



HAL
open science

Diderot : Le système des arts comme système des sens

Giuseppe Di Liberti

► **To cite this version:**

Giuseppe Di Liberti. Diderot : Le système des arts comme système des sens. Marie-Pauline Martin; Chiara Savettieri. La musique face au système des beaux arts ou les vicissitudes de l'imitation (1690-1803), Vrin, pp.57-65, 2014, Musicologies, 978-2-7116-2528-4. hal-01429335

HAL Id: hal-01429335

<https://hal.science/hal-01429335>

Submitted on 5 Jul 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.

Giuseppe DI Liberti, *Diderot : Le système des arts comme système des sens*, “La musique face au système des beaux-arts ou les vicissitudes de l’imitation (1690-1803)”, sous la direction de Marie-Pauline Martin et Chiara Savettieri, Centre Allemand d’histoire de l’art et INHA, Paris, 17-19 février 2010, Paris, Vrin, collection “Musicologies”, 2014, pp. 57-65.

PREPRINT VERSION

Diderot : Le système des arts comme système des sens

Giuseppe Di Liberti

En 1746, Charles Batteux publie *Les beaux arts réduits à un même principe*, et obtient un succès probablement inespéré pour un abbé professeur de rhétorique, de tendance résolument classique. L’année suivante, il entreprend la publication de son *Cours de belles lettres* en trois volumes, qu’il achève en 1748. Ces deux ouvrages constituent, en 1751, l’un des objectifs polémiques de Denis Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui entendent et qui parlent*. Le philosophe y traite – comme l’indique le sous-titre – de *l’origine des inversions, de l’harmonie du style, du sublime de situation, de quelques avantages de la langue française sur la plupart des langues anciennes et modernes, et par occasion de l’expression particulière aux beaux-arts*¹. Au cœur de cet examen, Diderot développe une critique radicale de l’idée générale de « belle nature » exprimée par Batteux, pour défendre la singularité des manifestations du beau à travers les différents arts : ce qui valut à la *Lettre* l’appellation bien connue – trop peut-être, par rapport aux autres contenus du texte – de *Laocoon français*².

Ce débat définit un moment crucial de l’histoire de l’idée de système des beaux-arts. Sont en effet disputées deux approches du système, toutes deux opposées : Batteux défend un modèle *substantialiste* du système – soit la présence d’un principe unificateur toujours valide, d’une *propriété* des arts –, tandis que Diderot privilégie implicitement un modèle *fonctionnaliste* du système – et donc l’existence de relations mutuelles entre les arts. Par cette distinction, nous faisons bien évidemment référence à Ernst Cassirer, notamment à son essai *Substance et fonction* (1910)³, qui constitue la base méthodologique de l’analyse ici proposée. Cette opposition entre les deux modèles de système peut en effet se révéler une approche particulièrement efficace pour montrer, à la fois, les raisons de la faillite du système *substantialiste* au XX^e siècle, et la nécessité de repenser, aujourd’hui encore, un système *fonctionnaliste* des arts, pour saisir la complexité du débat contemporain autour de la nature de l’objet artistique. Dans ce sens, Diderot énonce un principe décisif : l’unité profonde du vivant et, en conséquence, la relation intrinsèque des arts et des sens. De la réflexion de Diderot, nous pouvons ainsi déduire un système implicite des arts, articulé sur le *modèle* – et pas sur le fondement – d’un système des sens. En d’autres termes, je voudrais montrer, chez Diderot, un *als ob* – un *comme si*, une hypothèse d’analogie – entre le système des arts et le système des sens, et non pas une correspondance directe des arts et des sens, ni une

¹. Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, s. l., s. n., 1751 ; réédition par Marian Hobson et Simon Harvey dans *Lettre sur les aveugles, Lettre sur les sourds et muets*, Paris, Flammarion, p. 91.

². Voir notamment Jean Seznec, *Essais sur Diderot et l’antiquité*, Oxford, Clarendon Press, 1957.

³. Ernst Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*, Berlin, Bruno Cassirer, 1910 ; traduction française par Pierre Caussat, *Substance et fonction. Éléments pour une théorie du concept*, Paris, Minuit, 1977.

relation de cause à effet entre ces deux plans, comme il en a été souvent question dans l'esthétique allemande du XIX^e siècle – plusieurs auteurs ayant diversement travaillé à une construction du système des arts fondé sur leurs correspondances directes avec les types de perception sensorielle⁴.

Cet *als ob*, chez Diderot, s'appuie sur la profonde unité biologique entre l'homme et le monde – garantie par la sensibilité universelle – et sur le rapport intrinsèque entre imagination, sensations et jugement. Paradoxalement, je rechercherai les fondements d'un système des arts chez Diderot non dans ses *Salons* ou dans ses écrits artistiques, mais davantage du côté du *Rêve de d'Alembert* et des *Eléments de physiologie*. Cette hypothèse ne contredit pas certains travaux récents – parmi lesquels *La musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical* de Béatrice Durand-Sendrail (1994)⁵ et l'article « L'imaginaire de la musique et le hiéroglyphe du paysage chez Diderot » de Marie-Pauline Martin (2009) – qui ont vu, dans le hiéroglyphe, un élément unificateur des arts chez Diderot⁶. Notre discussion entend, pour sa part, montrer comment *l'anatomie métaphysique* de Diderot constitue la condition épistémologique pour établir l'analogie entre les arts.

Nos jugements esthétiques, y compris ceux que nous portons sur les œuvres d'art, trouvent une source essentielle dans nos jugements esthésiologiques, dans notre perception du monde, ce qui implique – pour reprendre les réflexions de James J. Gibson dans *L'approche écologique de la perception visuelle*⁷ – que nos propres perceptions génèrent une forme de jugement sur l'environnement. Si Emmanuel Kant ne parvenait pas à concevoir d'*a priori* pour le jugement esthétique, nous pouvons, à partir de Konrad Fiedler⁸, chercher les principes fondamentaux du jugement dans le fonctionnement même de notre perception. La réception des œuvres d'art peut alors être comprise non seulement à travers un système d'idées culturelles et historiques, mais à partir de notre propre expérience perceptive du monde. Diderot défend justement cette profonde unité entre le langage, la perception et le jugement, unité particulièrement mise en jeu dans l'expérience sensible du monde, et qui s'affirme clairement dans la *Lettre sur les sourds et muets*. Cet ouvrage fut, à juste titre, dès l'édition critique de Paul Hugo Meyer en 1965, lu et apprécié à la lumière de cette unité argumentative. Avant d'aborder ce texte de Diderot, il nous faut rappeler brièvement les propos de Batteux contre lesquels Diderot réagit.

Les beaux arts réduits à un même principe de Batteux peut être considéré comme une sorte de document du *Zeitgeist*. D'une certaine manière, cet ouvrage enregistre les partis et les faits nouveaux de son époque relatifs au débat sur les arts. Sa nouveauté méthodologique est annoncée dès l'avant-propos : « Imitons les vrais physiciens, qui amassent des expériences, et fondent ensuite sur elles un système, qui les réduit en principe »⁹. Il resterait à discuter jusqu'à quel point Batteux parvient réellement à suivre cette conduite expérimentale ; mais ce qui nous importe ici, c'est que les arts deviennent l'Art, en lettres capitales, c'est-à-dire un objet théorique unique et homogène. Or, pourquoi se doter d'un système, c'est-à-dire d'un terme unique pour parler d'un ensemble hétérogène ? Les raisons, évidemment multiples, sont toutes liées à la question du goût, à la constitution de nouveaux sujets culturels – le public et la critique, il suffit de penser aux

4. Je me permets ici de renvoyer à mon étude *Il sistema delle arti. Storia e ipotesi*, Milan, Mimesis, 2009.

5. Béatrice Durand-Sendrail, *La musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994.

6. Marie-Pauline Martin, « L'imaginaire de la musique et le hiéroglyphe du paysage chez Diderot », *Images Re-vues*, n° 7, 2009, http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=51.

7. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979 ; traduction française par Olivier Putois, *L'approche écologique de la perception visuelle*, Paris, Éditions MF, 2009.

8. Voir Konrad Fiedler, *Aphorismes*, édition établie par Danièle Cohn, Paris, Images Modernes, 2004, aphorisme 170.

9. Charles Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. I-II.

Réflexions de Jean-Baptiste Dubos – et, bien sûr, à la naissance de l'esthétique comme discipline philosophique autonome. Ces trois phénomènes – le goût, la critique, l'esthétique – annoncent un nouveau rapport entre l'homme et le monde, caractérisé par l'irruption du sujet comme individu sensible ou, en d'autres termes, comme sujet esthétique. Alfred Baeumler, dans *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIII^e siècle*, écrit :

Ce sujet pose à la pensée un problème inédit et difficile, le plus difficile de tous ceux qui peuvent se poser à elle. Il s'agit en dernière instance du problème général de l'homme vivant et concret. [...] C'est seulement dans le domaine esthétique que l'homme est *reconnu en tant qu'homme*, et c'est pourquoi l'individualité vivante ne pouvait devenir objet de pensée qu'à l'époque du goût¹⁰.

Finalement, malgré la grande distance qui sépare, sur plusieurs plans, Baeumler et Cassirer, leurs lectures convergent sur ce point¹¹. L'effort de Batteux pour travailler comme « les vrais physiciens », tout comme l'originalité de son discours – ou même la rupture qu'il opère – par rapport aux précédentes classifications des arts, est à saisir, à notre avis, en ce sens ; et nous pourrions faire de même avec la tension esthésiologique de Diderot.

Par ailleurs, en 1746, lors de la parution du traité de Batteux, la notion de « beaux-arts », en tant qu'ensemble, semble déjà admise par l'opinion commune. Nous pouvons évoquer au moins deux épisodes, en amont et en aval, tous deux exemplaires : *Le Cabinet des beaux Arts* de Charles Perrault (1690)¹², où l'auteur ne se préoccupe pas véritablement de démontrer ses choix ; et le « Discours préliminaire » de l'*Encyclopédie* par Jean Le Rond d'Alembert (1751), où l'imagination est présentée comme la faculté dont dépendent les beaux-arts.

Perrault justifie le choix des huit « beaux Arts » qui composent son *Cabinet* – éloquence, poésie, musique, peinture, sculpture, architecture, optique et mécanique – en les décrivant simplement comme ceux « qui méritent d'être aimés et cultivés par un honnête homme », lequel les a faits peindre dans le plafond de son cabinet. Très probablement, ce cabinet est imaginaire et l'honnête homme en question n'est que Perrault lui-même. Mais le titre de son ouvrage montre sans doute le fait que la notion de « beaux arts » était déjà usuelle, admise par dans le *bon sens commun*, qui va lui-même de pair avec le *bon goût* – et qui constitue, en définitive, son critère de sélection. Si Perrault se place clairement du côté du spectateur, le discours préliminaire de d'Alembert unifie les beaux-arts à l'intérieur d'un système général des connaissances, construit lui-même sur la tripartition des facultés humaines, sur le modèle de Francis Bacon : « L'Histoire, qui se rapporte à la mémoire ; la Philosophie, qui est le fruit de la raison ; et les Beaux-arts, que l'imagination fait naître »¹³. Cette partition admise, d'Alembert synthétise le rapport entre *imagination* et *imitation*, en indiquant l'objet d'une possible philosophie de l'art :

L'esprit ne crée et n'imagine des objets qu'en tant qu'ils sont semblables à ceux qu'il a connus par des idées directes et par des sensations ; plus il s'éloigne de ces objets, plus les êtres qu'il forme sont bizarres et peu agréables. Ainsi dans l'imitation de la nature, l'invention même est assujettie à certaines règles ; et ce sont ces règles qui forment principalement la partie philosophique des

¹⁰. Alfred Baeumler, *Das Irrationalismusproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle an der Saale, Niemeyer, 1923 ; traduction française par Olivier Cossé, *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIII^e siècle*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 26.

¹¹. Voir Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, Mohr, 1932 ; traduction française par Pierre Quillet, *La philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1966.

¹². Charles Perrault, *Le Cabinet des beaux Arts*, Paris, Edelinck, 1690 ; pour une analyse ponctuelle du texte, je me permets de renvoyer à Charles Perrault, *Il Gabinetto delle Belle Arti*, traduit en italien par Annalisa Bertoni et Giuseppe Di Liberti, introduction et notes par Giuseppe Di Liberti, Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica, 2009.

¹³. Jean Le Rond d'Alembert, « Discours préliminaire des éditeurs », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1765, t. I [1751] ; réédition introduite et annotée par Michel Malherbe, Paris, Vrin, 2000, p. 111.

Beaux-arts, jusqu'à présent assez imparfaite, parce qu'elle ne peut être l'ouvrage que du génie, et que le génie aime mieux créer que discuter¹⁴.

Dans ce passage, se lit, en quelque sorte, une synthèse des influences de Batteux et de Diderot : l'imagination, définie comme « talent de créer en imitant », doit garder un rapport strict avec les sensations et la perception directe du monde. La même corrélation entre imagination et sensation sera également centrale dans les *Éléments de physiologie* de Diderot. Mais, dans le *Discours préliminaire*, nous lisons, de manière particulière, une sorte de double définition implicite du beau dans les arts : premièrement, une correspondance entre *représentation* et *sensation* – et non pas entre *représentation artistique* et *chose naturelle* ; deuxièmement, la centralité de la *natura naturans* qui donne à l'art ses règles. Ces règles sont définies comme « la partie philosophique des beaux-arts », c'est-à-dire le lieu théorique où les beaux-arts se révèlent comme une forme de connaissance. En ce sens, l'imitation désigne non pas un simple processus technique de production, mais l'outil propre à l'imagination pour explorer la nature. D'Alembert absorbe donc tant Batteux que la critique émise par Diderot sur la *belle nature*. Or, une fois encore, il est ici question de l'opposition entre substance et fonction.

Dans le système de Batteux, il ne s'agit pas de reconnaître seulement le principe d'imitation comme le dénominateur commun aux beaux-arts, mais d'articuler ce principe avec deux notions duelles : le goût et le génie. L'architecture du système de Batteux repose en effet sur des piliers traditionnels, peu tournés vers l'exigence expérimentale des sciences modernes. Son point de départ est par exemple donné par la distinction aristotélicienne établie entre les arts, selon laquelle certains arts sont destinés à nous servir, d'autres à nous charmer, tandis que d'autres, enfin, opèrent l'un et l'autre ensemble¹⁵. Les premiers, les arts mécaniques, sont donc distincts des beaux-arts, une classification rendue possible par la distinction des arts et des sciences. Poésie, musique, peinture, sculpture et art du geste (ou danse) sont définis comme les arts nés pour susciter le plaisir, auxquels s'ajoutent architecture et éloquence, nées certes pour satisfaire des besoins, mais qui, affinées par le goût, peuvent susciter le plaisir. Une fois cette classification admise, Batteux envisage le principe capable de les réunir, articulé en trois moments :

Premièrement, que le génie, qui est le père des arts, doit imiter la nature. Secondement, qu'il ne doit point l'imiter telle qu'elle est. Troisièmement, que le goût pour qui les arts sont faits et qui en est le juge, doit être satisfait quand la nature est bien choisie et bien imitée par les arts¹⁶.

Somme toute, il est vrai que Batteux construit le sujet esthétique dans une dynamique entre goût et génie ; mais, dans son raisonnement, le fondement des arts restent liés à deux substances : la *bonne imitation* et la *belle nature*. Batteux avait probablement ressenti lui-même les limites de ces deux substances ; aussi avait-il avancé – timidement, il faut le dire – un principe d'expression ou de communication, basé davantage sur la relation que sur une qualité intrinsèque des objets. Mais, il ne sait, néanmoins, pousser plus loin cette idée, de même qu'il ne parvient pas, finalement, à imiter « les vrais physiciens ». Ce pas manqué est probablement un des motifs profonds de la critique de Diderot.

Certes, la notion de « belle nature » – Diderot a tout à fait raison de le remarquer – demeure vague, oscillant entre une détermination par le goût (qui choisit les plus belles parties de la nature) et la qualité intrinsèque et substantielle de la nature en tant que telle. C'est vraisemblablement ce manque de précision que critique Diderot, tant dans la *Lettre sur les sourds et muets* que dans l'article « Beau » paru en 1752 dans le deuxième tome de l'*Encyclopédie*.

14. *Ibid.*

15. Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, p. 5-7.

16. *Ibid.*, p. 9.

Dans cet extrait bien connu de la *Lettre*, Diderot formule deux critiques assez dures à l'encontre de Batteux, soulignant à la fois l'absence d'application et de fondement de ses arguments :

Balancer les beautés d'un poète avec celles d'un autre poète, c'est ce qu'on a fait mille fois. Mais rassembler les beautés communes de la poésie, de la peinture et la musique, en montrer les analogies, expliquer comment le poète, le peintre et le musicien rendent la même image, saisir les emblèmes fugitifs de leur expression, examiner s'il y aurait pas quelques similitude entre ces emblèmes, etc., c'est qui reste à faire, et ce que je vous conseille d'ajouter à vos *beaux arts réduits à un même principe*. Ne manquez pas non plus de mettre à la tête de cet ouvrage un chapitre sur ce que c'est que la belle nature ; car je trouve des gens qui me soutiennent que faute de l'une de ces choses, votre traité reste sans fondement ; et que faute de l'autre, il manque d'application. Apprenez-leur, Monsieur, une bonne fois comment chaque art imite la nature dans un même objet ; et démontrez-leur qu'il est faux, ainsi qu'ils le prétendent, que toute nature soit belle, et qu'il n'y ait de laide nature que celle qui n'est à sa place¹⁷.

Si Batteux propose un système fermé reposant sur un principe unique, Diderot envisage, lui, un système ouvert de relations. Il reproche en effet à Batteux de prétendre déterminer *a priori* la « bonne imitation » et la beauté. Comme nous pouvons le déduire de l'article « Beau », dans lequel Diderot analyse plus en détail la question de la belle nature, c'est l'idée d'une beauté *substantielle* qu'il critique. Coexistent ici, dans ses remarques, deux données centrales de son esthétique : d'abord, l'usage de l'analogie entre les phénomènes artistiques visant à comprendre *les modalités* d'imitation – et pas l'imitation en soi ; ensuite, l'idée du beau comme *rapport* – et non pas comme qualité substantielle.

Diderot n'a jamais cherché à bâtir un système des beaux-arts, et la classification des arts proposée dans l'article « Art » de l'*Encyclopédie* (article profondément marqué par l'influence, d'ailleurs explicite, de Bacon) se limite à la distinction entre arts mécaniques et arts libéraux, sans aborder la question des *beaux-arts*. Comme Bacon, Diderot approche les arts mécaniques dans leur dimension pratique, comme un modèle pour comprendre le progrès des connaissances humaines. L'article « Art » défend aussi une sorte de continuité morphologique entre l'homme et la nature, continuité garantie justement par les arts : « Le but de tout art *en général* [...] est d'imprimer certaines formes déterminées sur une base donnée par la nature »¹⁸. Une fois les arts admis dans l'édifice des connaissances, le problème de Diderot n'est plus de les unifier, mais de saisir leurs différences et leurs spécificités. L'analogie se révèle ainsi l'outil efficace pour établir ces différences et le rapport entre les pratiques artistiques.

La *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* est souvent mise en rapport avec l'autre célèbre lettre de Diderot, celle sur *les aveugles à l'usage de ceux qui voient*. La comparaison est obligée, Diderot l'impose d'ailleurs par le parallélisme des titres. Toutefois, une lecture attentive de ces titres montre que, contrairement à la *Lettre sur les aveugles*, la *Lettre sur les sourds* n'emprunte guère le terrain expérimental. L'expression *ceux qui entendent et qui parlent* affiche un ton légèrement sarcastique, comme le prouve cette lettre de Diderot à son éditeur :

Je conviens que ce titre est applicable indistinctement au grand nombre de ceux qui *parlent sans entendre* ; au petit nombre de ceux qui *entendent sans parler* ; et au très petit nombre de ceux qui *savent parler et entendre* ; quoique ma *Lettre* ne soit guère qu'à l'usage de ces derniers¹⁹.

Au-delà de l'ironie, la première partie de la *Lettre sur les sourds et muets* est consacrée justement à l'origine du langage, ou encore mieux au rapport entre le langage et l'ordre naturel de la

17. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, p. 125-127.

18. Denis Diderot, art. « ART », dans Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1751-1765, t. I [1751], p. 714.

19. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, p. 89.

perception du monde. Sans vouloir examiner ce thème central de la *Lettre*, ni celui des hiéroglyphes, nous pouvons synthétiser ainsi l'hypothèse de Diderot : le langage – le langage poétique en particulier et, par extension les langages des arts – n'est pas un miroir du monde, mais plutôt une construction de sens à partir de nos connaissances du monde. Parmi celles-ci, il faut évidemment tenir compte de nos connaissances sensibles et directes. De la même manière, l'imitation ne définit pas un reflet de la nature, mais une nouvelle organisation formelle du réel, une *mise en forme* du matériel sensible et des contenus de l'expérience. Nous retrouvons donc ici l'idée que nous repérons dans le *Discours préliminaire* de d'Alembert : l'imitation est le processus à travers lequel les arts explorent le réel et se constituent en tant que formes de connaissance. Pour cette raison, il faudra éviter – à l'inverse de Batteux – toute forme de réduction, et identifier plutôt la spécificité du processus imitatif de chaque art. L'imitation n'est donc pas ici mise en rapport avec la nature, mais avec les connaissances sensibles qui nous viennent de l'expérience de la nature. Le beau n'est pas un trésor de la belle nature, mais seulement un terme qui désigne l'expérience de la perception des rapports, « ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports »²⁰. Et qu'est-ce qu'un rapport ? Diderot répond ainsi : « Le rapport en général est une opération de l'entendement, qui considère soit un être, soit une qualité, en tant que cet être ou cette qualité suppose l'existence d'un autre être ou d'une autre qualité »²¹. Si le rapport des êtres est relativement simple à déterminer, le rapport des qualités est bien plus complexe, et tout particulièrement celui des qualités esthétiques – qui renvoient toujours à un rapport entre un sujet et un objet. Comment percevoir alors ce rapport ? Comment fonctionnent les sens par rapport au jugement ?

« L'œil est un animal dans un animal exerçant très bien ses fonctions tout seul »²², écrit Diderot dans les *Éléments de physiologie* ; cette animalisation²³ s'applique non seulement à l'œil, mais à tous les sens. Ceux-ci ont entre eux des rapports assez controversés. D'un côté, « les secours que nos sens se prêtent mutuellement, les empêchent de se perfectionner »²⁴. À plusieurs reprises – dans la *Lettre sur les aveugles*, celle *sur les sourds*, ou encore *Le rêve de d'Alembert* –, Diderot souligne non seulement l'autonomie de chaque organe, mais la netteté de l'idée provenant d'un sens, indépendamment de l'influence des autres sens. L'aveugle, par exemple, a « des idées du beau, à la vérité moins étendues, mais plus nettes que des philosophes clairvoyants qui en ont traité fort au long »²⁵. De l'autre côté (et nous revenons aux *Éléments de physiologie*) :

chaque organe d'abord a son caractère particulier, puis son influence sur les autres, et l'influence des autres sur lui. De là la variété de ces symptômes, qui semblent propres à un seul, et étrangers aux autres, qui en sont pourtant affectés. De là la sympathie qui existe entre plusieurs organes : des dents avec l'oreille, sons faux, sons aigus ; de l'odorat avec l'estomac, l'odeur des médicaments purge ; etc.²⁶

20. Denis Diderot, *Traité du beau* (texte publié dans l'article « Beau » de l'*Encyclopédie*, t. II, 1752 ; la première édition autonome du *Traité du Beau* paraît dans les *Œuvres philosophiques et dramatiques de M. Diderot*, Amsterdam, Rey, t. VI, 1772) ; réédition par Laurent Versini dans *Œuvres*, Paris, Laffont, 1994-1997, tome IV [1996], p. 99.

21. *Ibid.*, p. 103.

22. Denis Diderot, *Éléments de physiologie*, publication posthume, par Jules Assézat, dans les *Œuvres complètes*, t. IX, 1875 ; réédition par Laurent Versini dans *Œuvres*, Paris, Laffont, 1994-1997, t. I [1994], p. 1307.

23. Voir Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, texte composé en 1769 ; parution manuscrite en 1782 dans la *Correspondance littéraire* ; première édition posthume dans les *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot*, Paris, Paulin, 1830 ; réédition critique par Colas Duflo, Paris, Flammarion, 2002, p. 57.

24. Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles*, Paris, s. n., 1749 ; réédition par Marian Hobson et Simon Harvey dans *Lettre sur les aveugles, Lettre sur les sourds et muets*, Paris, Flammarion, p. 34.

25. *Ibid.*, p. 31.

26. Diderot, *Éléments de physiologie*, p. 1309.

Comment fonctionne alors, chez Diderot, le rapport entre l'organe et l'organisme ? Nous pouvons le déterminer, encore une fois, en rappelant le propos divergeant de Batteux, qui, toujours dans *Les beaux arts réduits à un même principe*, introduisait une classification de la nature par rapport aux arts fondée sur les sens : « On peut diviser la nature par rapport aux beaux arts en deux parties : l'une qu'on saisit par les yeux, et l'autre, par le ministère des oreilles : car les autres sens sont stériles pour les beaux arts »²⁷. Diderot, lui, n'envisage aucune hiérarchie des sens : et, à la rigueur, s'il en admettait une, le toucher l'emporterait :

Mon idée serait donc de décomposer pour ainsi dire un homme, et de considérer ce qu'il tient de chacun des sens qu'il possède. Je me souviens d'avoir été quelquefois occupé de cette espèce d'anatomie métaphysique, et je trouvais que de tous les sens l'œil était le plus superficiel, l'oreille le plus orgueilleux, l'odorat le plus voluptueux, le goût le plus superstitieux et le plus inconstant, le toucher le plus profond et le plus philosophe²⁸.

Selon Diderot, chaque organe est non seulement autonome, mais il apparaît *fon* par rapport à l'ensemble de l'organisme. « L'homme sage n'est qu'un composé de molécules folles »²⁹. L'homme sage, pouvons-nous ajouter, est la conscience des rapports, celle qui parvient à tisser les rapports. Comme les arts, les sens se perfectionnent individuellement, mais, ce faisant, ils s'influencent mutuellement ; nous pouvons dès lors comprendre ce qu'ils font et comment ils le font, en étudiant le système d'analogies, d'affinités, bref de rapports entre ces animaux. Le jugement est donc, chez Diderot, la compréhension des rapports ; mais pour arriver aux rapports, encore faut-il saisir la singularité des êtres et des qualités. Nous pouvons dès lors comprendre en ce sens sa critique adressées à Batteux : *bien imiter la belle nature* est une formule vide, car le *bien* et le *beau* en question ne sont pas – et au fond Batteux le sait aussi – des substances, mais des jugements. Tout jugement est fondé sur les sens, non pas parce qu'il se formule à partir des données sensibles, mais parce qu'il constate, dans la sensation, la coexistence des sens – laquelle définit une sorte de niveau primaire de l'idée de rapport.

Les objets agissent sur les sens ; la sensation dans l'organe a de la durée ; les sens agissent sur le cerveau, cette action a de la durée : aucune sensation n'est simple ni momentanée, car s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, c'est un faisceau. De là naît la pensée, le jugement. Le jugement distingue les idées, le génie les rapproche, le raisonnement les lie. Jugement, raisonnement, formation des langues. Tâchons d'expliquer ces opérations de l'entendement. On juge : voilà le fait. Comment le jugement se fait-il ? Voilà le phénomène à expliquer. Peut-être ce phénomène au premier coup d'œil paraît-il aux ignorants beaucoup plus facile, aux hommes instruits beaucoup plus difficile qu'il ne l'est. Par la raison seule que toute sensation est composée, elle suppose jugement ou affirmation de plusieurs qualités éprouvées à la fois. Par la raison qu'elles sont durables, il y a coexistence de sensations. L'animal sent cette coexistence. Or sentir deux êtres coexistants, c'est juger³⁰.

À partir du moment où nous affirmons que le jugement est une fonction, nous affirmons aussi que le jugement est l'acte de mettre en relation les entités individuelles de deux classes différentes. Dans une classe, nous trouvons des objets concrets, dans une autre, nos sensations. Dans la classe des objets concrets, certains réveillent en nous l'idée de rapport. Mais cette idée de rapport, nous la connaissons – ou plutôt nous la reconnaissons – parce que nous l'avons expérimentée comme coexistence des sens.

27. Batteux, *Les beaux arts réduits à un même principe*, p. 38-40.

28. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, p. 94-95.

29. Diderot, *Éléments de physiologie*, p. 1300.

30. *Ibid.*, p. 1284.

En conclusion, nous voudrions souligner un aspect de ce système implicite de Diderot. Le contenu des systèmes change constamment, comme les valeurs, et même les membres de ces systèmes. Par ailleurs, aucun système n'est indispensable, et aucun système n'est plus vrai qu'un autre. Il peut seulement être construit de manière plus ou moins correcte. En soi, un système n'est pas une connaissance, mais juste un outil pour la connaissance des phénomènes et pour le jugement.

En revanche, il s'agit d'un outil nécessaire, un outil que nous adoptons constamment, implicitement ou explicitement, dans notre rapport au monde. Diderot nous propose de ne pas chercher les contenus du système, mais, bien avant Kant, les conditions élémentaires de la construction du jugement. Repenser le système, à la fois d'idées et de sens, comme condition pour le jugement signifie, à mon avis, répondre aux problèmes artistiques posés par les objets qui, de plus en plus, se présentent comme des lieux de montage, des réseaux, des mises en forme d'une complexité culturelle et sensorielle à la fois.