains qui puissent toucher la statue et du moins se toucher elle-même, si c'est un œil d'oiseau, qui n'est que bec, regard, plumes et serres, elle ne verra jamais la chose qu'avec la vision d'un oiseau[30].

La fiction de l'œil animé, inaugurée par Berkeley et reprise par Condillac et Diderot, passe explicitement, avec Herder, du domaine de la théorie de la connaissance à celui de l'esthétique. Il s'agit pour lui d'établir, en accord avec le premier et contre les seconds, qu'une « créature qui serait tout œil » ne verrait que des lumières et des couleurs, et, par suite, que nous ne pouvons voir les statues que parce que nous avons des mains et explorons tactilement le monde depuis l'enfance. Ainsi, dire que la sculpture est l'art du toucher n'est pas seulement dire qu'elle ne se crée, mais, surtout, qu'elle ne se juge qu'au moyen du tact.

L'une des voies propres à l'empirisme des Lumières, qui consiste à remonter régressivement jusqu'à l'origine des choses et des idées, montre donc sa vertu jusque dans le champ de l'esthétique. L'application d'une telle méthode, qui requiert de

---

29 *Ibid.*, p. 17.

30 *Ibid.*, p. 23.

distinguer le présent de l'histoire, est explicitement assumée, et revendiquée par Herder :

> Si tous nos concepts, dans les sciences et dans les arts, étaient reconduits à leur *origine*, ou si nous pouvions les y rapporter, les liaisons se distingueraient et les distinctions seraient reliées, alors que nous ne pouvons les mettre en ordre dans la grande confusion des choses que nous nommons *vie*[31].

Mais ce qui est stupéfiant, c'est qu'à partir de cette partition franche entre vue et toucher, et par suite peinture et sculpture, Herder attribue le dessin non pas au toucher, mais à la vue. N'est-ce pas là contredire sa thèse selon laquelle le sens de la vue ne délivre aucune figure ? Non pas, si l'on distingue, comme il le fait explicitement, « dessin » et « forme », et, en creux, « dessin » et « dessein ». Dit autrement, le concept de « dessin » se vide, sous sa plume, de toute connotation tactile comme de toute référence à l'Idée : le dessin, désormais, se réduit à l'image mouvante et bidimensionnelle délivrée par la vue, au point de devenir indissociable de l'idée de couleur[32] :

> (...) la vue ne nous montre que des dessins, tandis que seul le toucher nous montre des corps : (...) la vue ne nous fait connaître que des surfaces, en l'occurrence, non pas des surfaces matérielles, mais seulement des surfaces de lumière visible[33].

Ces lignes héritent manifestement des ouvrages de Berkeley[34]. En effet, pour Herder comme pour l'évêque de Cloyne,

---

31 *Ibid.*, p. 21.

32 Cf. Pierre Pénisson, « Toucher du doigt le corps du concept. La sculpture dans *La Plastique* de J.G. Herder », Johann Gottfried Herder, *La Plastique*, *op. cit.*, p. 144 : « Herder pose ici une combinatoire élémentaire, renfermant une critique de la clarté que la taxinomie traditionnelle prétend détenir. En fait, elle confond corps et surface ».

33 *La Plastique*, *op. cit.*, p. 14-15.

34 *Essai pour une nouvelle théorie de la vision*, *op. cit.*

il existe une illusion sensible autrement plus singulière que celle qui consiste à sentir ce qui n'est pas – par exemple, la brisure du bâton plongé dans l'eau. Il s'agit de celle qui consiste à croire sentir ce que l'on ne sent pas – en l'occurrence, des formes visibles, quand nous nous contentons d'*imaginer* les toucher[35]. C'est en ce sens que, pour l'un comme pour l'autre, « la vision n'est qu'une formule abrégée du toucher[36] » : les sensations visuelles semblent contenir des figures, quand elles ne font que suggérer, ou encore signifier les sensations tactiles avec lesquelles nous, clairvoyants, les associons depuis l'enfance. Mais Herder s'écarte de Berkeley lorsqu'il affirme que la « vision est *rêve*[37] », et « le toucher *réalité*[38] » : tandis que l'évêque de Cloyne refuse que la moindre des sensations fasse signe vers une substance matérielle extérieure à l'esprit[39], tout se passe comme si le philosophe allemand admettait la subjectivité de toutes les qualités, *excepté des sensations tactiles*. Selon lui, en délivrant les idées de figures, le toucher accède aux corps de la nature.

Par là même, l'hétérogénéité radicale des différents sensibles ne signifie rien de moins, pour Herder, que la relativité, ou la parfaite égalité des différentes idées du beau : il y a bien une beauté supérieure à toutes les autres, c'est la beauté issue du tact – et ce, parce que la forme est supérieure au dessin, en ce qu'elle seule contient l'Idée, *i.e.* délivre le Vrai. D'une telle supériorité du toucher sur la vue, Herder tire aussitôt la primauté de la sculpture sur la peinture : « la *sculpture* est *vérité*, la peinture *rêve*[40] » – et ce, sans dissocier, comme le faisait Diderot, la sphère esthétique de la sphère philosophique : comme

---

35 Cf. *La Plastique*, *op. cit.*, p. 19.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 Cf. *Traité des principes de la connaissance humaine*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, vol. I.

40 *La Plastique*, *op. cit.*, p. 31.

l'indique Jacqueline Lichtenstein[41], le philosophe allemand identifie nettement, à la suite de Platon, le Vrai et le Beau. Mais selon nous, l'héritage des empiristes du premier XVIIIe siècle sur la pensée esthétique de Herder est autrement plus décisive que celui de Platon : c'est parce que les Locke, Berkeley, Condillac découvrent à ce moment-là que les perceptions font l'objet d'une genèse, que le philosophe allemand peut soutenir que le toucher est supérieur à la vue, et la sculpture au-dessus de la peinture dans la hiérarchie des arts. Dès lors que l'on pense, en effet, que les sensations visuelles qui sont les nôtres aujourd'hui sont le fruit d'un apprentissage, et que l'on accepte la théorie qui dans ce cadre va le plus loin, à savoir celle de Berkeley, selon laquelle la vue ne délivre pas même l'idée de figure, la conclusion s'impose d'elle-même : le toucher est le seul sens, et la sculpture le seul art, qui autorise un accès au monde des choses.

Il n'est pas difficile à Herder de soutenir alors que l'aveugle n'est rien de moins que le meilleur juge de l'idée de beau. Tandis que Diderot admettait la supériorité du jugement de goût, et des compétences artistiques de l'aveugle en matière de sculpture, mais maintenait incontestablement celle du clairvoyant dans le domaine qui est pour lui celui de la beauté la plus haute, à savoir la peinture, Herder, parce qu'il fait du toucher le sens esthétique par excellence, fait de l'aveugle le dépositaire même de la définition du beau.

Cette fonction inédite que se voit attribuer l'aveugle apparaît en creux dès le début de son ouvrage :

> C'est une vérité avérée que l'aveugle-né qui tâte sans être distrait rassemble des notions plus complètes des qualités corporelles que celui qui voit et qui glisse sur tout cela comme un rayon de soleil. Avec son touché borné, obscur, mais infiniment plus exercé, et avec sa méthode pour appréhender une notion de manière lente, fidèle et certaine, il pourra juger bien plus finement de la forme et de la

[41] Cf. *La tache aveugle*, *op. cit.*, p. 96.

> présence vivante des choses que celui pour qui tout ne fait que passer comme une ombre. Il s'est trouvé des sculpteurs sur cire aveugles qui surpassaient les voyants (...)[42].

En apparence, rien de bien différent des propos de Diderot : les sens, loin de se perfectionner, s'entrempêchent les uns les autres ; le toucher d'un aveugle est par conséquent plus exercé que celui d'un clairvoyant ; dans le domaine de la sculpture, la cécité surpasse donc la vision. Cependant, sitôt que l'on rapproche ces quelques lignes de la définition du beau que donne Herder un peu plus loin, c'est un fossé qui surgit entre leurs deux doctrines : le beau, d'après Herder, est « vérité *vivante*[43] », « la forme *belle* (...) n'est pas couleur, ni jeu de proportions, de symétries, d'ombres et de lumières, mais *réalité exposée et palpable*[44] ». Autrement dit, si les aveugles jugent mieux que ceux qui voient « de la forme et de la présence vivante des choses », et si cette forme vivante, loin d'être une expression du beau, ou un simple hiéroglyphe parmi les autres, n'est rien d'autre que la beauté la plus haute, alors le doute n'est plus permis : l'aveugle accède mieux que quiconque à la perfection du beau.

Mieux que quiconque : c'est-à-dire que l'aveugle n'est pas le seul à saisir la beauté de la sculpture. Cependant, le plaisir esthétique ne sera goûté du clairvoyant que s'il se fait lui-même aveugle – que s'il touche en pensée la statue offerte à sa vue :

> Voyez cet amateur, tout plongé en lui-même, tournant autour de la statue. Que ne fait-il pas pour transformer sa vision en toucher, pour *regarder* comme s'il *touchait* dans le noir ? (...) C'est pourquoi il tourne autour d'elle, son œil se fait main, le rayon de lumière devient doigt, ou, plutôt, son âme a un doigt bien plus fin que la main et le rayon de soleil, pour *appréhender* en lui l'image dans l'âme et la main mêmes de son créateur. Ça y est ! L'illusion s'est

---

42 *La Plastique, op. cit.*, p. 18.

43 *Ibid.*, p. 23.

44 *Ibid.*

> produite ; la sculpture vit et l'âme sent qu'elle vit ; et maintenant, l'âme parle, mais non comme si elle voyait : elle parle comme si elle tâtait, touchait[45].

Le « rêve plastique de Pygmalion », qui a donné son sous-titre, mais surtout son contenu à la *Plastika* de Herder, n'est donc pas celui des seuls aveugles : les clairvoyants aussi animent les statues – mais à la condition de sentir dans les ténèbres. Notons cependant qu'ici, l'obscurité n'est pas exactement celle de la cécité : pour celui qui voit et contemple une statue, il ne s'agit pas de fermer les yeux et de tâter dans le noir, mais d'éprouver dans son âme la transfiguration des sensations visuelles en sensations tactiles, celles-là mêmes que le sculpteur éprouva pendant l'acte de création. C'est alors que le marbre s'éveille, que le spectateur se fait lui aussi Pygmalion, et que surgissent de lui les mots exprimant ce qu'il éprouve par le toucher de son âme. Créer et contempler se pensent ainsi l'un l'autre sous la même idée d'activité démiurgique.

Ainsi nous dirons, paraphrasant la thèse de Derrida selon laquelle tout dessin est dessin d'aveugle[46], que, pour Herder, toute sculpture est sculpture d'aveugle – au sens du génitif subjectif de l'expression : le fait de sculpter, tout comme celui de juger esthétiquement une sculpture, suppose la cécité. Et, de fait, toutes les sculptures, ou du moins les plus belles d'entre toutes, savoir les sculptures grecques, sont-elles aveugles. L'œil blanc des statues ne signifie donc pas tant, comme le croyait Hegel[47], l'absence en elles de l'esprit subjectif, que la cécité qui doublement préside à leur naissance.

---

45 *Ibid.*, p. 24.

46 Cf. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990. D'après Derrida, les dessins et gravures qui représentent des aveugles figurent avant tout la condition même de leur possibilité, *i.e.* la nuit dans laquelle est plongé l'artiste avant de créer.

47 Cf. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, t. II, II, II, 2, p. 140 : « Nous pouvons donc regarder ici comme un point décidé que, dans les statues et bustes vraiment classiques et libres

Mais Herder ne se contente pas de hisser le toucher, et par là même la cécité, au sommet de la hiérarchie *esthétique* des sens. Il dépasse encore la position de Diderot en faisant du tact le sens qui est requis à l'appréciation de la peinture. De prime abord il s'agit d'un paradoxe : n'écrit-il pas que cet art est celui de la vue, et qu'une peinture qui sculpte contrevient à la loi de son genre ? Comprenons que seul un spectateur dont le tact est exercé sera à même de transformer la surface peinte en un ensemble de corps vivants. Ainsi, « l'aveugle de Cheselden ne voyait dans un tableau qu'une palette de couleurs, mais *comme les personnages ressortaient et qu'il les reconnaissait*, il voulait s'en saisir comme d'un corps[48] ». C'est grâce à l'expérience du tact que les corps sur la toile nous apparaissent. « On les voit *présents*, on veut les *saisir*, le rêve devient *réalité*[49] ». Herder écrit encore : « Par le tour de magie de la peinture, la vision est devenue toucher, tout comme, pour elle, le toucher est devenu vision[50] ». C'est une définition de l'art de peindre, et de celui de regarder, qui se dégage ici : puisque le toucher seul nous fait accéder aux corps de la nature, peindre consiste à transformer le toucher en vision, et contempler une toile à transformer réciproquement la vision en toucher. Ainsi, tout comme la sculpture, la peinture requiert deux fois la cécité : celle qui préside à l'appréciation de la forme belle dans toute sa perfection, et celle au moyen de laquelle le dessin retrouve le relief dont il provient – ce qui suppose de toucher, et de se faire aveugle. S'ils sont des Pygmalion, les grands peintres le doivent donc aux ténèbres dans lesquelles ils ont saisi la beauté des corps[51].

---

qui nous sont parvenus de l'antiquité, la pupille de l'œil manque, et, avec elle, l'expression spirituelle du regard ».

48 *La Plastique*, *op. cit.*, p. 20. Nous soulignons.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*, p. 97.

Si vivre pour un homme consiste à sentir, et accéder ainsi aux formes vraies, si un tel accès suppose l'expérience des ténèbres, alors faut-il poser l'identité de l'humanité et de la cécité : « (…) *être humain, sentir comme un aveugle* l'effet produit *en nous* par l'âme dans chaque caractère, dans chaque position, dans chaque passion[52] », telle est, aux antipodes de la culture livresque ou de la réflexion abstraite, la voie qui mène de l'éducation du goût à l'expérience du beau.

Conclusion

Pour finir, nous souhaiterions revenir sur le lien étroit qu'entretient l'esthétique de Herder avec les théories empiristes de la perception du premier XVIIIe siècle – lien que lui-même conçoit comme une relation logique au caractère nécessaire :

> Si la métaphysique et la physique ont confirmé la proposition selon laquelle « seul le *toucher physique* nous donne accès aux formes », alors toutes les conséquences déduites de cette proposition première dans *tous* les arts et toutes les sciences doivent être vraies (…)[53].

La fécondité du problème de Molyneux et de son corollaire, savoir l'idée de genèse perceptive, apparaît ainsi absolument remarquable.

Nos derniers mots seront les premiers de l'ouvrage du philosophe allemand : *Ti kallos ?*[54] (Qu'est-ce que le beau ?), interroge Herder, et de répondre aussitôt : *erôtema tuflou*[55] (C'est la question d'un aveugle). Mais tandis qu'Aristote, selon Diogène Laërce, entendait dire par là que la définition du beau, tant elle saute aux yeux, ne devrait pas occuper l'esprit tant de temps

---

52 *Ibid.*, p. 93. Nous soulignons.

53 *Ibid.*, p. 111.

54 *Ibid.*, p. 9.

55 *Ibid.*

qu'elle ne fait, Herder veut signifier que c'est précisément la question qu'il faut poser à un aveugle. Parce que seule la cécité ouvre la porte à la beauté.

Marion CHOTTIN
Centre d'Histoire des Systèmes de la Pensée Moderne
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne/
Centre d'Études en Rhétorique, Philosophie
et Histoire des Idées, ENS Lyon, France

Bibliographie

BATTEUX, Charles, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746.

BERKELEY, George, *Œuvres*, G. Brykman (éd.), Paris, PUF, 1997, tome I :
– *Essai pour une nouvelle théorie de la vision* .
– *Traité des principes de la connaissance humaine.*

BRYKMAN, Geneviève, *Berkeley et le voile des mots*, Paris, Vrin, 1993.

CONDILLAC, Étienne Bonnot (de), *Traité des sensations*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle* : *l'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

DIDEROT, Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, dans *Œuvres philosophiques*, P. Vernière éd., Paris, Classiques Garnier, 1998
– Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, dans Œuvres, L. Versini (éd.), Paris, R. Laffont, t. IV.

DUMOUCHEL, Daniel, « Herder et les fictions de l'esthétique », *Passages par la fiction*, sous la direction de Bertrand Binoche, Paris, Hermann, 2013, p. 175-195.

DUPREY, Laura, « Philosopher dans les ténèbres : la critique des causes finales dans la *Lettre sur les aveugles* », *L'Aveugle et le Philosophe ou comment la cécité donne à penser*, sous la direction de Marion Chottin, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 107-125.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, traduction de C. Bénard, revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, 1997.

HERDER, Johann Gottfried, La Plastique. *Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure, Tirées du rêve plastique de Pygmalion*, traduction et commentaire de P. Pénisson, Paris, Éditions du Cerf, 2010.

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1999
– *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, Gallimard, 2003.

MARKOVITS, Francine, « Une figure paradoxale des Lumières : l'aveugle », *L'Aveugle et le Philosophe ou comment la cécité donne à penser*, sous la direction de Marion Chottin, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 43-61.

PÉNISSON, Pierre, « Toucher du doigt le corps du concept. La sculpture dans *La Plastique* de J.G. Herder », Johann Gottfried Herder, *La Plastique, Quelques perceptions relatives à la forme et à la figure, Tirées du rêve plastique de Pygmalion*, traduction et commentaire de P. Pénisson, Paris, Éditions du Cerf, 2010, p. 135-180.

PILES, Roger (de), *Dialogue sur le coloris*, Paris, N. Langlois éd., 1689
– *Cours de peinture par principes*, Paris, Gallimard, 1989.

VINCI, Léonard (de), *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par A. Chastel, Paris, Calmann-Lévy, 2003.