

Ce document est une version électronique d'un article publié dans *Revue canadienne d'esthétique* :

Rioux-Beaulne, M. (2006). Imagination et invention chez Diderot. *Revue canadienne d'esthétique*, 12. Disponible en ligne -

[http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol\\_12/Dumouchel/Beaulne.htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_12/Dumouchel/Beaulne.htm) .

## Imagination et invention chez Diderot

Si l'on compare les différentes manières d'expliquer les mécanismes de l'imagination et de l'invention dans les Lumières françaises, on constate qu'elles forment un terrain des plus fertiles pour saisir certains aspects de l'amalgame particulier d'empirisme et de rationalisme qui les caractérise. De fait, l'imagination est un foyer où affluent tant de discours – philosophie de la connaissance, philosophie morale (par la théorie des passions), rhétorique, poétique, théorie de la peinture, physiologie, et j'en passe – que ces lettrés qu'étaient les philosophes des Lumières emploient souvent le terme diversement selon les contextes scripturaux où ils se situent, présupposant, à chaque fois, les acquis de l'un ou de l'autre de ces registres comme horizon de compréhension. Et cela ne va pas sans affecter jusqu'aux développements théoriques qu'ils lui accordent. En ce sens, le terme même tombe sous le coup d'une polysémie, en grande partie responsable des transformations historiques qu'il subit, au moins autant qu'elle en est un des effets.

À ce titre, Diderot est sans conteste un cas de figure. Comme l'a remarqué Margaret Gilman, le sens qu'il prête au terme « imagination » évolue sensiblement au fil de son œuvre, probablement parce qu'il est amené à en reformuler constamment la théorie pour répondre aux différents problèmes qu'il rencontre sur son parcours philosophique. On sait par exemple que la définition qu'il en donne en 1749 dans la *Lettre sur les aveugles* s'approche de celle d'Addison, qui en fait une faculté manipulant les seules idées acquises par la vision. Or, même si, jusque dans ses derniers écrits, Diderot a maintenu un lien serré entre imagination et image, il en est venu à intégrer de manière plus prégnante dans sa définition une relation aux cinq sens et, par conséquent, à en faire une faculté de reconstituer des *objets* sous une forme sensible.

Par-delà cette polysémie, les penseurs des Lumières françaises reviennent constamment à certaines lignes de force au sujet de l'imagination. Ainsi, tous s'entendent généralement pour en faire une faculté *mnémonique* retraçant les propriétés sensibles des objets. On se souviendra, à cet égard, de la définition exemplaire qu'en donne Condillac dans son *Traité des sensations* (1754) : « L'imagination est la mémoire même, parvenue à toute la vivacité dont elle est susceptible. » De plus, on attribue couramment à l'imagination le pouvoir de combiner des propriétés sensibles pour constituer des objets qui n'ont jamais été perçus *comme tels* dans l'expérience. C'est dans ce pouvoir que se trouve la condition de possibilité de ce qui fera l'objet de cette étude, à savoir une certaine *productivité de l'esprit*. Or, il se trouve que c'est sur ce point qu'on observe le plus grand nombre de divergences dans les explications, justifications et condamnations du travail de l'imagination. Enfin, sur le plan de la théorie du langage, les *philosophes* donnent souvent à l'imagination le rôle de construction ou de présentation de l'objet signifié par

les éléments discursifs (mot, phrase, discours, etc.), présupposant, dans l'ordre d'un nominalisme qui ne confère de réalité qu'aux individus, que le support du sens des mots, même des plus abstraits, demeure toujours une image mentale singulière.

Ceci dit, si c'est le caractère *productif* de l'imagination qui cause le plus de mésentente aux philosophes des Lumières, c'est qu'ils ne s'accordent pas tous sur ses modalités opératoires, ni, conséquemment, sur son statut gnoséologique. De manière excessivement schématique, on peut dégager trois grandes tendances qui traverseront le dix-huitième siècle. On trouvera d'abord, prolongeant les doctrines du classicisme, un point de vue quelque peu conservateur, dont Voltaire se fera l'écho : dans son article « Imagination » pour l'*Encyclopédie*, rappelant le Descartes des *Passions de l'âme*, il n'accorde de légitimité aux productions de l'imagination *que si elle est accompagnée de volonté et d'entendement* – ce que Voltaire nomme *imagination active*, pour l'opposer à l'*imagination passive* qui n'est qu'un simple rappel de sensations provoqué par des mécanismes physiologiques. En d'autres termes, l'imagination doit être conduite par ces deux facultés qui attestent de la liberté humaine, elle doit être soumise, si l'on veut, à l'autonomie de la raison pour être considérée comme faculté d'*invention*, sans quoi elle se trouve reléguée au rang de source de nos songes, de nos passions ou de nos erreurs. À un autre bout du spectre, on trouvera un La Mettrie, dont le radicalisme, proche, dans plusieurs de ses formulations, du matérialisme hobbesien, se manifeste dans la réduction de toutes les opérations de l'esprit à des modifications de l'imagination. La Mettrie en effet n'hésite pas à affirmer : « Je me sers toujours du mot *imaginer*, parce que je crois que tout s' imagine, et que toutes les parties de l'âme peuvent être réduites à la seule imagination, qui les forme toutes. »

Entre ces deux attitudes, on pourrait alors situer un Condillac, dont la position, beaucoup plus complexe et nuancée, tend à faire de l'imagination un levier au rôle fondamental dans le développement des facultés cognitives. L'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* a montré que le progrès des facultés de l'âme était tributaire de l'usage des signes ; or, cet usage dépend des modalités spécifiquement humaines du fonctionnement de l'imagination, dont la plus grande puissance, comparée à l'imagination animale, a permis le surgissement de la faculté de *réflexion*, sur laquelle repose la connaissance théorique. À tout prendre, c'est aussi dans cette ligne intermédiaire qu'il faudrait placer Diderot, dont le sensualisme, comme on l'a souvent noté, est fortement inspiré par les développements de l'*Essai* de Condillac. Toutefois, Diderot n'aura de cesse, jusqu'au moins en 1767 – où l'on trouve les formulations les plus décisives sur cette question –, de prendre ses distances par rapport à ses contemporains sur un certain nombre de points cruciaux dans l'analyse de ce que j'ai appelé la *productivité de l'esprit*.

Étonnamment, en effet, les divergences qu'on observe entre les philosophes des Lumières laissent, pour ainsi dire, intact ce fait que l'imagination, aussi haut puisse-t-elle s'élever sur le plan épistémique, ne saurait avoir plus qu'une fonction *heuristique*, en *facilitant* l'exercice du jugement par le maintien de plusieurs perceptions présentes à l'esprit ou en *imageant* le discours pour en faciliter la saisie. L'un des facteurs ayant contribué à perpétuer ce cadre gnoséologique doit être mis au compte, me semble-t-il, de la persistance d'un motif typique du rationalisme à l'intérieur du sensualisme, à savoir le

maintien des idées sensibles dans l'ordre du confus, et la caractérisation de la connaissance distincte, résultat de l'abstraction, comme degré le plus élevé de la clarté. Ce motif suppose que toutes les marques permettant la reconnaissance des objets connus distinctement peuvent effectivement en être détachées pour être *considérées et énoncées séparément et successivement*. Le corollaire devenant que ces marques, abstraites des objets, constituent les éléments primitifs servant de matériau à la formation de tout objet complexe, et ce, *tant par l'esprit que par la nature elle-même*. Là est la condition de possibilité de cette *caractéristique universelle* proposée par Leibniz, et que Condillac a reprise à son compte dans le projet d'une *langue des calculs*.

Il apparaît que le travail effectué par Diderot sur des problèmes esthétiques est un vecteur qui a rendu possible l'élaboration d'une conception de l'imagination rompant avec ces modèles hérités du rationalisme classique. Ce qui suit voudrait rendre compte de certains aspects de cette élaboration : celle-ci s'appuie en premier lieu sur un renouvellement de la manière de définir l'*analyse* annoncé par une critique que Diderot adresse à Locke. De là, on parvient à une façon particulière à Diderot de définir la dynamique engagée dans la formation des concepts où, en un premier sens, se découvre la *productivité de l'esprit*. Par un effet de retour, cette productivité exige une reformulation de la théorie de l'invention, catégorie essentielle de l'esthétique de Diderot, puisqu'elle renvoie au problème du génie. Or, de tout ce mouvement, aucun texte ne rend mieux compte que le *Salon de 1767*, sur lequel, en conclusion, j'attire brièvement l'attention pour en dégager certains points qu'éclairent, du moins je l'espère, les développements qui suivent.

### **Analyse et liaison**

La division des opérations cognitives en termes de liaison et d'analyse forme une distinction cruciale pour le sensualisme des penseurs des Lumières françaises : il y a là, si l'on veut, un enjeu de taille, qui relève de la tentative de concilier les héritages rationalistes et empiristes. Ayant adhéré à la thèse lockienne de l'origine sensible des idées, Condillac a, dès ses premiers écrits, cherché à en pousser plus loin le naturalisme latent en tentant de montrer qu'on pouvait faire remonter à la sensation la genèse des fonctions de l'esprit, qu'on pouvait, en somme, prouver que les facultés de l'âme étaient le résultat de l'expérience du réel. Par où qu'on la prenne, la méthode du *Traité des sensations* qui consiste à donner à une statue un sens à la fois pour en dégager la formation progressive des facultés cognitives découlant de la manière dont les idées se forment nécessairement par l'expérience était un coup de force. Elle permettait notamment de donner un fondement anthropologique à la relative stabilité et à la constance de cette acquisition chez tout être humain en montrant l'ancrage dans la structure même des modalités perceptives structurant cette expérience. Là se trouve le sens et la limite de la méthode génétique : elle est, par définition, surdéterminée téléologiquement par l'état de fait dont elle veut rendre compte. Ainsi, l'accroissement des capacités de l'esprit, sur le plan des facultés, peut faire l'objet, comme c'est le cas dans le *Traité des sensations*, d'une analyse génétique pour autant que Condillac s'en tienne à ce qui se produit *dans l'individu considéré comme isolé*. Et ce, pour une raison bien simple : c'est que Condillac ne croit pas réellement que les facultés s'acquièrent dans l'histoire. La genèse est une *allégorie* de l'histoire individuelle et n'a pour but que de

fonder ce qui est conçu comme avéré : l'être humain, soumis à une expérience dont les caractéristiques sont universelles, sera toujours, de ce point de vue, doué d'attention, d'imagination, de réflexion, etc. L'histoire, individuelle ou collective, ne peut être que source de variations dans la relation qu'entretiennent les facultés ; et le progrès, n'affectant jamais en profondeur la « nature humaine », est un procès cumulatif, quant aux connaissances. Ainsi, dans le *Traité de l'Art d'écrire* (1775), Condillac affirmera que les progrès de la philosophie, dont les langues modernes sont un résultat, rendent l'imagination moins libre, parce que plus soumise à l'analyticité de notre connaissance.

Minimalement, l'analyse génétique a la vertu d'ouvrir un plan phénoménologique pour réfléchir la dynamique de la connaissance. Ce qui alors se révèle, c'est que la liaison des idées ne constitue pas, en premier lieu, le résultat d'une activité de l'esprit, mais une caractéristique de la sensation elle-même, puisqu'elle est causée par le fait que notre attention est dirigée sur des idées qui se présentent ensemble. Tout objet est un composé d'idées liées par la simultanéité de leur perception. Ce type de liaison laisserait, somme toute, l'esprit passif, parce que rien, à ce stade, ne relierait l'objet au sujet qui perçoit. Or il est clair, pour Condillac, qu'un tel événement n'a jamais lieu : l'esprit est toujours intentionnel, c'est-à-dire que tout objet conditionne une réponse affective. Les liaisons d'idées s'étendent donc aussi à cette réponse. Si tant est qu'un objet se trouve alors lié à une certaine satisfaction, chaque fois qu'une telle satisfaction fera l'objet d'un besoin, les facultés mnémoniques rappelleront l'objet auquel cette satisfaction a été associée. Et, en retour, chaque fois qu'un objet présentant une caractéristique commune avec le premier sera perçu, ce premier objet se rappellera à la mémoire. La complexité des objets rend la tâche difficile à l'esprit de contenir simultanément toutes les idées dont ils sont formés. Dès lors, nécessité est de recourir à l'emploi de signes pour désigner la « collection d'idées » qu'est un objet : le signe forme, de cette façon, le résultat d'une opération synthétique de l'esprit.

Mais si les objets constituent des modèles, les désirs déterminent en retour l'esprit à mobiliser des idées empruntées à divers objets pour en former qui soient de pures créations. Tels sont les « êtres moraux », représentant les choses telles qu'elles devraient être pour être entièrement adéquates à nos désirs. Telles sont aussi les « idées générales », qui expriment les propriétés communes à plusieurs objets : dès lors qu'un objet en rappelle un autre par l'une de ses propriétés, cette propriété est isolée et se voit attribuée un signe qui la distingue de tous les objets singuliers sur lesquels elle est trouvée. Il y a, dans ce dernier trait, un mouvement gnoséologique de la plus haute importance : la liaison d'idées, qui est une opération synthétique de l'esprit, devient *dans un même mouvement*, la condition de possibilité de l'*analyse*. Les idées abstraites, en tant qu'idées « partielles », sont aussi des idées *distinctes*.

On voit par là comment le projet condillacien doit assumer que le progrès des connaissances dépend de et est manifesté par l'histoire des langues, elles-mêmes conçues comme autant de « méthodes analytiques ». Sur le plan du système des facultés, le

développement historique de l'esprit va dans le sens d'une rectification progressive des associations primaires, produites par l'imagination, au profit d'une connaissance théorique affermissant le pouvoir de la raison comme instance de contrôle de l'activité de l'esprit. Le langage est un indicateur du fait que l'histoire humaine est celle de la conquête de pouvoirs analytiques accrus, les langues modernes contenant l'explicitation verbale d'un plus grand nombre de phénomènes et de rapports perçus. Et ce qui rend possible une telle conquête historique et collective, c'est que tout signe, renvoyant à un acte de liaison d'idées dans l'esprit, en *réifie*, pour ainsi dire, le résultat – en forme le *concept* – de telle sorte qu'il soit désormais accessible à la mémoire sans que soit nécessaire d'en retracer toutes les composantes par l'imagination ; et de telle sorte qu'il soit transmissible soit directement, si le signe est assez « naturel » pour faire voir ce qu'il désigne, soit indirectement, en « réexplicitant » pour autrui ce résultat pour le lier au signe qu'on a choisi pour le désigner. C'est par là que, finalement, les acquisitions progressives d'esprits individuels se stabilisent dans cet instrument qu'est le langage, et qu'en retour ces acquisitions collectives forment pour chaque esprit un mode d'appréhension du réel qui reflète approximativement l'état historique des connaissances. On comprend alors que le progrès des langues assure le progrès des facultés d'analyse.

On se souviendra, à ce titre, du reproche fondamental que Condillac adresse à Locke dès l'ouverture de son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, à savoir qu'il aurait négligé le rôle du langage dans le développement des facultés. Plus profondément, l'*Essai* et les écrits contemporains de Diderot comme ses lettres *Sur les aveugles* et *Sur les sourds et muets* (1751) illustrent le fait que la question de l'origine sensible des idées doive se poser à nouveaux frais : incorporant des aspects propres aux débats philosophiques et rhétoriques plus propres au contexte rationaliste qui règne encore en France, le sensualisme de Diderot et Condillac confère à la sensation une dimension gnoséologique qu'elle n'avait pas chez Locke : c'est elle-même qui coordonne la marche de l'esprit. La sensation n'est pas la source d'un matériau qui se présente à une pensée susceptible d'en dégager des propriétés de divers ordres. Il n'y a pas de séparation franche entre les régimes du sensible et de l'intelligible, puisque les idées même les plus abstraites ne sont jamais que de la « sensation transformée ». Conséquemment, et on rejoint ici l'autre grande critique que Condillac adresse à Locke – qui serait d'avoir supposé les capacités d'analyses et de combinaison comme des facultés innées –, on doit admettre, comme déjà les matérialistes l'ont fait pour les organes du corps, que les mécanismes de l'esprit ne sont pas le fruit d'un processus finalisé.

À terme, on trouvera chez Diderot deux motifs symptomatiques de ce qu'implique cette reprise du sensualisme, où le rapport analyse/liaison ressurgit d'une manière telle qu'on peut aussi y prendre la mesure de l'écart qui le sépare de Condillac, écart où l'importance de son entreprise esthétique prend tout son sens.

Dans un premier temps, sur un plan résolument épistémologique, c'est-à-dire d'une théorie des modalités et de la valeur de la connaissance, Diderot considère en bon empiriste l'induction *nécessaire* comme moyen d'étendre la connaissance dans l'ordre d'une science expérimentale qui, rappellent les *Pensées sur l'interprétation de la nature*

(1753), ne peut se passer d'un travail *conjectural de liaison* des phénomènes afin de saisir les lois générales qui en gouvernent la marche. Évidemment, le caractère *nécessaire* de l'induction n'est pas à entendre en un sens normatif, mais plutôt au sens où l'esprit est naturellement porté à percevoir des rapports entre les phénomènes. Dès lors, comme chez Condillac, la liaison d'idées procède d'un *travail* de l'esprit qui configure le donné en *concept*. Certes, ce travail est – au moins au départ – involontaire : il s'agit d'une *perception de rapport*, soumise à toutes les variations que les conditions objectives et subjectives du moment peuvent y entraîner. Si l'on peut tout de même s'autoriser du terme de travail pour décrire une activité somme toute spontanée de l'esprit, c'est que cette perception de rapport, si elle est devenue commune par l'habitude, sera reconnue comme une connaissance déjà acquise, alors qu'inconnue, elle constituera à la fois une *découverte* de quelque chose au sujet de la nature et une *production* de connaissance. Évidemment, pour que cette connaissance puisse acquérir un statut digne de ce nom, elle doit faire l'objet d'une épreuve : la *consistance* des rapports découverts reste toujours à démontrer par l'expérience. Le fait que l'esprit dégage *naturellement* des rapports d'analogie entre les phénomènes, qu'il combine ceux-ci entre eux pour en extraire une loi, le fait qu'il perçoive un ordre dans la nature ou qu'il organise en système son expérience sensible n'est pas, à proprement parler, considéré par Diderot comme un pouvoir nous élevant au-dessus de la nature – il n'y a dans les liaisons qui se font dans l'entendement aucune garantie de vérité ; au contraire, Diderot n'a de cesse, depuis les *Pensées philosophiques* (1746) jusqu'aux *Éléments de physiologie* de réduire l'activité de l'esprit à des processus naturels, et d'y voir la marque d'une faiblesse. Si la formation d'un terme abstrait est le résultat de ce que l'attention se portant sur une propriété d'un phénomène lie par analogie cette propriété à d'autres que sa mémoire lui rappelle, cela ne se fait qu'au prix d'une négligence de ce qui fait la spécificité et la singularité dudit phénomène, c'est qu'il *extraie* cette propriété du tissu concret de relations dans lequel elle est intriquée pour n'en faire qu'un trait général.

Pour comprendre pourquoi il en est ainsi, il faut ajouter ici le second motif impliqué par l'interprétation diderotienne du sensualisme. Considérant que ce qui a le plus d'évidence est dans la perception sensible, Diderot a montré dans la *Lettre sur les sourds et muets* que l'*analyse* consiste en une décomposition des objets en qualités sensibles. Ceci dit, il y a deux manières possibles de comprendre le résultat d'une analyse. Suivant un schéma plus classique – comme celui suggéré par Condillac –, on peut juger que la *distinction* des qualités sensibles mène à l'identification de marques qui, par un effet de retour, peuvent être considérées du point de vue de leur universalité, c'est-à-dire de leur appartenance commune à divers objets. Cependant, l'article « LOCKE, Philosophie de » de l'*Encyclopédie*, de la main de Diderot, conteste directement la valeur d'un tel procédé, jugeant que cette généralisation réintroduit de l'obscurité dans notre connaissance :

Il [Locke] renouvella l'axiome, il n'y a rien dans l'entendement qui n'ait été auparavant dans la sensation, & il conclut qu'il n'avoit aucun principe de spéculation, aucune idée de morale innée. *D'où il auroit pû tirer une autre conséquence* très-utile ; c'est que toute idée doit se résoudre en dernière décomposition en une représentation sensible, & que puisque tout ce qui est dans notre entendement est venu par la voie de la sensation, tout ce qui sort de

notre entendement est chimérique, *ou doit en retournant par le même chemin trouver hors de nous un objet sensible pour s'y rattacher [...]* Il me paraît avoir pris souvent pour des idées des choses qui n'en sont pas, & qui n'en peuvent être d'après son principe ; tel est, par exemple, le froid, le chaud, le plaisir, la douleur, la mémoire, la pensée, la réflexion, le sommeil, la volonté, &c. ce sont des états que nous avons éprouvés, & pour lesquels nous avons inventé des signes, mais dont nous n'avons nulle idée, quand nous ne les éprouvons plus.

Cette critique de Locke illustre donc une seconde manière de définir l'analyse, comme décomposition d'un objet en idées sensibles *sans procédure d'abstraction*. Une telle réduction, dans la mesure où elle doit reconduire à la sensation même, ne peut avoir lieu que dans l'imagination. Le paradoxe inhérent à une telle conception de l'analyse, on l'aura compris, c'est qu'elle semble n'avoir d'autre vertu que de permettre une « refiguration » mentale de l'objet : si, à l'occasion d'un objet, on se refuse à décliner verbalement ses attributs sous prétexte que les termes employés ne peuvent en saisir toute la singularité, sa décomposition devient alors une simple opération de l'esprit par laquelle on porte une attention à toutes les nuances qui en font la singularité. Ce paradoxe découle en fait de la difficile conciliation des exigences du nominalisme et du réalisme qui sont à l'arrière-plan du sensualisme. Pour chaque chose singulière, il *devrait* exister un nom propre exprimant toutes les déterminations qui lui confèrent sa singularité ; or, ce nom n'existe pas, puisque tous les mots d'une langue sont génériques. En revanche, si l'on voulait s'engager dans une description analytique exhaustive de ces déterminations, le moindre objet prendrait un temps infini à décrire, et la faiblesse de la mémoire ferait sans doute qu'à la fin du parcours, le début en serait oublié. Il faut donc remédier à cette difficulté : et pour ce faire, la méthode « analytique » que Diderot essaie de promouvoir consiste en une décomposition qui n'engage pas la successivité discursive, c'est-à-dire en un acte unique de perception qui déploie *quasi-simultanément* et *distinctement* les propriétés d'un objet avec leurs modifications spécifiques, qui, par conséquent, réunit le pouvoir d'analyse et de synthèse de l'esprit.

### **La Productivité de l'esprit I : le concept**

La question de la liaison des idées offre dès lors une double prise, menant plus directement sur le terrain de l'invention.

En un premier sens, en effet, la liaison d'idées, comme il a été dit, est un acte cognitif par lequel l'esprit perçoit un rapport entre deux phénomènes : processus d'abstraction, donc, par lequel l'esprit rapproche analogiquement des propriétés ou des relations soustraites aux phénomènes. Ce faisant, l'esprit découvre des constantes. Diderot évoque ce mécanisme lorsque, dans *Le Rêve de d'Alembert* (1769), il réduit le syllogisme à l'énoncé de phénomènes conjoints et l'analogie à une règle de trois faite spontanément par l'esprit. C'est là le noyau de la conception « conjecturaliste » de la science et de la connaissance pratique, de ce « tâtonnement » qui définit notre manière d'appréhender le réel. Mais cette manière de raisonner, reposant sur la capacité de séparer les propriétés d'un phénomène, étant entendu qu'il procède par « identifications successives », repose

généralement sur une *défaillance* de l'imagination ou de la sensibilité, qui ne nous représentent les objets que par ce qui y attire notre attention. Autrement dit, l'acte de *confondre* deux idées *distinctes* est un pouvoir en un sens négatif, puisqu'il est le fait d'un *manque de clarté*, identifié par Diderot à un *manque de vivacité*. En effet,

l'expérience journalière forme la suite des idées, des sensations, des raisonnements, des sons. Il s'y mêle une opération propre à la faculté d'imaginer. Vous imaginez un arbre. L'image en est dans votre entendement si votre attention se porte sur toute l'image, votre perception est louche, troublée, vague, mais suffit à votre raisonnement bon ou mauvais sur l'arbre entier.

C'est, pour ainsi dire, considérer une sensation singulière du point de vue de sa coappartenance à un genre. Ce qui est plus grave, c'est – et Diderot rejoint ici la critique classique du réalisme des idées – que cette perception confuse s'accompagne généralement d'une *réalisation* de l'idée abstraite qu'elle constitue : d'une manière ou d'une autre, ayant lieu dans l'imagination, elle se présente à l'esprit avec l'évidence d'une sensation.

Évidemment, ce type d'acte cognitif n'en conserve pas moins une fonction heuristique non négligeable. En fait, ces liaisons relèvent de la forme la plus courante de l'*invention*, qui est une *production de concepts génériques* servant à organiser – de manière toujours provisoire et approximative – la matière du réel. Il y a là la marque du fait que l'esprit peut relier des phénomènes qui semblaient excessivement éloignés : pouvoir que l'on pourrait identifier à un caractère de *force intentionnelle* de l'esprit, de par sa disposition à être affecté diversement par les différents aspects d'un phénomène de telle sorte que certains de ces aspects soient, pour ainsi dire, réifiés pour être mis en rapport avec des aspects similaires d'autres phénomènes. Évidemment, il n'est nullement nécessaire, pour Diderot, que ces « concepts » soient attachés à un signe verbal : la connaissance n'est jamais que dans l'acte même de perception d'un rapport, et il existe des manifestations infra-sémiotiques de ce que cette force intentionnelle permet d'opérer, qui s'étendent de la plus simple « prudence » à un premier genre de *génie*, ainsi que le montre le célèbre article « THÉOSOPHES » de l'*Encyclopédie* :

Nous avons tous des pressentimens, & ces pressentimens sont d'autant plus justes & plus-prompts, que nous avons plus de pénétration & d'expérience. Ce sont des jugemens subits auxquels nous sommes entraînés par certaines circonstances très-déliées. Il n'y a aucun fait qui ne soit précédé & qui ne soit accompagné de quelques phénomènes. Quelque fugitifs, momentanés & subtils que soient ces phénomènes, les hommes doués d'une grande sensibilité, que tout frappe, à qui rien n'échappe, en sont affectés, mais souvent dans un moment où ils n'y attachent aucune importance. Ils reçoivent une foule de ces impressions. La mémoire du phénomène passe ; mais celle de l'impression se réveillera dans l'occasion ; alors ils prononcent que tel événement aura lieu ; il leur semble que c'est une voix secrète qui parle au fond de leur cœur, & qui les avertit. Ils se croient inspirés, & ils le

sont en effet, non par quelque puissance surnaturelle & divine, mais par une prudence particulière et extraordinaire. Car qu'est-ce que la prudence, sinon une supposition dans laquelle nous sommes portés à regarder les circonstances diverses où nous nous trouvons, comme causes possibles d'effets à craindre ou à espérer dans l'avenir ? or il arrive que cette supposition est quelquefois fondée sur une infinité de choses légères que nous avons vues, aperçues, senties, dont nous ne pouvons plus nous rendre compte, ni à nous-mêmes, ni aux autres, mais qui n'en ont pas une liaison moins nécessaire ni moins forte avec l'objet de notre crainte & de notre espérance.

Ce « pressentiment » définit l'un des effets courants du caractère intentionnel de l'esprit : le fait qu'il soit interpellé par certaines caractéristiques des phénomènes qu'il *confond* avec celles d'autres phénomènes de manière à les mettre en rapport pour en produire le concept générique. Or, cette intentionnalité repose elle-même non seulement sur le *degré* de sensibilité, mais sur *ce à quoi elle est portée* : la différence individuelle rend chaque être humain sensible à des aspects différents des choses, et donc susceptible de lier autrement les phénomènes. Chacune de ces nouvelles liaisons est une *connaissance probable* nouvelle. Suivant cela, le génie peut être compris soit comme le résultat d'une intensification du pouvoir de lier les phénomènes entre lesquels le commun des mortels ne voit pas de rapport, soit comme celui d'une certaine disposition innée ou acquise favorisant la perception de certaines caractéristiques dans les phénomènes, restant habituellement obscure chez les autres.

## **Productivité de l'esprit II : le tableau**

Suivant ce premier sens, la liaison d'idées est *intensive*, parce qu'elle relève de la capacité de percevoir les rapports les plus subtils et d'accéder ainsi à un plus haut degré de généralité. Si Diderot se méfie souvent de ce type de connaissance, comme la critique de Locke l'illustre, c'est qu'elle ne peut se faire, on a vu pourquoi, qu'au prix de ce qui fait la spécificité de tout phénomène singulier. Et c'est pourquoi il la juge *plus obscure* : la connaissance par pressentiment rejoint la connaissance par abstraction, en ce sens qu'elles s'articulent soit sur le rapport entre des signes que l'histoire a substitué aux phénomènes, soit sur celui de ces « choses légères que nous avons vues, aperçues, senties, dont nous ne pouvons plus nous rendre compte, ni à nous-mêmes, ni aux autres ». Or, l'article Locke annonçait un second type de liaison d'idées, plus *extensif*, et plus propre à intégrer les exigences de l'analyse. Ce second sens, c'est celui que condense Diderot dans la notion de *tableau*, notamment dans ses écrits théâtraux. Cette notion en effet est généralement définie comme le résultat d'un mouvement cognitif allant en sens inverse de l'abstraction. Si l'article sur Locke identifiait la décomposition analytique comme chemin de la connaissance *en sens inverse*, Diderot avait justement pris soin d'ajouter que cela ne doit pas conduire à séparer les propriétés découvertes en entités abstraites. Depuis au moins le *Discours sur la poésie dramatique* (1758), Diderot s'est expliqué sur la manière d'opérer cette décomposition : elle doit *rendre sensible la liaison d'idées elle-même* sur laquelle s'est appuyée la production d'un concept. Elle doit, en d'autres termes, rendre compte de l'acte cognitif lui-même par lequel le divers de la sensation s'est trouvé soit subsumé, pour ainsi dire, sous un concept déjà existant, soit littéralement lié sous la

forme d'un concept nouveau. Ainsi, l'article « Locke » n'était peut-être qu'un écho de ce qui avait déjà été établi dans le *Discours* :

Demandez [au philosophe] par exemple : qu'est-ce que la justice ? Et vous serez assez convaincu qu'il ne s'entendra lui-même que quand, la connaissance se portant de son âme vers les objets *par le même chemin qu'elle y est venue*, il imaginera deux hommes conduits par la faim vers un arbre chargé de fruits ; l'un monté sur l'arbre, et cueillant ; et l'autre s'emparant, par la violence, du fruit que le premier a cueilli. Alors il vous fera remarquer les mouvements qui se manifesteront en eux ; les signes du ressentiment d'un côté, les symptômes de la crainte de l'autre ; celui-là se tenant pour offensé, et l'autre se chargeant lui-même du titre d'odieux offenseur.

Si vous faites la question à un autre, sa dernière réponse se résoudra en un *tableau*. Autant de têtes, autant de tableaux différents peut-être : mais tous représenteront deux hommes éprouvant dans un même instant des impressions contraires ; produisant des mouvements opposés ; ou poussant des cris inarticulés et sauvages qui, rendus avec le temps dans la langue de l'homme policé, signifient et signifieront éternellement : justice, injustice.

Le processus que Diderot définit ici illustre on ne peut mieux la perspective gnoséologique qui est la sienne : le sensible n'a pas seulement le caractère de clarté originaire, mais confuse, comme c'est encore le cas chez Condillac. Au contraire, cet extrait tend à montrer qu'il n'y a que par une représentation sous la forme d'un tableau que l'extension d'un concept puisse obtenir toute la clarté dont elle est susceptible, puisque, consistant en une *perception de rapport*, il n'y a que dans un retour à sa condition de perception qu'il puisse être ressaisi. Le tableau redéploie les conditions sensibles à l'intérieur desquelles le travail de production de concept par l'esprit s'effectue, puisqu'il fait tenir ensemble ce que l'esprit a lié à cette occasion.

Plus précisément, l'idée est que le tableau est la manifestation la plus effective de connaissance à laquelle on puisse prétendre, à titre de présentation des rapports mêmes dont la perception forme l'acte cognitif de production de concept. Ainsi, le tableau de l'injustice qu'évoque la citation plus haut contient une « réeffectuation » des conditions à l'intérieur desquelles l'injustice se reconnaît. Il offre, en ce sens, l'extension des marques sensibles qui, présentes, perçues et mises en rapport dans un événement en permet l'attache au concept d'injustice. Or, ces marques, déclinées séparément et distinctement, ne permettraient pas une saisie du concept, parce que ce concept n'existe que si elles sont mises en rapport : le tableau offre cette saisie enchevêtrée qui produit instantanément l'affect ou la disposition liée à la notion d'injustice.

Mais il y a plus. À s'en tenir à cela, Diderot pourrait apparaître comme un tenant d'un réalisme objectiviste, puisqu'il semblerait n'exiger qu'une simple re-présentation des choses telles qu'elles sont en nature – et plusieurs citations de Diderot pourraient donner l'impression de corroborer une telle interprétation. Cependant, l'analyse des mécanismes à l'œuvre dans la production des concepts a montré que le nominalisme de Diderot repose

sur l'idée que le concept d'un phénomène n'est rien d'autre que l'expression du résultat de l'acte intentionnel par lequel ce phénomène est appréhendé par l'esprit. Dès lors, le tableau lui-même doit être compris comme une telle expression, c'est-à-dire, non des phénomènes, mais de l'acte cognitif par lequel ce phénomène est constitué en concept. *Le tableau est un concept*, une vue de l'esprit, présentant les marques sur lesquelles l'intentionnalité s'est appuyée pour en forger le sens. Le tableau, en somme, est l'expression du travail de la subjectivité sur le phénomène. Ainsi, dans le tableau de l'injustice présenté plus haut, Diderot dit bien que ce qui importe, c'est qu'y soient lisibles en même temps toutes les instances relationnelles qui, à être perçues, produisent sur nous l'affect que nous avons antérieurement lié à la justice. Les deux hommes du tableau, peu importe leur statut (conformation physique, vêtements, rang social, accessoires, etc.), doivent *minimalement* arborer certaines expressions reconnaissables comme liées à la douleur et à la culpabilité pour permettre la saisie du *rapport* (entre ces « impressions contraires », ces « mouvements opposés ») dont le concept de justice est l'expression. L'artiste – mais Diderot assure que c'est là aussi la tâche du philosophe – doit donc focaliser son attention (et attirer celle de ses interlocuteurs) sur les idées qui ont été liées et dont l'intrication est exprimée par le concept. Il doit, en somme, *ré-inventer le concept*, redécouvrir ce qui a été découvert lors de sa formation, penser par lui-même ce en direction de quoi le concept donne à penser, s'il part d'un « sujet » donné ; ou produire un concept nouveau, donner à voir les rapports qu'il a aperçus. On voit par là à quel point Diderot participe au déplacement qui affecte la notion d'imitation de la nature au dix-huitième siècle, cherchant à en dégager un sens profondément gnoséologique. L'importance qu'il confère à la nécessité d'un redéploiement des conditions sensibles au sein desquelles s'effectue la perception de rapport permet de mesurer la place grandissante qu'il donnera à l'imagination comme faculté par excellence sur laquelle doit s'appuyer cet effort d'*invention* dont découle notre « interprétation de la nature », c'est-à-dire la constellation de concepts que nous produisons pour cerner la prolifération sans cesse différenciée de la nature.

Qu'il s'agisse là d'un travail d'invention, on n'en saurait plus douter, puisqu'il s'agit de *trouver* les marques les plus performativement aptes à communiquer un acte intentionnel de l'esprit. On comprend mieux alors pourquoi les beaux-arts sont sans cesse traités par Diderot à travers des catégories qui renvoient à la rhétorique et aux théories linguistiques. C'est que les arts sont des systèmes de signes, et que comme tout système de signes, ils portent la nature au langage, ils forment un lieu où l'infinité virtuelle des relations entre les êtres est progressivement reconquise par l'infinité des points de vue que l'humanité incarne et s'efforce de transmettre. Leur spécificité, c'est de livrer dans un même geste le concept et le regard qui l'institue.

C'est en ce point que se rencontrent le poète et le philosophe :

Quand l'imagination peint fidèlement, son résultat ne peut être faux. C'est de la bonne philosophie. Quand elle emprunte de la nature des parties éparées en plusieurs êtres, pour en former un être idéal, c'est de la poésie.

Le philosophe veut être vrai. Le poète veut être merveilleux. Si l'image est en même temps fidèle et surprenante, l'auteur est en même temps philosophe et poète

Que ce travail d'invention corresponde à ce qui est exigible des artistes, pour Diderot, cela va de soi : ceux-ci, nous dit-il, sont plus capables que la nature elle-même de nous présenter les rapports qui en forment la trame. C'est l'être humain qui fait parler les phénomènes, en leur adjoignant le rapport sous lequel il les perçoit, c'est-à-dire en les faisant tenir dans le tissu de relations qui forment le tableau immense de la nature dans son esprit.

### **Conclusion : imagination et invention dans le *Salon de 1767***

Les analyses qui précèdent peuvent à la rigueur n'être tenues que pour une mise en place de quelques éléments théoriques à titre de contribution à l'éclaircissement de certains motifs de ce texte inépuisable qu'est le *Salon de 1767*. Il est possible, à partir de ces éléments, de faire ressortir, parmi d'autres, quatre problématiques auxquelles le *Salon* fait fréquemment allusion, et qui toutes ont en commun le fait de réfléchir la question de la *productivité de l'esprit*, c'est-à-dire des mécanismes qui président à l'*invention* au sens ambivalent que donnent à ce terme Diderot et ses contemporains. Ce qui est en jeu, c'est bien évidemment le fait qu'en un sens, il n'y ait pas de différence autre que de degré entre une simple perception sensible et une connaissance au sens strict : la structuration des objets dans notre imagination étant une liaison d'idées au même titre que toute connaissance. La faculté d'invention est une force découvriante et productrice, dédoublement dont nul terme ne rend mieux compte que celui de pouvoir de *conception*.

Dans un premier temps, il semble qu'on puisse, sur de nombreux points, rabattre la question du « modèle idéal » sur celle du *tableau* : dans sa lettre-préface adressée à Grimm qui sert de préambule au *Salon*, Diderot montre que le « modèle idéal » relève de la capacité de l'esprit de reproduire les conditions subjectives à l'intérieur desquelles un phénomène est repris sous la forme d'un concept. Engagé qu'il est alors dans une lutte avec la tradition qui, de l'Antiquité jusqu'à Batteux, maintient l'invention artistique dans l'horizon d'une « belle nature » qui se définit essentiellement comme l'« idée factice » formée par l'élection et le rassemblement de traits séparés en nature permettant la formation d'un « prototype » où apparaît « la nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, et qu'on peut la concevoir par l'esprit », Diderot ne se prive pas d'en récupérer la terminologie et les exemples et d'en forcer l'apparent platonisme. Pourtant, il en sape dans un même mouvement le soubassement idéaliste en montrant que ce modèle idéal n'est rien d'autre que le résultat, historiquement différencié, de *l'activité intentionnelle de l'esprit par laquelle la nature est portée au concept*. En d'autres termes, le tableau que forme le modèle idéal est proprement l'équivalent de ce qui a été défini comme *connaissance extensive* : une figuration solidarisée des marques considérées et mises en rapport par l'esprit au moment de la détermination conceptuelle d'un phénomène. C'est la raison pour laquelle Diderot s'emploie, tout au long de cette lettre-préface, à démontrer que ce « modèle premier » est « purement idéal », qu'il n'a d'existence « que dans la tête » des génies, qu'il n'est le portrait d'aucun « individu », qu'il

est la « chose générale », « l'image intellectuelle », à savoir ce qui, habituellement, est obscurément reconnu chaque fois que nous rapportons un phénomène à une idée, mais présenté dans toute la clarté dont il est susceptible.

On comprend alors pourquoi l'une des critiques qui reviennent le plus souvent sous la plume de Diderot porte sur le caractère non signifiant d'une œuvre qu'il juge mauvaise. C'est que l'*idéal* constitue une manière de faire apparaître dans toute son évidence ce qui donne à un phénomène son *sens*. Seulement, et c'est là tout le spécifique de l'art, cette mise en évidence – qui rejoint l'*energeia* de la rhétorique classique – ne passe pas par l'abstraction successive des éléments constitutifs du phénomène, mais par le redéploiement sensible du faisceau de relations opérées par l'esprit pour en dégager une signification. Aussi Diderot écrit-il, autour d'une tête de *Musicien champêtre* de Loucherbourg :

Entre tant de physionomies caractéristiques de la colère, de la fureur, de la tendresse, de l'innocence, de la frayeur, de la fermeté, de la grandeur, de la décence, des vices, des vertus, des passions, en un mot, de toutes les affections de l'âme, y en aurait-il quelques-unes qui les désigneraient d'une manière plus évidente et plus forte ? Dans ces dernières y aurait-il certains traits fins, subtils et cachés, faciles à sentir quand on les a sous les yeux, infiniment difficiles à retenir quand on ne les voit plus, impossibles à rendre par le discours ; ou serait-ce de ces physionomies rares et des traits spécifiques et particuliers de ces physionomies que seraient empruntées ces imitations qui nous confondent et qui nous font appeler les poètes, les peintres, les musiciens, les statuaires du nom d'inspirés ? Qu'est-ce donc que l'inspiration ? L'art de lever un pan du voile et de montrer aux hommes un coin ignoré ou plutôt oublié du monde qu'ils habitent. L'inspiré est lui-même incertain quelquefois si la chose qu'il annonce est une réalité ou une chimère, si elle exista jamais hors de lui ; il est alors sur la dernière limite de l'énergie de la nature de l'homme et à l'extrémité des ressources de l'art.

Comme le montre cet extrait, le point important est que Diderot juge nécessaire pour le peintre de trouver une physionomie qui caractérise de manière *plus évidente et plus forte* ce qu'il cherche à faire voir, et que, ce faisant, il lui faut retrouver ce qui est *perçu facilement* au moment où une chose est présente (ces « traits fins, subtils et cachés »), mais qui est *immédiatement oublié*, parce qu'à cette chose n'est alors liée que la disposition affective générale dont elle est la cause, disposition qui est une sorte de *synthèse abstraite*, un effet résiduel de la chose : un concept obscur. L'acte de saisie d'une chose se résolvant, par l'activité synthétique de l'esprit, en une disposition affective unifiée, cette disposition se fait *unité sémantique* qui, avec le temps, finit par valoir pour la chose même :

Dans l'enfance on nous prononçait des mots ; ces mots se fixaient dans notre mémoire et le sens dans notre entendement ou par une idée ou par une image, et cette idée ou image était accompagnée d'aversion, de haine, de plaisir, de terreur, de désir, d'indignation, de mépris. Pendant un assez grand nombre

d'années, à chaque mot prononcé, l'idée ou l'image nous revenait avec la sensation qui lui était propre, mais à la longue nous en avons usé des mots comme avec les pièces de monnaie : nous les donnons et nous les recevons à la forme et au poids : ainsi des mots, vous dis-je ; nous avons laissé là de côté l'idée ou l'image, pour nous en tenir au son et à la sensation. Un discours prononcé n'est plus qu'une longue suite de sons et de sensations primitivement excitées : le cœur et les oreilles sont en jeu, l'esprit n'y est plus. C'est à l'effet successif de ces sensations, à leur violence, à leur somme, que nous nous entendons et jugeons ; sans cette abréviation nous ne pourrions converser, il nous faudrait une journée pour dire et apprécier une phrase un peu longue. Et que fait le philosophe qui pèse, s'arrête, analyse, décompose ? Il revient par le soupçon, le doute, à l'état de l'enfance. Pourquoi met-on si fortement l'imagination de l'enfant en jeu, si difficilement celle de l'homme fait ? C'est que l'enfant à chaque mot recherche l'image, l'idée, il regarde dans sa tête ; l'homme fait a l'habitude de cette monnaie, une longue période n'est plus pour lui qu'une série de vieilles impressions, un calcul d'additions, de soustractions, un art combinatoire, les *Comptes faits* de Barrême.

On revient par ce biais au motif de la procédure analytique que Diderot a depuis le *Discours sur la poésie dramatique* et l'article « Locke » décrite comme mouvement de connaissance « passant par le chemin par lequel elle est venue » : et à nouveau on voit que cette procédure résulte d'un travail de l'imagination qui reconstruit les *conditions originelles de la formation d'un concept* ou de l'attache d'un phénomène à un concept déjà donné par le langage. Ce déplacement de la théorie de l'invention poétique fait écho aux développements de l'esthétique rationaliste en Allemagne – avec laquelle il ne semble pas qu'on doive établir de filiation directe –, et plus précisément chez celui-là même qui donna à la notion d'esthétique son sens moderne : Baumgarten, en effet, avait déjà cherché à montrer que le propre des beautés esthétiques n'était pas dans le regroupement de perfections éparses dans la nature en vue de former une totalité harmonieuse et parfaite, mais dans *la perfection de la connaissance* elle-même. Il ne saurait être question, dès lors, d'imiter quelque « belle nature subsistante », puisque la « belle » nature n'est autre que le résultat de l'imitation elle-même. À ce titre, l'embellissement de la nature par l'art vient de la capacité de ce dernier de réunir et de lier plus de marques significatives que ne le fait habituellement la nature : c'est pourquoi le modèle idéal constitue bien, en même temps qu'une reconstruction des conditions de formation d'un concept, une *idéalisation* de ces conditions, idéalisation qui confère d'autant plus d'unité et d'énergie au tableau ainsi formé. Le tableau rend perceptible les liaisons infra-conscientes dont la perception d'un objet est le résultat. Et c'est pourquoi il est possible d'appeler l'imitation qu'est une œuvre d'art une *réinvention*. Découvrant les traits fugitifs qui sont si vite oubliés, l'artiste invente un objet où leur action devient sensible.

Corollaire de ce déplacement, ce qui doit alors être considéré comme propriétés esthétiques n'appartient pas au domaine des objets eux-mêmes, mais au regard ou à l'intentionnalité qui en ressaisit les caractéristiques. Les adresses répétées aux peintres qui parcourent les *Salons* de Diderot ne sont pas fortuites : les tableaux n'expriment pas la

beauté de tel ou tel objet, mais sa modélisation par l'artiste. C'est lui qui doit en répondre, parce que c'est lui qui s'y exprime. Diderot participe bien de ce mouvement général de l'esthétique des Lumières qui fait peu à peu passer la notion de génie d'une irruption momentanée de puissance dans l'esprit à la désignation d'un type d'individualité auquel une certaine disposition d'esprit confère une vue *originale*. Or, l'idée selon laquelle la beauté dépend non d'une faculté élective – le jugement, chez la plupart des classiques – par laquelle l'artiste reconnaît dans les diverses productions de la nature les éléments qui contiennent suffisamment de perfection pour être retenus, mais d'un pouvoir de produire une vue où le degré d'organicité rejoint et dépasse même celui des modalités de déploiement de la nature devait conduire à considérer le tableau comme expression d'un certain *ethos*. On se souviendra, à ce titre, des critiques de Diderot à l'endroit de Boucher dans les divers *Salons*, dont l'essentiel porte sur les *mœurs* du peintre. Dans la « Promenade Vernet », Diderot montre un effet dialectique de cela, lorsqu'il affirme : « Si Vernet vous eût appris à mieux voir la nature, la nature, de son côté, vous eût appris à bien voir Vernet. » C'est que le génie, par sa manière de lier les choses dans son tableau, nous apprend à lire dans la nature ; mais l'appréciation de sa force demande en retour la capacité d'évaluer la consistance et la justesse de l'interprétation que ce tableau offre de la nature.

L'enchevêtrement de ces quatre problématiques – modèle idéal, structure sémiologique de l'œuvre d'art, modalité de l'invention et individualisation du génie – figurent parmi les enjeux majeurs qui coordonnent le passage du classicisme du dix-septième siècle vers le romantisme du dix-neuvième, comme l'illustrent aussi les thèmes qu'elles font surgir à leur périphérie – importance de l'originalité, art comme « dévoilement » de la « vérité », historicité des formes, subjectivation, etc. Dans ce contexte, on comprend que l'esthétique de Diderot – comme celle de ses contemporains – soit apparue à la frontière de ces deux courants. Et cela est certainement vrai pour une bonne part. Mais cela vient aussi de ce qu'on a encore assez peu essayé de définir la spécificité des solutions aux grands problèmes esthétiques et gnoséologiques découvertes par les penseurs des Lumières, ce qui conduit à les considérer comme des prolongements des grands courants de la période précédente, ou des annonces de ceux du siècle suivant, c'est-à-dire comme des efforts transitoires. Cependant, cette spécificité existe, et elle apparaît justement du simple fait que rien n'y est exactement réductible au classicisme ou au romantisme. On en trouve une expression dans cette manière toute diderotienne d'intriquer la connaissance et la sensation de telle façon que « logique » et « esthétique » soient adossées l'une à l'autre comme deux faces indissociables de ce travail d'interprétation de la nature qui en renouvelle constamment et indéfiniment le concept.