

## *Galathée pulvérisée: expérience de l'altérité et sensibilité dans "Le Rêve de d'Alembert" de Diderot*

### *Abstract*

As a matter of fact, the pulverization of Falconet's statue, which Diderot sketches out at the beginning of his *Rêve de d'Alembert* (1769), does not represent an iconoclastic act, but it's rather an attempt to tell the genesis of a conscience – regardless of the traditional forms of the myth, but on the basis of its material. This way, the materialist approach to physics is reflected by a materialism of writing that decomposes in order to create something new. In doing so, Diderot readopts his reflection on the corpuscular and atomist theories: it's exclusively in relation to a second molecule that the particle's function within a system can be defined. Thus, the philosophe affirms the pivotal importance of the experience of alterity with the aim to integrate a part into a whole, but also of the completion of conscience as self-consciousness. By analogy, the sensibility of the living being arises due to the rhythm of an external impulse and its absence. In the context of such a dialogic founding of the subject, Diderot ends up suggesting a rearrangement of Falconet's sculpture, whereby the sculptor doesn't content himself with only kneeling at Galatea's feet but actually touches her.

Dans la version du *Rêve de d'Alembert* que Diderot présente à Catherine II à St. Petersburg en 1774, version déguisée qui réagit au scandale déclenché par les manuscrits circulant clandestinement à Paris, ce sont des figures masquées qui sont mises en scène. Diderot a réservé à son personnage du Dr Bordeu l'identité la plus acerbe: nous rencontrons ce dernier sous le masque d'un certain La Mettrie, auquel on doit beaucoup parmi les *philosophes*, mais dont on ne cite pourtant pas le nom. Cependant, au lieu d'expliquer à son impératrice cette dissimulation des rapports à la réalité qui qualifie ses deux dialogues de «rétractation»<sup>1</sup> des audaces précédentes, de «version déguisée»<sup>2</sup>, son *Avertissement* initial met en avant des interventions beaucoup plus fondamentales dans l'état du texte:

Je crois avoir satisfait au désir de sa Maj. Imp. autant que la difficulté du travail et le peu de temps me le permettaient; et j'espère que l'historique de ces *Dialogues* en excusera les défauts. [...] Qu'on ne s'étonne donc pas d'y trouver des écarts, de l'obscurité, des termes impropres dans une matière qui n'en comporte point, des conjectures peut-être trop hardies, des preuves trop faibles et un désordre poussé quelquefois fort au delà du libertinage de la conversation. | Ce n'est ici qu'une statue brisée, mais si brisée qu'il fut presque impossible, même à l'artiste, de la réparer<sup>3</sup>.

(1) Formule de M. Tourneux (1885), cité d'après G. DULAC, *Une Version déguisée du "Rêve de d'Alembert": le manuscrit de Moscou (1774)*, dans J. Proust (éd.), *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des lumières*, t. II, Montpellier, Université Paul Valéry, 1979, p. 137. Cf. de même le commentaire dans D. DIDEROT, *Éléments de physiologie*, éd. P. Quintili, Paris, Honoré Champion, 2004, pp. 368-370, cité ensuite comme DEP.

(2) Le manuscrit représente une version intermédiaire du texte, dans laquelle les noms La Mettrie (Bordeu), Du Marsais (d'Alembert), Mlle Boucher (de Lespinasse) et Nicolas Boindin (Diderot) remplacent les noms originaux. Cf. G. DULAC, *Une Version déguisée du "Rêve de d'Alembert"* cit., pp. 147-150.

(3) DEP, pp. 415 s.

Cependant, l'encyclopédiste à la cour russe remet à Catherine un texte qu'il prétend être en ruine, qu'il aurait sur son ordre et, à titre provisoire, reconstitué en l'espace de six jours. En vérité, il s'agit – hormis le changement de noms – d'une copie quasiment fidèle du texte rédigé cinq ans auparavant<sup>4</sup>.

Cette mascarade a beau avoir été prétendument conçue pour apaiser les protagonistes initialement ciblés à Paris, notamment Mlle de Lespinasse, néanmoins, et cela retiendra notre attention dès maintenant, cette mascarade soulève alors la question de savoir dans quelle mesure l'image d'une unité ou d'une continuité brisées exprime une pratique d'écriture, dans laquelle fragmentarisation et œuvre esthétique ne constituent pas une contradiction, mais se conditionnent réciproquement.

Ici, Diderot se présente comme l'artiste qui s'implique personnellement dans son ouvrage: il s'inscrit lui-même sous le masque de Pygmalion dans l'épître dédicatoire. Par conséquent, l'opposition entre le devenir et la décomposition, cristallisée dans la métaphore de la statue, contient alors une dimension médiale – l'unité du texte –, une dimension narrative – le topique du mythe –, et une dimension de contenu – la matière du marbre. Dans cette lecture matérialiste, la différence entre un texte manifestement en fragments et un texte homogène primordial ne nous semble plus être feinte, ni l'unité de son contenu, c'est à dire un récit cohérent, ni la matière uniforme dont parle le texte, soit le marbre de la statue ou bien les molécules vivantes dont le corps de celle-ci est composé. Par la suite, nous allons essayer d'interpréter le *Rêve de d'Alembert* comme l'adaptation singulière de la narration de Pygmalion, de laquelle Diderot aurait trouvé sa propre version.

### I. La destruction du récit mythologique

Le fait que Diderot, lors du salon de 1763, ait chanté les louanges de la statue du Pygmalion de Falconet, ne l'empêcha pas, dans le *Rêve de d'Alembert*, d'utiliser cette sculpture comme repoussoir, pour se livrer à une expérience de pensée iconoclaste: «Je prends la statue que vous voyez; je la mets dans un mortier; et à grands coups de pilon...»<sup>5</sup>. Ce faisant, il raconte la genèse d'une conscience, au mépris des formes reçues du mythe, mais sur la base de son matériau: de la même manière que l'entretien commence par la destruction fictive de la statue, et que la nudité fait son retour pour signifier la rudesse de la matière, de même Diderot détruit le topique littéraire pour entamer, à partir de ses fragments mêmes, une réflexion nouvelle, désormais épistémologique, sur l'éveil au vivant. C'est une série d'hypothèses qui se substitue au narratif mythologique, la *lecture* chez lui cède la place à une création originale.

Vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le topique de Pygmalion jouit d'une grande popularité comme référence littéraire. En effet, il est présent, grâce à sa faculté de refléter, dans la littérature autant que dans les sciences, les débats contemporains concernant la genèse de la vie et le passage de la matière morte à la matière vivante<sup>6</sup>. L'intérêt de Diderot ne se

(4) Paolo Quintili a démontré la stratégie diderotienne pour désamorcer le texte en valorisant son contexte: l'auteur présenterait la copie de Saint-Petersbourg dans un seul dossier, à savoir dans un ordre où elle figure *après* les *Éléments de physiologie*; ainsi il réussirait à faire réévaluer son texte poétique en tant que document épistémologique, mais non sans en déprécier en contrepartie les éléments irrationnels dans l'«Avertissement» (*DEP*, p. 369).

(5) D. DIDEROT, *Le Rêve de d'Alembert*, dans *Œuvres philosophiques*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 2010, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 347, cité ensuite comme *DOP*.

(6) Tandis que le mythe antique décrit la conversion psychosexuelle d'un homme indifférent à l'amour par le biais de l'astuce divine d'une statue animée, déjà la fable de La Fontaine *Le Statuaire et la statue de Jupiter* (1678) avait rendu susceptible d'idolâtrie enfantine le sculpteur désirant une représentation



Etienne-Maurice Falconet: *Pygmalion et Galathée*, 1763, Creative Commons (4.0)  
Walters Art Museum

limite pourtant pas à reformuler le mythe comme étant le questionnement de la matière sur ses caractéristiques ou comme étant la représentation du pouvoir de la mimésis. Sous les trois aspects médial, narratif et matériel, l'intrigue s'avère plutôt n'être qu'une illustration incomplète des problématiques formulées par les sciences de la vie.

Nous prendrons volontairement trois exemples pour démontrer cette insuffisance: premièrement, l'idée d'une épigénèse, c'est à dire de la formation des sens dans l'interdépendance réciproque d'une constitution des organes et de leur stimulus, ne peut pas être exemplifiée par la statue. Car chez Galathée, le corps parfait précède son animation. Par conséquent, dans *Pygmalion ou la statue animée* du matérialiste Boureau-Deslandes (1741), le motif de la statue déploie ses effets uniquement parce que le passage du marbre au corps vivant est traité de métaphore selon le topique traditionnel de la mimesis – le corps plus vrai que nature –, avant que celui-ci s'avère vivant, maintenant pris au pied de la lettre. Le texte ne réplique que de façon très floue au problème philosophique du passage que Diderot soulèvera, parce que

réaliste. Et alors même que l'article de Jaucourt de l'*Encyclopédie* (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIII, éd. D. Diderot, Neufchâtel, Samuel Faulche, 1765, p. 591, cité ensuite comme *ENC*) ne fait que varier le mythe de Pygmalion comme étant l'illustration d'une histoire d'amour entre un artiste et une femme frigide, seule la réflexion conséquente du mythe sur son matériau telle qu'elle se réalise chez Diderot réagit à la critique, que Bacon avait avancée dans l'*Institutio*: «Il me semble que la folie de Pygmalion est un bon emblème ou portrait de cette vanité [à savoir l'erreur de préférer l'étude des fantasmagories représentationnelles à celle de la matière même]. Car les mots ne sont que les images de la matière: en tomber amoureux, c'est donc, sauf lorsqu'ils ont la vie qui est celle de la raison et de la découverte, tomber amoureux d'une image» (F. BACON, *Du progrès et de la promotion des savoirs* [1605], éd. M. Le Dœuff, Paris, Gallimard, 1991, p. 33). Pour l'histoire du mythe dans les arts et la littérature cf. G. NEUMANN, *Pygmalion: Die Geburt des Subjekts aus dem Körper der Statue*, dans R.L. Fetz, R. Hagenbüchle et P. Schulz (éd.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Berlin - New York, de Gruyter, 1998, t. II, pp. 782-810.

tout dépend *peut-être* d'un peu plus ou d'un peu moins de mouvement, d'un certain arrangement de parties. [...] Ce ne sont *peut-être* là que différentes modifications qui concourent à former un tout parfait<sup>7</sup>.

La réponse scientifique à la question centrale concernant le moment de l'animation même est transférée dans l'ambiguïté galante d'un *Je ne sais quoi*.

Deuxièmement, remettre de façon irréfléchie le mythe au goût du jour s'avère problématique, parce que l'impulsion à la vie qui est donnée à la matière procède d'une intervention extérieure d'ordre métaphysique, dès lors en effet qu'une déesse s'impose en insufflant son haleine, source de vie, à la statue. La transcendance du topique littéraire et l'immanence du discours scientifique constituent dans ce poncif narratif une contradiction fondamentale<sup>8</sup>.

Le troisième défi concerne la thématique de la mimesis, thématique à la base par exemple du mélodrame rousseauiste de 1762. Ici, le passage à la vie de Galathée se légitime par la participation à un idéal. La version de Rousseau transpose la dimension sexuelle du mythe en une perte des forces créatrices, que seule l'inspiration féminine reconstituera: «[J]'ai perdu mon génie...»<sup>9</sup>. Le génie et la statue y sont imprégnés des pouvoirs divins, ils ne figurent que des réceptacles et ne sont pas des agents autonomes.

Voilà trois des raisons possibles pour lesquelles Diderot ne se contente pas d'une reprise du narratif mythologique. Il détache plutôt la problématique de son interdépendance narrative. Le matériau du topique ne pourra parler de soi-même, que lorsque seront réduits l'unité du texte à sa disposition rhétorique, le mythe à une narration scientifique du passage et la chair qui respire aux molécules dont elle est composée<sup>10</sup>.

Ce faisant, Diderot toutefois choisit une approche radicalement négative, telle qu'elle a fait ses preuves dans les deux *Lettres*: «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»<sup>11</sup>. De même qu'il choisit respectivement un aveugle et un sourd pour

(7) A.-F. BOUREAU-DESLANDES, *Pygmalion, ou la statue animée*, Londres, Samuel Harding, 1741, p. 30; nous soulignons.

(8) Puisque dans une perspective matérialiste l'âme en tant que telle est tout d'abord encore en gestation, Maupertuis à bon droit soulève la question de savoir où il faudrait situer le moment de sa genèse chez l'embryon (*Essai sur la formation des corps organisés*, Berlin, 1754, § LVI, p. 56). Il répond par la négative à l'option de distinguer sur un plan taxinomique entre les minéraux et les animaux, entre l'animal et l'homme. Selon Maupertuis, l'animation de la matière se produirait plutôt dans des gradations imperceptibles. Lors de la création, Dieu aurait muni chaque particule de cette faculté sensible, qu'elle soit plutôt latente ou bien manifeste. Diderot renforcera ce retrait de la métaphysique en identifiant l'âme avec la matière. À ce sujet, cf. A. IBRAHIM, «Chair», dans S. Audidière, J.-Cl. Bourdin et C. Duflo (dir.), *Encyclopédie du Rêve de d'Alembert de Diderot*, Paris, CNRS Éditions, 2006, pp. 83-86.

(9) J.-J. ROUSSEAU, *Pygmalion, scène lyrique*, dans *Œuvres complètes*, eds. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, 1964, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 1225.

(10) Le passage d'un état à l'autre ne dépend que du déchaînement des forces inertes déposées dans la matière respective même. Diderot illustre cette dynamique inhérente – en se rapportant de nouveau à une image de destruction de la *μορφή* – par la métaphore épistémologiquement ambiguë du tronc d'un arbre: «Otez l'obstacle qui s'oppose au transport local du corps immobile, et il sera transféré. Supprimez, par une raréfaction subite, l'air qui environne cet énorme tronc de chêne, et l'eau qu'il contient entrant tout à coup en expansion, le dispersera en cent mille éclats. J'en dis autant de votre propre corps» (*Le Rêve de d'Alembert*, dans *DOP*, p. 346). Insister sur la forme reçue se révèle dans cette perspective être une retenue sentimentale des forces dynamiques de la matière. L'exemple met en analogie la statue et le mythe: c'est le retrait des agents de cohérence métaphysiques habituellement stabilisant la narration, qui la fragmente maintenant. Ainsi Diderot, par une dénotation radicale, assoit le récit de la matière animée sur sa base matérielle au sens littéral. *Le Rêve de d'Alembert* ne reformule pas seulement la métamorphose de Galathée, mais il l'interroge tout en recourant au matériau mythologique transmis.

(11) Cf. *Lettres sur les sourds et muets*, dans *DOP*, p. 206. En ce qui concerne son intérêt à tirer des conséquences des facultés de connaissances des aveugles à l'usage de ceux qui voient, Diderot dépasse

réfléchir à l'activité des sens, il désagrège maintenant l'unité du récit; le mortier et le ciseau, voilà ses outils narratologiques. Comme l'évoque l'épître à l'impératrice, leur *στύλος* inflige des défauts et des écarts au tissage du texte et y laisse le désordre comme seul ordre possible. Mais au lieu de se contenter d'appliquer le polissage final aux surfaces, polissage au cours duquel le sculpteur sent battre le pouls de la statue, le ciseau, dans *Le Rêve de d'Alembert*, représente en même temps, avec le mot au pluriel, un instrument de division que Mlle de Lespinasse est amenée à sortir pour diviser la grappe d'abeilles<sup>12</sup>. Ainsi s'établit une corrélation de contenu et de forme dans un métarécit: il n'y a pas d'unité de la forme sans que celle-ci se métamorphose sans cesse dans des rapports changeants. «Naître, vivre et passer, c'est changer de formes... Et qu'importe une forme ou une autre?»<sup>13</sup>. Diderot ne raconte pas le mythe de Galathée, mais rend un métatexte du devenir et de la décomposition du mythe.

La scène initiale effectue la pulvérisation d'une unité prétendue moyennant un calcul des mots: d'Alembert demande à Diderot,

quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre le marbre et la chair. DIDEROT: Assez peu... On fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre. D'ALEMBERT: Je ne vous entends pas<sup>14</sup>.

Au lieu de viser directement la transition du marbre à la chair, la question de Diderot cible d'abord les différences<sup>15</sup>, pour ensuite les mettre en question de manière encore plus efficace.

La pointe rhétorique du passage consiste en une ambivalence entre le sens propre ou bien matériel, et le sens figuré des termes «marbre» et «chair». La mauvaise compréhension de d'Alembert persiste dans une interprétation figurée, interprétation selon laquelle le marbre et la chair sont des représentations, à savoir signe et référent en même temps. Par contre, la dénotation diderotienne irrespectueuse,

même Condillac, dans *Traité des sensations* duquel (1754) la privation des sens respectifs ne représente qu'une hypothèse pour reconstruire le fonctionnement des activités sensorielles séparées.

(12) Diderot, fils de coutelier, fait preuve de son intérêt particulier pour l'objet par la multitude de variantes que son article «ciseau» énumère (*ENC*, t. III, pp. 478-480). Cf. à ce sujet M. DELON, *Diderot cul par-dessus tête*, Paris, Albin Michel, 2013, pp. 295-304.

(13) L'interprétation matérialiste de la mort comme une survie de la matière sous des formes différentes atténue la portée inexorable de la malédiction divine: «*memento quia pulvis es, et in pulverem reverteris*» (D. DIDEROT, *Le Rêve de d'Alembert* cit., p. 357; cf. Gen. 3,19). Bien entendu, cette instabilité de la forme extérieure remet à sa place aussi la durée des œuvres d'art, notamment de celles d'un Falconet. D'un autre côté, il n'est pas toujours évident de distinguer l'euphorie matérialiste de l'effroi baroque, par exemple quand Diderot s'exclame devant une ruine peinte par Robert: «Qu'est-ce que mon existence éphémère en comparaison de celle de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse [...]» (DIDEROT, *Salons*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, 2008, «folio», p. 365) Diderot n'en finit pas de se montrer fasciné par l'altération de la forme, par la ruine des corps prétendument seulement immortels pour d'autres; il visualise ces métamorphoses par des techniques poétiques d'accélération: «Le temps équivalait à tout. Supposez à un atome de matière une dureté absolue; placez cet atome sur un bloc de marbre gros comme cet univers; animez-le du degré de pesanteur le plus petit; avec ce faible effort et le temps, il parviendra au centre du globe» (D. DIDEROT, *Du Calcul des probabilités*, dans *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot (DPV), t. II, Paris, Hermann, 1975, p. 351).

(14) D. DIDEROT, *Le Rêve de d'Alembert* cit., p. 345.

(15) L'article non signé «distinction» démontre la liaison entre la coupure et la distinction dans la pensée nominaliste. L'idée d'un univers des choses en tant que multiplicité des indiscernables («multiplier les êtres à mesure qu'ils multiplient les idées», *ENC*, t. IV, p. 1059) reflète la décontextualisation, voire la pulvérisation des savoirs dans l'épistémologie moderne. Déjà Montaigne avait cité la maxime de Sénèque pour décrire l'atomisation des connaissances: «*Confusum est quicquid usque in pulverem sectum est*» (SÉNÈQUE, *Epist.* 89, dans MICHEL DE MONTAIGNE, *Les Essais*, éd. J. Cécard, Paris, Le livre de poche, «Pochotèque», 2001, III/13, p. 1659 s.

comme Wilda Anderson l'a démontré<sup>16</sup>, prive les termes précisément de ce potentiel sémiotique: «marbre» et «chair» se trouvent spoliés, d'un côté en tant que concepts, de leurs capacités représentatives, et de l'autre en tant que notions, de leur qualité de métonymie. Ce n'est qu'au prix de sa force représentationnelle que la statue s'apprête à s'intégrer dans un Tout organique que Diderot appelle la matière vivante.

Pour celui donc qui veut raconter une nouvelle histoire sur l'unité de la matière et de l'âme, il faudra d'abord commencer par un geste qui établit la distinction et opère une séparation. La différenciation entre les minéraux, les plantes et les animaux, aussi bien que celle entre matières vivante et morte structurent le tableau taxinomique et le divisent systématiquement. Cela étant, ce sont justement ces mêmes différenciations qui contredisent l'idée d'une nature homogène qui ne fait pas de «sauts». Diderot soulève le problème à la fin de ses *Pensées sur l'interprétation de la nature*<sup>17</sup> et le reprendra dans la célèbre lettre à Sophie Volland du 15 octobre 1759: «Concevez-vous bien qu'un être puisse jamais passer de l'état de non-vivant à l'état de vivant? [...] [C]royez-vous qu'un changement, quel qu'il soit, puisse lui donner la vie?»<sup>18</sup>. Ainsi il est démontré que la question qui cible le moment de l'animation aboutit nécessairement au paradoxe du Tout et du particulier et à une discussion de la combinatoire.

## II. Un matérialisme de la rencontre<sup>19</sup>

Cette lettre importante a beau être célèbre pour sa rigueur, lorsqu'elle fait culminer le rapport d'une forme éphémère à une matière immortelle dans l'espoir du philosophe d'atteindre, même par la mort physique, à une unité jamais connue sa vie durant avec sa Sophie aimée – elle trouva, d'un autre côté, de nouvelles réponses au thème du passage de la matière morte à la matière vivante.

[A]vez-vous jamais pensé sérieusement à ce que c'est que vivre? Concevez-vous bien qu'un être puisse jamais passer de l'état de non vivant à l'état de vivant! [...] Supposez qu'en mettant à côté d'une particule morte, une, deux ou trois particules mortes, on en formera un

(16) Cf. W. ANDERSON, *Diderot's Dream*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1990, p. 180.

(17) *Pensées sur l'interprétation de la nature*, § LVIII, Art. 14, dans *DOP*, p. 334: «La matière vivante se combine-t-elle avec de la matière vivante? Comment se fait cette combinaison? quel en est le résultat? J'en demande autant de la matière morte».

(18) D. DIDEROT, *Correspondance*, éd. G. Roth, t. II, Paris, Éditions de Minuit, 1956, p. 282. Robinet nuancera cette question: «Tout étant lié dans la marche de la Nature, comment a-t-elle pu passer de la matière inorganisée à la matière organisée, ou de celle-ci à l'autre? Il n'y a point de liaison, point de passage entre le positif et le négatif [...]. S'il y a de la matière brute et de la matière organisée dans l'univers, l'univers n'est plus un tout, un seul système [...] Une partie des Êtres n'a plus de rapport avec les autres. Il n'y a point de liaison, point de passage entre le positif et le négatif [...]. S'il y a de la matière brute et de la matière organisée dans l'univers, l'univers n'est plus un tout, un seul système [...] Une partie des Êtres n'a plus de rapport avec les autres» (J.-B. R. ROBINET, *De la Nature*, t. IV, Amsterdam 1766, p. 81 s., cité d'après J. ROGÉ, *Les sciences de la vie dans la pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Albin Michel, 1963, p. 646 s.) De plus, Robinet annule la différence entre les matières organique et anorganique en insérant la mortalité humaine et l'effacement de ses biens propres dans une même circulation de la matière. L'animal et l'objet ne représentent que des échelons différents d'une même matière vivante (p. 647).

(19) Nous empruntons la formule à Louis Althusser, dont l'interprétation des matérialistes antiques reflète la perte de profondeur métaphysique du monde postmoderne: la rencontre des particules est qualifiée de principe fondateur du monde, parce c'est elle qui leur attribue tout d'abord leur être-au-monde et leur réalité («Le courant souterrain du matérialisme» [1982], dans *Écrits philosophiques et politiques*, t. I, Paris, Stock/IMEC, 1999, p. 542). De manière inexplicable, Althusser n'a pas intégré Diderot dans la liste de ceux qui, d'après lui, continuent à repenser l'idée d'un matérialisme de la rencontre.

système de corps vivant, c'est avancer, ce me semble, une absurdité très-forte, ou je ne m'y connais pas. Quoi! la particule A placée à gauche de la particule B n'avait point la conscience de son existence, ne sentait point, était inerte et morte; et voilà que celle qui était à gauche mise à droite, et celle qui était à droite mise à gauche, le tout vit, se connaît, se sent! Cela ne se peut<sup>20</sup>.

Ainsi, Diderot prend une distance vis-à-vis de la position mécaniste, qu'il avait articulée dans les *Pensées philosophiques* (§ XXI) treize ans auparavant. Son raisonnement ne consiste pourtant pas à prendre refuge dans le concept déiste d'un ouvrier divin, tel que Voltaire l'avait conçu dans les notes critiques de son exemplaire des *Pensées* de 1746<sup>21</sup>. Diderot emprunte plutôt à Maupertuis, en surmontant ainsi ses propres doutes des *Pensées sur l'interprétation de la nature* (§ LI), l'idée d'une *sensibilité générale*:

Ce qui vit a toujours vécu, et vivra sans fin. La seule différence que je connaisse entre la mort et la vie, c'est qu'à présent, vous vivez en masse, et que dissous, éparés en molécules, dans vingt ans d'ici vous vivrez en détail<sup>22</sup>.

Par la suite, Diderot développe dans le *Rêve de d'Alembert* même plusieurs récits d'une matière qui se réveille et revient à la vie. Le premier retrace la genèse de la vie depuis le marbre concassé: l'animal mange la plante qui a poussé sur la pierre en poudre<sup>23</sup>. Mais puisqu'il est obligé dans cette illustration de recourir à la plante comme un *latus*, comme à un relais intercalé dans le passage proprement dit, Diderot abordera le sujet ensuite d'une façon moins polémique.

Dès lors que l'on discute de la possibilité d'une matière en principe qualifiée pour s'animer, le concept platonicien du mouvement en tant que critère d'animalité est annulé<sup>24</sup>. De nouveaux critères sont nécessaires, qui sont capables de sectoriser les champs épistémique et taxinomique sans toutefois obligatoirement établir de frontières. Parmi ces critères, la sensibilité représente, au XVIII<sup>e</sup> siècle, le plus éminent. Mais au lieu de trouver, au vu de ce passage, un refuge prématuré dans un monisme de la matière, au lieu aussi de donner une idée précise des métamorphoses en acte, Diderot transforme l'intervalle en une situation de communication, dans laquelle la matière se réveille grâce à un toucher externe.

Seize ans auparavant, en s'approchant avec prudence de Maupertuis, Diderot avait déjà défini, dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, le moment de sensibilité comme une auto-organisation en réponse à une impulsion. Cette impulsion est pourtant explicitement décrite comme un *contact*, comme un *toucher*, un *choc*<sup>25</sup>.

(20) D. DIDEROT, *Correspondance* II cit., p. 282.

(21) Cf. *DOP*, p. 1045, n. 51.

(22) D. DIDEROT, *Correspondance* II cit., p. 283. À propos du débat entre Maupertuis et Diderot cf. Ch. T. WOLFE, *Endowed Molecules and Emergent Organization: The Maupertuis-Diderot Debate*, dans «Early Science and Medicine» 15, 2010, pp. 38-65.

(23) Déjà dans une anecdote à propos de la chienne Thisbé de Mme d'Aine, belle-mère du baron d'Holbach, anecdote rapportée dans cette même lettre du 15 octobre 1759, l'idée de la matière morte est abordée dans le contexte de l'alimentation: «Pourriez vous me dire comment elle est devenue si ronde-lette?... Pardi en se crevant de mangeaille comme vous et moi... Fort bien, et ce qu'elle mangeait vivait il ou non?... Quelle question, pardi non, il ne vivait pas... Quoi! une chose qui ne vivait pas appliquée à une chose qui vivait est devenue vivante et vous entendez cela... Pardi, il faut bien que je l'entende. J'aimerais tout autant que vous me dissiez que si l'on mettait un homme mort entre vos bras, il ressusciterait. Ma foi, s'il était bien mort, bien mort» (D. DIDEROT, *Correspondance* II cit., p. 283).

(24) Diderot discute les théories différentes dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, § L, pp. 319-323.

(25) Dans le § 36 des *Pensées sur l'interprétation de la nature*, la vibration d'un système élastique après un choc est qualifiée de sensation (*ibid.*, pp. 305-310). En conséquence, Diderot définit l'être vivant comme

L'activité des sens ne génère des données qu'à condition qu'un autre (réel ou imaginaire) leur transmette une impression et établisse avec eux un rapport dialogique, voire dialectique. Diderot déduit cette approche de ses recherches sur la théorie corpusculaire matérialiste: ce n'est que dans le rapport à une deuxième molécule réglé par le toucher, que la particule est apte à définir sa position fonctionnelle dans un système ou bien dans un tout<sup>26</sup>.

[S]i deux molécules s'attirent réciproquement, elles se disposeront l'une par rapport à l'autre, selon les lois de leurs attractions, leurs figures, etc. Si ce système de deux molécules en attire un troisième dont il soit réciproquement attiré, ces trois molécules se disposeront les unes par rapport à l'autre, selon les lois de leurs attractions, leurs figures, etc. et ainsi de suite des autres systèmes et des autres molécules. Elles formeront tout un système A, dans lequel, soit qu'elles se touchent ou non; soit qu'elles se meuvent, ou soient en repos, elles résisteront à une force qui tendrait à troubler leur coordination, et tendront toujours, soit à se restituer dans leur premier ordre, si la force perturbatrice vient à cesser; soit à se coordonner relativement aux lois de leurs attractions, de leurs figures, etc. et à l'action de la force perturbatrice, si elle continue d'agir. Ce système A est ce que j'appelle un corps élastique<sup>27</sup>.

La sensibilité ne s'y exprime que prétendument d'une façon purement mécanique, mais en vérité plutôt sous le signe de l'irritabilité: en fonction de la capacité des corps à absorber une impulsion externe et à l'amortir, à reconstituer et à réorganiser son propre système après une perturbation. En établissant l'analogie avec le discours biologique, Diderot légitime la matière et localise l'autonomie des différents organes dans la totalité d'un organisme et le potentiel d'un développement épigénétique dans l'être vivant même.

[C]'est, ce me semble, parce que les végétaux ne sont mûs que par la résistance ou le choc; au lieu que les animaux ayant des yeux, des oreilles, & tous les organes de la sensation comme nous, & ces organes pouvant être affectés ensemble ou séparément<sup>28</sup>.

Cette capacité de la matière vivante à se regrouper en organismes dans lesquels le contact réciproque représente l'élément constituant, fournira la base de la discussion centrale du *Rêve*. Elle trouve son aboutissement dans la métaphore de l'essaim d'abeilles, groupement aux nombreuses possibilités de contact, aux sensibilités orientées vers l'organisme général, à tel point que l'individuel ne peut se définir, pour le moins selon la rêverie

«un système de différentes molécules organiques qui, par l'impulsion d'une sensation semblable à un toucher obtus et sourd que celui qui a créé la matière en général leur a donné, se sont combinées jusqu'à ce que chacune ait rencontré la place la plus convenable à sa figure et à son repos» (*ibid.* § LI, p. 324). En comparaison avec des textes ultérieurs, l'explication laisse ouvert encore le fait de savoir si cet impulsion est inhérente à la matière même ou si elle est infligée de l'extérieur.

(26) Cela ne concerne explicitement pas le deuxième récit du *Rêve*, dans lequel se fait remarquer encore l'empreinte mécanique et l'influence de Needham; ici se raconte en filigrane la genèse d'un d'Alembert illégitime depuis la masse informe de molécules vers l'embryon et l'accouchement (D. DIDEROT, *Le Rêve de d'Alembert* cit., p. 348).

(27) D. DIDEROT, *Pensées sur l'interprétation de la nature* cit., § XXXVI, Art. 2, pp. 306 s.

(28) D. DIDEROT, «Animal», dans *ENC*, t. I, p. 472. Certes, Diderot trouve aussi chez Buffon une conception fonctionnelle de l'homme vivant: «c'est donc l'organisation, la vie, l'ame, qui fait proprement notre existence» (*ibid.*, p. 470). Pourtant, une telle perspective réduit, selon l'opinion de Diderot à propos de l'auteur de *Histoire naturelle*, la matière à un statut de simple *enveloppe* ou de *coque méprisable*, au lieu de montrer les fonctionnements physique et psychique dans leur réciprocity et de distinguer la conception matérialiste de la vie de celle des précurseurs métaphysiques.

du géomètre, qu'au sein du système. D'Alembert développe l'idée d'une unité des discontinuités d'abord sur le plan d'une rencontre de molécules organiques<sup>29</sup>.

[D]'abord, il y avait deux gouttes; après le contact, il n'y en a plus qu'une... avant l'assimilation, il y avait deux molécules il n'y en a plus qu'une... la sensibilité devient commune à la masse commune... en effet, pourquoi non?... [...] Le contact de deux molécules homogènes, parfaitement homogènes forme la continuité... et c'est le cas de l'union, de la cohésion, de la combinaison, de l'identité la plus complète qu'on puisse imaginer... [...] Un réseau homogène, entre les molécules duquel d'autres s'interposent et forment peut-être un autre réseau homogène; un tissu de matière sensible; un contact qui assimile; de la sensibilité active ici, inerte là, qui se communique comme le mouvement; sans compter, comme il l'a très bien dit, qu'il doit y avoir de la différence entre le contact de deux molécules sensibles, et le contact de deux molécules qui ne le seraient pas; et cette différence? quelle peut-elle être?... une action, une réaction habituelles... et lier... tout concourt donc à produire une sorte d'unité qui n'existe que dans l'animal... ma foi, si ce n'est pas là de la vérité, cela y ressemble fort...<sup>30</sup>

L'unité de l'être n'est possible que comme consentement des parties à leur fonction prescrite par l'organisme, dans une union provisoire et réversible à tout moment. Diderot donne le principe d'assimilation – à savoir l'unité d'un organisme – pour une assimilation des fonctionnements de l'instance d'organisation inférieure à la supérieure<sup>31</sup>. «Chaque molécule sensible avait son moi avant l'application; mais comment l'a-t-elle perdu, et comment de toutes ces pertes en est-il résulté la conscience d'un tout?»<sup>32</sup>. C'est seul le contact qui décide de la configuration des unités vivantes, et c'est par l'ajustement des températures entre une cuisse et la main qui la touche que s'estompent les limites des parties du corps. Cela étant, ce lieu de rencontre représente en même temps le lieu où la conscience prend naissance: il est vrai que la subjectivité voit le jour dans l'alternance d'une impulsion extérieure et de son absence, mais aussi dans l'opposition des parties à un tout. Voilà aussi pourquoi d'Alembert encourage Mlle de Lespinasse à couper la grappe avec les ciseaux: l'expérience ne parviendrait jamais à estropier ses différentes parties ni à porter atteinte durablement à son fonctionnement, parce que l'unité de la grappe et la discontinuité de ses composants vivants sont respectivement relatives l'une à l'autre<sup>33</sup>.

### III. Toucher, c'est réveiller

Pourtant, faute d'aperçus exacts et complets, une idée précise du développement de la sensibilité continue à ne pas se manifester. Il faut tout d'abord que le corps soit formé en tant qu'organe sensible, comme la *Lettre sur les aveugles* l'a tou-

(29) Au sujet de la notion de la molécule chez Buffon et Diderot cf. G. STENGER, *L'atomisme dans les "Pensées philosophiques"*. Diderot entre Gassendi et Buffon, in «Dix-huitième siècle» 35, 2003, pp. 93-98.

(30) D. DIDEROT, *Le Rêve de d'Alembert* cit., p. 360.

(31) Diderot ébauchera cet échelonnement hiérarchique dans les *Éléments de physiologie*: «Il y a certainement deux vies très distinctes, même trois. | La vie de l'animal entier. | La vie de chacun de ses organes. | La vie de la molécule» (*DÉP*, p. 126). Il est sous-entendu que les termes «animal», «organe» et «molécule» chez Diderot sont respectivement employés de façon relative (et n'ont pas toujours été clairement définis); ainsi p. ex. l'homme, dans son expérience d'un Tout, n'est qu'un organe assimilé à un «animal»; pourtant, la «molécule» chez Diderot peut rassembler des particules de matière vivante encore plus petites.

(32) D. DIDEROT, *Le Rêve de d'Alembert* cit., p. 368.

(33) Dans les *Éléments de physiologie*, Diderot a intensifié l'idée d'une sensibilité active, même après la décomposition du corps humain, par l'image des membres qui frémissent encore sur le champ de bataille, prouvant ainsi l'autonomie des organes (*DÉP*, p. 121).

tefois démontré à l'exemple de l'œil: ce ne sont qu'une série de situations variées et semblables, des comparaisons et des analogies, qui combinent des impressions ponctuelles dans des expériences figuratives ou objectives. Concurrentement, le stimulus réagit sur l'appareil visuel: ainsi, le contraste des phénomènes sensibilise l'œil au point de le rendre capable d'une activité sensorielle différenciée.

Le constat que le cartésianisme ignorait quand il prétendait voir, et que le déisme était aveugle quand il évoquait le spectacle de la nature comme une merveille, avait assujéti la vision à un soupçon généralisé. Partant de là s'explique l'engagement central de Diderot pour orienter l'expérience optique vers une expérience tactile dans une pratique qu'il appelle l'acte d'«expérimenter»<sup>34</sup>. Le toucher, c'est l'instance du tâtonnement, c'est la conservation d'un contact continu avec le monde, qui s'effectue soit comme expérimentation scientifique soit comme symptôme d'une affection sentimentale. Ce sont les mains et leur toucher, sous lesquels les phénomènes sont dotés de leurs dimensions spatiales. L'option d'une telle interaction profonde avec le monde physique justifie pour Diderot la prépondérance du toucher pour l'éveil de la sensibilité humaine. Pour l'illustrer, Diderot adopte la métaphore anthropologique du clavecin d'un La Mettrie précurseur:

Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincant souvent elles-mêmes<sup>35</sup>.

C'est précisément cette capacité de réflexivité, de mémoire et de reproduction des impressions sensorielles qui distingue selon Diderot l'instrument simple, du *clavecin philosophe* représentant l'homme<sup>36</sup>. Wilda Anderson a démontré que le modèle des cordes vibrantes, modèle analogique de la méthode analogique de Diderot, n'est pas seulement capable d'illustrer les correspondances entre deux sensations, mais qu'il permet avant tout l'identification rétroactive du sentiment et de l'action de sentir. C'est dans cette structure double du contenu et de la réflexion de sa saisie que se concrétise la conception diderotienne de la genèse et du fonctionnement de la conscience<sup>37</sup>. À cette différence structurelle de la perception s'ajoute la différence des sensations entre elles, et donc la variation de leur intensité. L'objectif de ces diverses stimulations tactiles consiste à affiner la capacité d'appréhender, autrement dit: à augmenter la sensibilité. Ainsi, le sujet sensible établit progressivement la grille qui lui permet d'acquérir une compréhension différenciée du monde extérieur, tout comme le Bordeu fictif le remarque dans un passage significatif:

Ces impressions successives, variées [...], y produiraient peut-être la mémoire, la conscience du soi, une raison très bornée. Mais cette sensibilité pure et simple, ce toucher se diversifie par les organes émanés de chacun des brins; un brin formant une oreille donne naissance à une espèce de toucher que nous appelons bruit ou son; un autre formant le palais donne naissance à une seconde espèce de toucher que nous appelons saveur; un troisième formant le nez et le tapissant donne naissance à une troisième espèce de toucher que nous

(34) Seulement pour le cas d'un «œil instruit par le toucher» (Art. «Étendue», dans *ENC*, t. VI, S. 44), Diderot soutient que l'œil est capable d'identifier les formes, indépendamment du toucher (*Lettre sur les aveugles*, in *DOP*, p. 172, p. 176).

(35) D. DIDEROT, *Le Rêve de d'Alembert* cit., p. 350.

(36) *Ibid.*, pp. 351 s. Au sujet du clavecin comme méta-métaphore, qui illustre sa méthode de l'analogie sous forme même d'une analogie de corde et de fibre de chair, se référer à A.B. MAURSETH, *La Règle des trois: l'analogie dans "Le Rêve de d'Alembert"*, dans «Recherches sur Diderot et sur l'*Encyclopédie*» 34, 2003, pp. 165-183. Maurseth reflète l'idée de la vibration aussi sur le plan de l'ensemble du texte et conclut, que les parties du triptyque et ses personnages reprennent en écho les visions de d'Alembert.

(37) W. ANDERSON, *Diderot's Dream* cit., p. 49.

appelons odeur; un quatrième formant un œil donne naissance à une quatrième espèce de toucher que nous appelons couleur<sup>38</sup>.

De cette manière, Diderot affirme l'importance centrale de l'expérience de l'altérité pour le positionnement d'une partie dans un Tout, en particulier pour l'accomplissement de la conscience en conscience de soi. La subjectivité naît ici grâce au rythme d'une impulsion extérieure et de son absence, à savoir entre le toucher et l'absence de toucher<sup>39</sup>. Dans une perspective synoptique, il apparaît clairement que par la métaphore de la statue brisée, Diderot n'identifie pas un défaut de son texte, mais un procédé pour, en premier lieu, détacher les matières physique autant que narrative de leurs dépendances manifestes, et ceci pour dévoiler son caractère matérialiste et, en second lieu, pour qualifier la communication des particules fragmentaires d'interférence entre elles. Diderot les a examinés de façon détaillée à l'exemple des cordes vibrantes et du clavecin.

#### IV. *Mimesis et énergie*

Le fait qu'en parlant des cordes vibrantes, l'auteur met en action des métaphores d'origine physique et esthétique, est révélateur de la capacité de l'image à embrasser l'idée de rapports dans des sphères divergentes. Il reste donc à suivre les traces de l'analogie dans l'esthétique de Diderot et à ajouter que dans le cadre de ses réflexions sur la peinture il a élargi la loi de la *disposition* à une loi de la *composition*, loi selon laquelle un système esthétique se constitue exactement au moment où les membres isolés d'une constellation figurale reconnaissent les relations intrinsèques respectives qu'ils entretiennent les uns avec les autres. «Un homme fait une lecture intéressante à un autre. Sans qu'ils y pensent l'un à l'autre, le lecteur se disposera de la manière la plus commode pour lui; l'auditeur en fera autant». Ensuite, Diderot décrit comment les deux figures réagissent réciproquement au niveau de leur gestualité et de leur attitude corporelle.

Ajoutez un troisième personnage à la scène, il subira la loi des deux premiers; c'est un système combiné de trois intérêts. Qu'il s'en survienne cent, deux cents, mille, la même loi s'observera. Sans doute, il y aura un moment de bruit, de mouvement, de tumulte, de flux, de reflux, d'ondulations; c'est le moment où chacun ne pense qu'à soi, et cherche à se sacrifier la république entière. Mais on ne tardera pas à sentir l'absurdité de sa prétention et l'inutilité de ses efforts. Peu à peu chacun se résoudra à se départir d'une portion de son intérêt, et la masse se composera<sup>40</sup>.

Cette organisation interne de l'œuvre d'art, comme nous le remarquons, Diderot l'a développée à l'exemple de la réflexion sur les corps élastiques dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*. Elle intègre le spectateur ou le lecteur comme des agents égaux dans le réseau des significations et des reflets. Désormais, l'œuvre d'art ou l'écriture scientifique se lisent comme des réalisations d'un même «matérialisme de la

(38) D. DIDEROT, *Le Rêve de d'Alembert* cit., p. 375.

(39) Voilà pourquoi Diderot prévoira dans les *Éléments de physiologie*: «On en viendra quelque jour à démontrer que la sensibilité ou le toucher est un sens commun à tous les êtres» (*DEP*, p. 123). La matière est capable de s'éveiller à la vie précisément parce que la sensibilité, pour le moins en état d'inertie, est toujours déjà donnée aux particules.

(40) D. DIDEROT, *Salons* cit., p. 210.

rencontre». Ainsi, chez Diderot l'objet est toujours dynamique, ses écrits le montrent en mouvement et dans l'interaction. En conséquence, on ne peut pas réduire l'œuvre d'art à son caractère représentationnel, ni la statue à une forme inaltérable. Celle-ci se déploie dans son organisation et dans sa rencontre avec le spectateur<sup>41</sup>.

Dans le contexte d'un tel fondement dialectique de l'objet d'art en guise de sujet sensible, Diderot finit par suggérer, dans son *Salon de 1763*, une recomposition de la sculpture de Falconet, dans laquelle le sculpteur ne se contenterait pas d'être agenouillé aux pieds de Galathée mais où il toucherait la statue. «Il se relève lentement, jusqu'à ce qu'il puisse atteindre à la place du cœur. Il y pose légèrement le dos de sa main gauche; il cherche si le cœur bat; cependant ses yeux attachés sur ceux de sa statue attendent qu'ils s'entreouvrent»<sup>42</sup>. Ainsi Diderot reconstruit dans le *Salon* la statue de Falconet qu'il n'hésitera pas à casser ailleurs, au moins en théorie. Ce Pygmalion imaginaire accomplit ce que l'auteur prétend atteindre par le biais de la destruction et de la reconstruction du récit mythique: il éveille la sensibilité de tous les agents en interaction, en s'instaurant comme l'organisateur des parties. Ainsi, il «anime la matière, il colore la pensée»<sup>43</sup>.

De même que le génie a besoin d'une distance par rapport aux choses pour pouvoir établir leur relation, de même Diderot présente à son impératrice un texte ouvert qu'il répand sous ses yeux comme des brisures de marbre. Cette fragmentarisation décèle moins une incapacité narrative que l'effort de l'auteur pour répondre à la question de la sensibilité par l'évidence esthétique – car là où la réflexion naturaliste sur le passage ne trouve pas encore de réponse précise, l'art, lui, retrace les actions réciproques de forces énergétiques dans un exemple évocateur et persuasif. De plus, Diderot réhabilite le cosmos anthropocentrique des stoïciens, cette fois-ci cependant dans l'ordonnement esthétique de l'art. Les détails sont déployés devant l'Impératrice Catherine et forment un tableau à structure variable, tout comme les articles de l'*Encyclopédie* devant leur lecteur. Dans le cosmos anthropocentrique diderotien, les choses ne sont existantes qu'à condition que l'homme ou le lecteur les perçoive et les mette en communication.

Une considération surtout qu'il ne faut point perdre de vue, c'est que si l'on bannit l'homme ou l'être pensant & contemplateur de dessus la surface de la terre; ce spectacle pathétique & sublime de la nature n'est plus qu'une scène triste & muette. L'univers se tait; le silence & la nuit s'en emparent. Tout se change en une vaste solitude où les phénomènes inobservés se passent d'une manière obscure & sourde. C'est la présence de l'homme qui rend l'existence des êtres intéressante; & que peut-on se proposer de mieux dans l'histoire de ces êtres, que de se soumettre à cette considération? Pourquoi n'introduirions-nous pas l'homme dans notre ouvrage, comme il est placé dans l'univers? Pourquoi n'en ferons-nous pas un centre commun?<sup>44</sup>

(41) Anderson amplifie les phénomènes du choc et de la vibration dans un modèle de lecture, d'après lequel l'œuvre, unité discontinue sous forme d'un système élastique, met en communication, voire en oscillation le texte et son lecteur. Cf. ANDERSON, *Diderot's Dream* cit., pp. 34 s., p. 203.

(42) D. DIDEROT, *Salons* cit., p. 97.

(43) J.-F. DE SAINT-LAMBERT, «Génie», dans *ENC*, t. VII, p. 582; article corrigé par Diderot.

(44) D. DIDEROT, «Encyclopédie», *ENC*, t. V, p. 641. Alors même que Jacques Roger identifie à bon droit dans ce passage une révérence au déisme de l'Abbé Pluche (*Les Sciences de la vie au XVIII<sup>e</sup> siècle* cit., p. 615), Michel Delon voit cette posture du génie plutôt déjà dans une lignée entre respectivement le philosophe ou l'encyclopédiste et le *poeta vates*, tel qu'il surgira au début du XIX<sup>e</sup> siècle; tous les trois se ressembleraient par leur position à part, un recul noble par rapport à un univers se révélant à l'homme comme étant désormais une scène de la création, et que seul le génie arrive à interpréter. En d'autres termes, si la pensée matérialiste continue à marginaliser la position de l'homme dans l'univers, elle permet pourtant toutefois des aperçus impartiaux de la nature en acte (M. DELON, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 1988, pp. 492-495).

Diderot insère dans son œuvre l'impératrice comme agent herméneutique, de la même manière qu'il a immortalisé Pygmalion ou lui-même sous le masque de ce dernier, en qualité de créateur de rapports et éveilleur de sensibilité, le ciseau à la main.

On peut donc identifier chez Diderot le naturaliste qui n'est plus à la merci d'une déesse pour créer une unité figurative ou formelle, mais qui est lui-même le maître autonome de la matière<sup>45</sup>. La statue ne constitue plus le réceptacle d'un don divin, mais devient l'œuvre d'un artiste et, ce qui est encore plus important, apparaît comme étant l'effet de phénomènes épars mais rassemblés que Diderot reconstruit. Tant dans son écriture épistémologique que dans son écriture littéraire se révèle alors une conception du beau qui dépend avant tout de la capacité des faits à établir des rapports internes et externes et qui dote ainsi l'œuvre d'une expression énergétique. Ce qui a été séparé ou ce qui se compose de parties isolées, tisse néanmoins des rapports internes et externes. Le récit de la genèse de la vie que Diderot ébauche dans le *Rêve de d'Alembert* est une sculpture en ronde-bosse et aux multiples perspectives, qui apporte plusieurs explications possibles et pourtant trouve son unité provisoire dans une lecture réussie. Ce n'est que dans cette pratique herméneutique que serait vraiment rendu possible l'éveil à la vie du marbre en sommeil.

CHRISTIAN REIDENBACH  
*Universität Bonn*

(45) Ainsi l'activité poétique autonome du Philosophe dépasse même celle du sculpteur: car il «jette son œil sur un amas de pierres jettées au hasard», tandis que l'artiste «jette l'œil [...] sur un bloc de marbre», à savoir sans porter atteinte à la solidité de la pierre. Tous les deux ont beau se distinguer par leurs procédés de création soustractif ou additif, ils se réunissent cependant par le fait qu'ils présentent au matériau informe, et cela avant même que la moindre forme de l'œuvre soit conçue, leur revendication figurative externe. Cette revendication, leurs regards la projettent sur le matériau, au lieu de simplement discerner la forme de la pierre (D. DIDEROT, «Beau», dans *ENC*, t. II, p. 178). Bien avant que l'œuvre d'art réussisse à développer des qualités énergétiques en soi-même, déjà l'imagination esthétique dispose de caractéristiques poétiques et énergétiques.