



Penser les catégories esthétiques au XVIII^e siècle DENIS DIDEROT ET L'ÉLARGISSEMENT DE LA RÉFLEXION CLASSIQUE SUR LE BEAU

Pierre LÉGER

(Aix-Marseille Université, Centre Granger)

Pour citer cet article :

Pierre LÉGER, « Penser les catégories esthétiques au XVIII^e siècle. Denis Diderot et l'élargissement de la réflexion classique sur le beau », *Revue Proteus*, n° 21, Les catégories esthétiques, Maud Pouradier et Bruno Trentini (coord.), 2024, p. 8-22.

Résumé

En prenant pour point de départ la mutabilité des catégories esthétiques mise en lumière par Santayana ainsi qu'un ensemble de restrictions méthodologiques semblant limiter la possibilité d'une définition stable et universelle de la beauté, cet article a pour objectif d'étudier la proposition de Diderot dans l'article BEAU de l'*Encyclopédie*. Il soutient que par une modification radicale de l'approche de cette notion par rapport à ses prédécesseurs, Diderot parvient à proposer une définition universelle de la beauté fondée sur la théorie de la « perception des rapports ». Mais ce faisant, il décale fondamentalement l'objet de l'interrogation sur le beau : le philosophe ne doit pas d'abord s'occuper de fixer une définition de cette catégorie singulière, mais en comprendre l'origine dans un principe psychophysique – la perception des rapports – qu'elle partage avec d'autres catégories. En ce sens, ce n'est pas seulement le beau, mais le principe générateur de l'ensemble des catégories esthétiques possibles qu'interroge Diderot dans son article.

Catégories — Esthétique — Beau — Diderot — *Encyclopédie*

Abstract

Taking as a starting point the mutability of aesthetic categories highlighted by Santayana as well as a set of methodological restrictions seeming to limit the possibility of a stable and universal definition of beauty, this article aims to study the proposition of Diderot in the article BEAU of the *Encyclopédie*. He maintains that through a radical modification of the approach to this notion compared to his predecessors, Diderot managed to propose a universal definition of beauty based on the theory of “perception des rapports”. But in doing so, he fundamentally shifts the object of the interrogation on beauty: the philosopher must not first be concerned with fixing a definition of this singular category, but understand its origin in a psychophysiological principle - the “perception des rapports” - which it shares with other categories. In this sense, it is not only beauty, but the generating principle of all possible aesthetic categories that Diderot questions in his article.

Categories — Aesthetics — Beautiful — Diderot — *Encyclopédie*

Penser les catégories esthétiques au XVIII^e siècle

DENIS DIDEROT ET L'ÉLARGISSEMENT DE LA RÉFLEXION CLASSIQUE SUR LE BEAU

Introduction : Par-delà la mutabilité des catégories esthétiques

Dans un célèbre article de 1925, George Santayana théorise ce qu'il appelle la « mutabilité des catégories esthétiques¹ ». Il soutient qu'au même titre que les catégories éthiques ou épistémologiques, les catégories esthétiques sont sujettes au changement et peuvent subir des mutations. L'ancien professeur à Harvard insiste : si toute catégorie philosophique est susceptible d'évolution, la mutabilité des catégories esthétiques est à la fois plus radicale, plus évidente et plus généralement reconnue que dans les autres domaines spéculatifs². Dans le prolongement de son ouvrage *The sens of beauty* de 1896, c'est surtout (mais pas exclusivement) sur la catégorie esthétique la plus classique de beauté que l'article s'appuie pour justifier sa thèse principale. Peut-on en effet soutenir la possibilité d'une définition fixe, stable et immuable du beau ? Il faut d'abord remarquer que le terme beau s'applique à une grande variété d'objets (un homme, une table, un vêtement, un tableau, une musique, etc.) et que la diversité de ces usages linguistiques complique en premier lieu son unification sémantique³. Et désigne-t-on d'ailleurs, lorsqu'on parle de beauté, une qualité présente dans les objets ou un sentiment du sujet ? La signification de cette catégorie ne peut

manquer d'évoluer en fonction du paradigme esthétique dans lequel on l'envisage. Mais Santayana souligne surtout la mutabilité historique de la catégorie de beauté qui, même si on se limite à la pensée occidentale, a selon les époques et les contextes discursifs été définie par association à des concepts variés et a été théorisée sous des formes très différentes. Sa position consiste à soutenir que ces perspectives bien distinctes sur la beauté ont été jusqu'à modifier en profondeur le sens même de la notion de beau qui ne signifie pas la même chose en fonction des différentes périodes de l'histoire. Faut-il par exemple lier intimement le beau à l'utile⁴ ou au contraire l'en dissocier totalement dans le cadre d'une esthétique du désintéressement ? La beauté est-elle nécessairement une manifestation de la perfection ou comporte-t-elle à l'inverse toujours une part d'étrangeté et d'irrégularité ? Comment articuler la notion de beauté et celle de plaisir ? Il en va de même pour toute la question des relations entre le beau et le bien, le beau et le vrai, le beau et l'éternité que chaque époque investit d'une manière qui lui est propre⁵. Santayana soutient dans cette perspective que, pour les grecs, le beau était plus une catégorie morale qu'esthétique, qu'il faut bien distinguer du beau romantique lié à l'idéal d'une « immortalité agitée » et qui deviendra à son époque un « concept hybride » mêlant l'attractif, l'expressif et le sympathique⁶. Ces hésitations, auxquelles renvoient autant de positionnements philosophiques contradictoires envers la catégorie de beauté en modifiant profondément la signification dans nos discours, montrent bien à quel point

1. George SANTAYANA, « The mutability of aesthetic categories », *Philosophical review*, 34 (2), 1925, p. 281-291.

2. « Les catégories esthétiques, dans lesquelles la mutabilité est sans doute plus radicale et plus notoire que dans les catégories utilisées dans d'autres spéculations », *ibid.*, p. 281 (notre traduction).

3. Diderot remarque lui aussi que « *Beau* est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres » (Denis DIDEROT, article « BEAU, (Métaphysique) », dans Denis DIDEROT et Jean LE ROND d'Alembert (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, 1752, vol. II [B-CEZ], p. 176a) et nous verrons que la prise en compte de cette complexité grammaticale est au cœur de la définition philosophique qu'il propose.

4. Santayana évoque la possibilité du « corollaire inattendu par lequel l'Utile doit faire partie du Beau » G. Santayana, « The mutability of aesthetic categories », art. cit., p. 283 (notre traduction).

5. *Ibid.*, p. 287-288

6. « Le beau signifie ici l'inutile, le décoratif, le monumental, le luxueux, l'imitatif, le surprenant, l'amusant, le volontaire ou le grotesque », *ibid.*, p. 289 (notre traduction).

celle-ci peut être ambivalente, équivoque. Généralisant sa réflexion à l'ensemble des catégories esthétiques, Santayana affirme ainsi « l'ambiguïté de nos termes esthétiques¹ ».

Cette ambiguïté s'explique aisément par le décalage essentiel entre le caractère abstrait et générique de toute catégorie, censée marquer des « lignes de clivage permanente dans le monde vivant² », et la complexité phénoménologique de nos expériences vécues dont la richesse se laisse mal circonscrire dans des catégories figées. En effet, nous venons d'expliquer que nos catégories esthétiques évoluent et correspondent à ce titre, selon les époques, à des contenus expérientiels ou des objets différents (il y a en ce sens de grandes variations aussi à l'intérieur d'une même catégorie). Les lignes de clivages qu'elles instaurent ne sont donc, en réalité, pas permanentes. Mais on pourrait aller jusqu'à ajouter qu'au sein d'une même époque, et chez un même auteur, une catégorie peut désigner des objets ou des expériences hétérogènes. Albert Chandler distingue par exemple trois types de beauté : strictement formelle, sexuelle, liée à l'instinct parental³. Chacun de ces types de beauté a une origine propre, s'applique à des objets spécifiques et donne lieu à des expériences particulières ; la catégorie de beau, dans les trois cas, ne désigne pas la même chose.

Au-delà de ces réflexions strictement philosophiques, c'est aussi la pratique artistique qui, par sa nature même, ne cesse de rebattre les cartes canoniques, d'exploser les cadres abstraits de la création, de proposer de nouvelles expériences esthétiques et ainsi de venir bouleverser les catégories établies tout autant qu'en appeler de nouvelles⁴. Si elles ne se limitent pas à l'art, les catégo-

ries esthétiques ont indéniablement au moins en partie pour fonction d'explorer et de définir les diverses dimensions de l'expérience artistique. Elles constituent un cadre conceptuel à travers lequel nous pouvons analyser, interpréter et apprécier une vaste gamme d'œuvres d'art. En ce sens, les catégories esthétiques sont à la fois des produits de nos perceptions et de nos jugements individuels et des outils d'analyse de ces perceptions, de ces jugements ou des objets qui les produisent. Elles nous aident à naviguer dans le paysage complexe de l'art en nous fournissant des outils intellectuels pour discerner les différences subtiles entre les objets, les expériences, les formes, les styles, les mouvements et les intentions artistiques. Or, parce que l'art n'est pas un domaine essentialisable et bien délimité de la vie humaine mais une pratique extensive, l'histoire de l'art offre mille exemples de valorisation d'une nouvelle catégorie (celle de sublime, de burlesque, de dégoûtant, etc.) par les artistes, voire de redéfinition d'une catégorie existante pour en modifier légèrement le sens ou lui en conférer un totalement nouveau (on ne peut par exemple pas totalement homogénéiser les acceptions du beau de Phidias, de Boucher, de Turner, de Baudelaire ou de Camus)⁵.

Pour résumer, l'enjeu d'une réflexion approfondie sur les catégories esthétiques n'est pas seulement de remarquer que ce qui est considéré comme beau, laid, sublime, significatif ou artistiquement valable varie d'une personne à l'autre, d'une culture à l'autre, et même d'une époque à l'autre (la position relativiste classique en esthétique) mais que le sens même de ces mots n'est pas identique selon ces différents contextes.

1. *Ibid.*, p. 289

2. *Ibid.*, p. 291

3. La première est la « beauté sensorielle-perceptuelle – ou, si l'on préfère, beauté formelle, faisant peu ou pas appel à l'instinct ». La deuxième est la « beauté formelle enrichie par le charme sexuel ». La troisième est la « beauté formelle enrichie par l'instinct parental avec sa tendre émotion ». Pour plus de détails, voir Albert CHANDLER, « The Aesthetic Categories », *The Monist*, Volume 31, Issue 3, 1 July 1921, p. 409-419 (notre traduction).

4. Il ne faut pas pour autant limiter les facteurs d'apparition et d'évolution des catégories au domaine artistique, mais les étendre à l'ensemble du monde social, économique et poli-

tique qui les rendent possibles et leur donne sens. Dans cette optique, Ngai montre par exemple à quel point les catégories contemporaines de mignon, de loufoque et d'intéressant traduisent les orientations vers des pratiques de production, de consommation et de circulation de nos sociétés capitalistes (Sianne NGAI, *Our aesthetic categories*, Harvard University Press, 2012).

5. Concernant ces évolutions à l'heure actuelle dans le domaine de l'évo-art, Ancuta Mortu explique que « l'art évolutionniste, inspiré par le néodarwinisme remet en question les catégories esthétiques canoniques » (Ancuta MORTU, « Évolution et création artistique : de l'art évolutionniste », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 21, 2018, p. 143-155, p. 143).

Autrement dit le problème n'est pas que l'on apporte ponctuellement des réponses différentes à une seule et même question mais que le sens de la question elle-même évolue. La mutabilité des catégories impose finalement d'envisager une histoire des questions et non un ensemble de réponses doctrinales à un problème unifié et immuable. Les conséquences de ce point de départ sont importantes dans la mesure où elles risquent de réduire toute méditation prétendument philosophique sur les catégories esthétiques à un problème grammatical. Dans la mesure où le beau (au même titre que n'importe quelle autre catégorie esthétique) s'applique à une grande variété d'objets, et de manière contradictoire, une ambiguïté fondamentale et indépassable dans le concept même de beauté interdirait toute perspective universelle. Dans cette optique en effet, toute tentative de définition philosophique d'une catégorie se trouve réduite à une généralisation abusive – imprudente sur le plan épistémologique et pourtant souvent vaniteuse – des préjugés d'une langue, d'une culture et d'une époque donnée.

Comment dès lors parvenir à une définition unifiée de la beauté ? Comment réinvestir à nouveau frais, après toutes ces précautions préliminaires, la question « qu'est-ce que le beau » ? Comment faire en sorte que celle-ci conserve un intérêt philosophique ?

Ces questions sont fondamentales dans la mesure où nous attribuons, discutons, disputons de la beauté en permanence comme si ce mot n'avait pour chacun de nous qu'un seul sens. Le problème est que « les choses dont on parle le plus parmi les hommes, sont assez ordinairement celles qu'on conçoit le moins ; & que telle est, entre beaucoup d'autres, la nature du beau¹ » et que ce sens reste généralement aussi indéterminé à la réflexion qu'évident dans nos usages linguistiques. En effet la manière dont nous attribuons le beau à une grande diversité d'objet, de façon souvent contradictoire et néanmoins généralement avec assurance, ne semble pas refléter la prise en compte d'une quelconque ambiguïté dans le

concept. Sans cette confiance épistémologique, deux jugements esthétiques ne pourraient être contradictoires et aucune dispute esthétique n'aurait de sens : la même catégorie ne serait pas employée dans chacun de ces deux jugements. Chaque sujet, utilisant la même catégorie pour qualifier son jugement, se référerait en fait à une signification qui lui est propre, et personne ne parlerait finalement de la même chose. Comme le dit bien Santayana, « si la beauté que l'un trouvait dans une chose n'était pas du tout la même beauté qui manquait à l'autre, la querelle serait simplement verbale, la pauvreté et le flou des mots ne pouvant marquer clairement la variété des choses et des perceptions des hommes² ». Sommes-nous donc condamnés à ne jamais dépasser ce point de vue grammatical ou une autre approche, plus philosophique, reste-t-elle possible ? Peut-on définir une catégorie esthétique sans la réduire à un sens limité par notre situation langagière ?

Curieusement, ce n'est pas dans l'époque de Santayana que nous trouvons une première piste de réponse à ces questions, mais en plein milieu du XVIII^e siècle, dans un texte de Denis Diderot à visée explicitement définitionnelle : l'article BEAU de l'*Encyclopédie*. L'intérêt de ce texte est à la fois de prendre en compte l'ensemble des limitations et prolégomènes méthodologiques à toute réflexion sur le beau que cette introduction a mis en lumière, de se positionner radicalement par rapport au problème grammatical que nous venons d'évoquer, et de chercher malgré tout à déterminer une acception universelle du terme beau. Nous allons en effet montrer que par une dissociation de deux grandes significations (métaphysique et grammaticale) du terme beau, Diderot fait d'un principe général (la « perception de rapports ») la racine métaphysique universelle de l'immense variété phénoménologique et donc grammaticale (des expériences vécues et de nos

1. Comme l'explique Diderot en s'inscrivant pleinement dans la tradition socratique. Article « BEAU », art. cit., p. 169b.

2. G. Santayana, « The mutability of aesthetic categories », art. cit., p. 281 (notre traduction). Diderot affirme dans la même perspective que « *Beau* est un terme que nous appliquons à une infinité d'êtres : mais quelque différence qu'il y ait entre ces êtres, il faut ou que nous fassions une fautive application du terme beau, ou qu'il y ait dans tous ces êtres une qualité dont le terme *beau* soit le signe » (article « BEAU », art. cit., p. 176a).

manières de les désigner) dont découle les différentes actualisations de ce seul et même principe. S'il ne renonce donc pas, par-delà la mutabilité des catégories esthétiques, à chercher l'universel, nous verrons que celui-ci ne peut être trouvé dans une quelconque forme d'abstraction transcendante mais au contraire à l'intérieur d'un principe psycho-physiologique immanent : c'est parce que notre corps, par sa constitution propre, nous offre à tous une même structure affective (dont les applications varient cependant selon les circonstances personnelle, historiques, culturelles, situationnelles, etc.) que l'ensemble de nos expériences et de nos catégories esthétiques découlent toutes d'un principe commun. S'il y a effectivement une mutabilité des catégories esthétiques, le principe perceptif et ouvert dont elles découlent toutes est quant à lui universel et permanent. Voici comment, par un élargissement considérable du cadre de la réflexion classique sur le beau, Diderot a tenté de produire au XVIII^e siècle un modèle matérialiste expliquant l'apparition de l'ensemble des catégories esthétiques passées, présentes et à venir.

L'article BEAU, classicisme ou rénovation de la catégorie esthétique majeure ?

L'article BEAU, écrit par Diderot et publié dans le deuxième tome de l'*Encyclopédie* en 1752¹, est un texte « étrange² ». Il semble pourtant au premier abord répondre parfaitement aux exigences formelles d'un texte de dictionnaire. Sa réalisation, très académique, commence par étudier les différentes opinions des grands auteurs ayant proposé jusque-là une interprétation de la beauté (Platon, Augustin, Wolfe, Shaftesbury, etc.). La seconde partie de l'article est ensuite pour l'encyclopédiste l'occasion de développer sa conception personnelle de cette grande notion de la « trinité³ » philo-

sophique traditionnelle (avec le vrai et le bien). En termes de contenu, le texte paraît souvent peu original. Trop dogmatique, privilégiant un vieux style d'argumentation scolastique, il est surtout généralement considéré comme le déploiement – contre la nature de son auteur et les courageuses idées nouvelles déployées dans ses textes précédents – d'une théorie on ne peut plus ordinaire pour l'époque sur un des objets les plus parfaitement classiques de l'histoire de la philosophie.

Denis Diderot, choisissant ici un positionnement bien différent de celui de l'innovateur en termes de langage et de pensée philosophique qu'il adoptait dans la *Promenade du sceptique* (1748), la *Lettre sur les aveugles* (1749) ou encore la *Lettre sur sourds* (1751), aurait ainsi privilégié dans ce texte la posture de l'encyclopédiste précepteur venu délivrer *ex professo* une démonstration orthodoxe sur la catégorie la plus traditionnellement investie par la réflexion esthétique⁴. Son explication de l'apparition dans l'expérience du sentiment de beauté est donc entièrement construite autour de ce qui peut être considéré comme une théorie synthétisant l'ensemble des approches coutumières de ce phénomène à la fois objectif et subjectif : le principe universel de la beauté est celui des « rapports⁵ », renvoyant de loin en loin aux critères classiques de l'harmonie, de la régularité, de la symétrie ou de la proportion héritée de la philosophie grecque⁶. De manière plus générale, l'idée de faire résider la beauté dans les rapports ne semble pas neuve et caractérise même une explication de la beauté dominante au moment de l'écriture de

1. D. Diderot, article « BEAU », art. cit, p. 169b-181a.

2. Nous empruntons ici l'expression de Paul VERNIÈRE, *Diderot : Œuvres Esthétiques*, Classique Garnier, Paris, Bordas, 1968, p. 387.

3. L'expression est de Diderot. Voir lettre à Voltaire, 29 septembre dans Denis DIDEROT, *Œuvres. T.V : Correspondance*. Éd. établie par Laurent Versini, Paris, Coll. « Bouquins », 1997, p. 449.

4. Dans le contexte de la récente nomination de Charles Batteux en tant que professeur de philosophie grecque et latine au Collège Royal, Diderot fait face à ce moment de sa carrière à un ensemble de critiques concernant sa légitimité philosophique (venue notamment du P. Berthier) et il souhaite prouver sa compétence académique. Pour plus de détails, voir Paul Hugo MEYER, « Diderot : "Lettre sur les sourds et muets" », Édition commentée et présentée par Paul Hugo Meyer », *Diderot Studies*, vol. 7, 1965, p. 181.

5. « J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; & beau par rapport à moi, tout ce qui réveille cette idée. » Article « BEAU », art. cit., p. 176.

6. On la trouve sous différentes formes chez Pythagore, Platon, Aristote, Augustin, les théoriciens du nombre d'or de la Renaissance, Boileau, etc.

l'article¹. Un des auteurs longuement discuté dans la première partie de l'article, Francis Hutcheson, vient d'ailleurs dans ses *Recherches sur l'origine des idées que nous avons de la beauté & de la vertu*² de proposer une explication de la beauté comme *unity in diversity*³ (et donc comme un ensemble de rapports); en conséquence certains se sont empressés de lire l'article BEAU comme la reprise voire même le plagiat de l'ouvrage écossais⁴.

Plus grave encore, d'autres sont même allés jusqu'à interpréter l'apparente banalité de la réflexion de Diderot dans ce texte comme un retour, bien malgré lui et en raison d'une posture trop peu critique, d'une esthétique théologique latente dans les théories classiques de la beauté que le philosophe de Langres avait pourtant essayé de combattre dans ses textes précédents⁵.

1. Elle semble au premier abord attachée à une conception rationaliste de la beauté mais des auteurs sensualistes comme F. Hutcheson peuvent également concevoir les rapports, ou du moins un certain type de rapports, comme le critère discriminant le sentiment de beauté.

2. Francis HUTCHESON, *An Inquiry Concerning Beauty, Order, Harmony, Design*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1725. L'ouvrage vient tout juste d'être traduit en français par Eidous, un ami de Diderot, en 1749.

3. Appliquant comme critère de reconnaissance de son « sens interne du beau » la forme classique de l'*unitas in varietate*.

4. C'est le cas par exemple d'un étudiant de Kant, Hamann, auquel le maître de Königsberg avait conseillé la lecture de l'article (pour plus de détails, voir Jacques CHOUILLET, *La formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1973, p. 258.). Pour des exemples plus récents, voir Maurice DE WULF, « L'histoire de l'esthétique et ses grandes orientations », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 16, n° 62, 1909, p. 247; Stéphane LOJKINE, « Diderot, le goût de l'art », dans Michel HILAIRE, Sylvie WUHRMANN et Olivier ZEDER (dir.), *Le goût de Diderot*, Paris, Hazan, 2013, p. 47.

5. Nous avons tenté de faire le point sur ces questions dans Pierre LÉGER, « Une Beauté sans Dieu? Critique et affranchissement du paradigme théologique dans l'esthétique du premier Diderot (1745-1749) », dans Sylviane ALBERTAN, Marc BUFFAT et Florence LOTTERIE (dir.), *Diderot, la religion, le religieux*, Paris, Société Diderot, 2022, p. 29-41. Il est important de préciser ici que la focalisation traditionnelle de la réflexion esthétique sur la beauté est historiquement liée à de forts enjeux théologiques (qui restent toujours en toile de fond de la réflexion esthétique de Diderot) et donc qu'un des enjeux de l'ouverture vers de nouvelles catégories esthétique est également le développement d'une conception matérialiste et athée de la sensibilité par laquelle l'expérience esthétique, non réduite au sentiment de beauté, n'a plus aucun rapport avec Dieu.

Avec l'article BEAU, Diderot aurait-il donc produit, pour des raisons stratégiques ou pour respecter un certain contexte de publication, une réflexion classique sur un objet philosophique classique? Avant de répondre à cette question, il faut préciser que celle-ci prend une importance toute particulière dans le contexte de parution de l'article.

Cette réflexion de Diderot doit en effet être insérée dans le contexte d'une crise de la notion de beauté au XVIII^e siècle. Cette crise se déploie sur deux plans :

– le plan épistémologique : le retournement de la connaissance vers le sujet amorcé au XVIII^e siècle ne tarde pas à investir le domaine de la réflexion sur le beau et à y effectuer une révolution de perspective. Le beau n'est plus une qualité de l'objet mais un jugement du sujet, il n'est pas objectif mais apparaît, à partir de la perception, dans la relation subjective entretenue par le sujet avec l'objet. S'élève alors de fortes tentations de relativisme⁶ dans le domaine esthétique, par lesquelles le beau risque de perdre la solidité de sa substance traditionnelle et auxquelles les grands philosophes de l'époque tenteront d'apporter des solutions. Plus généralement, le XVIII^e siècle est le moment d'une relativisation, historicisation et culturalisation des catégories esthétiques⁷ à laquelle un penseur matérialiste de la mobilité et des transformations comme Diderot ne pouvait qu'être sensible. Le *philosophe* souhaite néanmoins produire une définition universelle du beau applicable « à tous les êtres, à tous les tems, à tous les hommes, & à tous les lieux⁸ ». Faut-il voir ici une forme de contradiction indépassable ou au contraire le point de départ contextuel d'une tentative de dépassement de cette contradiction, une troisième voie par laquelle un nouveau type d'interrogation philosophique sur le beau, ni totalement objective et fixiste, ni totalement subjective et relativiste, serait expérimentée ?

6. Réduction du beau à l'histoire personnelle, aux mœurs, à l'éducation, au climat, aux lois, etc. Mais aussi réduction hédoniste du beau au plaisir, voir réduction du beau à l'utile comme Diderot semble lui-même en être tenté dans la *Lettre sur les aveugles*.

7. Sur ces questions, voir George SANTAYANA, « The mutability of aesthetic categories », art. cit., p. 281-291

8. Article « BEAU », art. cit., p. 178.

– le plan des catégories esthétiques : on assiste au XVIII^e siècle à une sorte d'implosion de la catégorie traditionnelle de beauté, pensée comme monolithique. La beauté n'est plus pensée comme une propriété universelle fixe et déterminée s'instanciant dans les différents objets, mais l'attention aux diverses formes de beauté mène à une pluralisation des beaux. Dérivée d'une certaine monotonie ou au contraire de la variété, attendue ou imprévue, naturelle ou artificielle, rare ou commune, joyeuse ou triste, puissante ou fragile, calme ou terrible, sauvage et primitive ou délicate et raffinée, la beauté n'est plus une mais plurielle et il s'agit pour les auteurs de l'époque d'être capable de se rendre attentif à cette diversité. Se développe parallèlement un phénomène général de banalisation du beau bien étudié par Fabienne Brugère¹. Cette modification de l'approche de la beauté s'accompagne également d'un mouvement d'annexion de la notion venu de l'extérieur, par l'attention nouvelle qu'accorde le XVIII^e siècle à d'autres catégories esthétiques acquérant peu à peu, à côté d'elle, une légitimité propre. On assiste en effet à ce moment à un déplacement de la réflexion sur de nouvelles catégories esthétiques comme le pittoresque, le grotesque, le burlesque, le joli, le plaisant, mais aussi à un renouvellement et à une revalorisation de catégories plus traditionnelles comme le laid et surtout le sublime².

De cet ensemble de tensions apparaîtra ce qu'il est aujourd'hui généralement convenu d'appeler la « naissance de l'esthétique philosophique³ » par laquelle les vieilles définitions philosophiques du

beau migrent vers une pensée plus générale du sensible et dont l'ouvrage fondateur, *L'Aesthetica* de Baumgarten (1750), est d'ailleurs contemporain de la rédaction de notre article⁴.

Diderot, dans l'article BEAU du moins, aurait-il donc manqué ce tournant ? Ce philosophe si attentif aux principaux changements paradigmatiques, aux grandes évolutions scientifiques, aux innovations artistiques de son époque, cet artiste inventif, cet encyclopédiste symbole des Lumières toujours au cœur des grands mouvements intellectuels de son temps aurait-il écrit sur le beau une synthèse des éléments de la poétique classique, produisant ainsi un article dont la perspective était déjà dépassée au moment de son exécution ? Il est peu probable que Diderot ait rédigé l'article sans tenir compte des discussions sur le beau qui lui furent contemporaines et cette grille de lecture, bien que souvent appliquée, ne doit pas être tenue.

Nous souhaitons défendre au contraire l'idée que l'article est en fait bien loin d'être aussi classique qu'il n'en a l'air, et que c'est justement dans la nouveauté et l'originalité de sa perspective que se situent tout son intérêt et sa profondeur philosophique⁵. Pour éviter de fâcheux contresens, nous voudrions montrer que la réflexion sur la catégorie reine de l'esthétique est l'occasion pour Diderot d'effectuer un décentrement : il ne s'agit plus de réfléchir seulement à la beauté dans son sens traditionnel, mais d'offrir un modèle d'explication de l'apparition, dans l'expérience, de l'ensemble des catégories esthétiques possibles. C'est ainsi, sous l'apparence d'une définition du beau,

1. Fabienne BRUGÈRE, *L'expérience de la beauté. Essai sur la banalisation du beau au XVIII^e siècle*, Paris, Vrin, 2006.

2. L'ensemble de ces catégories esthétiques, et de nombreuses autres, se voient d'ailleurs réserver une entrée (un article) dans *l'Encyclopédie*. Pour plus de détails sur la façon dont le sublime, à partir de la traduction de Longin par Boileau, va prendre une nouvelle dimension au XVIII^e siècle, voir Pierre HARTMANN, *Du sublime (de Boileau à Schiller)*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.

3. Jean-François GOUBET et Gérard RAULET, *Aux sources de l'esthétique : les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005 ; Élisabeth DÉCULTOT, « Ästhetik/esthétique. Étapes d'une naturalisation (1750-1840) », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 2, 2002, p. 157-178 ; Serge TROTTEIN, *L'esthétique naît-elle au XVIII^e siècle ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

4. Pour des considérations générales sur les positionnements de Diderot face aux problématiques esthétiques de son époque, voir Stéphane PUJOL, « Chapitre IV. Diderot et la crise de l'esthétique classique », dans *Le philosophe et l'original étude sur le Neveu de Rameau*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 147-167.

5. Cette lecture n'est pas totalement nouvelle mais s'inscrit dans la voie ouverte par l'article de Marian HOBSON « La perception des rapports. Un nœud qui se défait » dans l'excellent ouvrage de Maud POURADIER (dir), *Esthétiques de Diderot, La nature du beau*, Cahiers de philosophie de l'université de Caen, n° 51, 2014, p. 11-22. Elle s'appuie également sur l'édition critique italienne de l'article par Massimo Modica : Denis DIDEROT, *Ricerche filosofiche sull'origine e la natura del bello*, Massimo MODICA (trad.), Bibliotheca Gaeta, 1996.

une réflexion philosophique d'un type nouveau que nous trouvons dans l'article, par laquelle Diderot explore le fonctionnement de la sensibilité et donc le principe générateur de la beauté bien sûr, mais avec elle de toutes les autres formes que peut prendre la sensibilité et que différentes catégories permettront ensuite de discriminer et de déterminer. Intégrant les grandes évolutions de la pensée esthétique liées à son contexte de parution, la nouveauté de l'approche philosophique proposée par Diderot sur la notion classique de beauté mène finalement à une transformation de l'objet étudié : non plus le beau en son sens poétique traditionnel, mais un beau « métaphysique¹ » dont le principe universel, la perception des rapports, englobe l'immense diversité des formes d'affectation de la sensibilité et donc des catégories esthétiques possibles.

Un principe unique pour l'ensemble des catégories, vers l'ouverture du champ de l'esthétique

Le contresens dont souffre généralement la lecture de l'article BEAU porte non seulement sur la théorie de la perception des rapports, mais aussi sur l'objet même auquel elle s'applique, sur ce qu'il faut entendre par beau dans cet article ou pour le dire autrement sur ce dont parle le texte. Il ne s'agit pas, ou en tout cas pas exclusivement, du beau en tant que catégorie esthétique traditionnellement déterminée, du beau tel qu'on l'entend dans le langage courant très généralement définissable comme un sentiment positif de plaisir particulier. S'il est indéniable qu'en plein âge d'or du relativisme² et au moment du tournant entre le régime poétique et le régime esthétique³ Diderot continue de rechercher un principe universel du beau⁴, le déplacement sémantique qu'il opère sur

la notion même de « beau », qu'il emploie d'une façon à la fois singulière et originale, modifie en profondeur le projet d'une définition universelle. Pris en son sens métaphysique et dans le cadre de sa théorie de la perception des rapports, le terme beau dont s'occupe notre article englobe finalement l'ensemble des catégories esthétiques. Comme il l'explique dans l'article BEAUTÉ, la beauté est « la puissance ou faculté d'exciter en nous la perception de rapports agréables. J'ai dit *agréables*, pour me conformer à l'acception générale & commune du terme *beauté* : mais je crois que, philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports, est beau⁵ ». En effet, on a souvent reproché à la théorie de la perception des rapports une forme d'indétermination, car s'il est aisément possible d'admettre que le beau pris en son sens courant découle d'une perception de rapports, le joli, le sublime ou même le laid ne sont-ils pas eux aussi conditionnés par une perception de rapports ? « Si » répondrait Diderot, et ce n'est pas un problème d'un point de vue philosophique. Au contraire, cette indétermination du principe, cette dimension ouverte de la perception des rapports, est justement gage de l'universalité de sa réflexion esthétique. La perception des rapports est le principe générateur de la beauté au sens classique, mais aussi de toutes les autres catégories esthétiques englobables sous une nouvelle acception bien plus générale et métaphysique du terme beau. Le beau fait donc, dans l'article, l'objet d'une détermination par un principe ouvert et non exclusif au sens où de ce même principe naissent une multitude d'autres catégories esthétiques.

ceux qui portent cette épithète ici & aujourd'hui, ou de ceux qu'on a nommés beaux à la naissance du monde, qu'on appelloit beaux il y a cinq mille ans, à trois mille lieues, & qu'on appellera tels dans les siècles à venir ; de ceux que nous avons regardés comme tels dans l'enfance, dans l'âge mûr, & dans la vieillesse ; de ceux qui font l'admiration des peuples policés, & de ceux qui charment les sauvages. La vérité de cette définition sera-t-elle locale, particulière, & momentanée ? ou s'étendra-t-elle à tous les êtres, à tous les tems, à tous les hommes, & à tous les lieux ? » Article « BEAU », art. cit., p. 178.

5. Denis DIDEROT, article « BEAUTÉ », dans Denis DIDEROT et Jean LE ROND d'Alembert (dir.), *Encyclopédie op. cit.*, p. 182a.

1. « *Métaphysique* » est le désignant de l'article.

2. Dont le célèbre article « BEAU, BEAUTÉ » de Voltaire dans son propre *Dictionnaire philosophique* est le parfait exemple.

3. Pour plus de détails, voir Jacques RANCIÈRE, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

4. « Quand on exige que la notion générale de beau convienne à tous les êtres beaux, parle-t-on seulement de

Le principe de la perception des rapports explique l'apparition du beau dans l'expérience humaine, mais aussi celle de l'ensemble des autres catégories esthétiques possibles. C'est finalement le fonctionnement universel de la sensibilité en général (construit autour d'une dynamique de création de formes esthétiques à partir de rapports perçus) qu'étudie notre article, bien plus qu'il ne tente de fixer un des modes d'être spécifiques de cette sensibilité, une de ses déterminations particulières prenant dans notre langue le nom de beauté. Le texte explique en effet que « c'est la perception des rapports qui a donné lieu à l'invention du terme *beau* ; & selon que les rapports & l'esprit des hommes ont varié, on a fait les noms *joli, beau, charmant, grand, sublime, divin*, & une infinité d'autres¹ ». Le travail du philosophe ne consiste donc pas à tenter de fixer dans l'absolu une définition du beau qui, Diderot le sait bien, sera amenée à évoluer selon les cultures et les époques, mais de découvrir et de décrire, au cœur de la sensibilité, le fonctionnement du principe originaire dont l'ensemble des déclinaisons déclenche la diversité de nos relations affectives à notre environnement : « selon la nature d'un être, selon qu'il excite en nous la perception d'un plus grand nombre de rapports, & selon la nature des rapports qu'il excite, il est *joli, beau, plus beau, très-beau* ou *laïd* ; *bas, petit, grand, élevé, sublime, outré, burlesque* ou *plaisant* ; & ce seroit faire un très-grand ouvrage, & non pas un article de dictionnaire, que d'entrer dans tous ces détails : il nous suffit d'avoir montré les principes ; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences & des applications² ».

Selon les objets et les situations perceptives, et parfois face aux mêmes objets ou aux mêmes situations selon le percevant ou l'instant perceptif chez un même percevant, les rapports perçus peuvent totalement varier en termes de quantité mais aussi en termes de qualité. Certains objets déclencheront plus de rapports perçus que d'autres, certains percevants saisiront, construiront ou imagineront plus de rapports que d'autres. La nature de ces rapports ne sera par ailleurs pas toujours la même. Diderot distingue en effet dans

l'article trois types de rapports (réels, aperçus et fictif ou imaginatifs), renvoyant aux qualités formelles de l'objet, mais aussi à ce que notre culture, notre éducation, notre histoire personnelle ou encore notre imagination vont mettre en relation avec ces objets³, tissant ainsi à partir de rapports de natures hétérogènes les formes esthétiques les plus riches et diversifiées. Ces formes peuvent ensuite être regroupées par le langage en grandes catégories esthétiques ayant différents noms et dont il s'agira pour l'encyclopédiste de définir les caractéristiques propres. Cette définition reste néanmoins toujours pour Diderot l'objet d'un travail distinct de celui de la stricte réflexion philosophique. Son esthétique constitue une philosophie de la perception dont l'approche reste bien plus descriptive ou phénoménologique que prescriptive ou normative : il s'agit de décrire le fonctionnement général par lequel les facultés de sentir et de penser s'associent pour produire la sensibilité avant même de se demander si tel ou tel mode de sensibilité peut être valide.

Diderot a donc trouvé dans la perception des rapports le principe universel du beau, mais la généralité et l'ouverture de la formulation de ce principe lui permet de ne pas s'appliquer exclusivement à cette catégorie esthétique. Il transforme ainsi en profondeur la perspective du questionnement esthétique : ce n'est pas seulement la beauté, mais l'existence de l'ensemble des catégories esthétiques qu'il permet d'expliquer. Surtout, l'important n'est pas de déterminer une forme spécifique que l'on doit considérer comme belle (selon la théorie classique de la beauté-convenance⁴) mais le principe générateur de toute forme esthétique quelle qu'elle soit⁵.

3. James Hayden TUFTS, « On the Genesis of the Aesthetic Categories », *Decennial Publications of the University of Chicago First Series*, vol. 3, 1903, p. 5-15. republié dans *Philosophical Review*, vol. 7, 1903, p. 1-15.

4. Sur ce type d'explication de la beauté, voir notamment Jean LACOSTE, *Qu'est-ce que le beau ? Les aventures de l'esthétique*, Paris, Bordas, 2003, p. 16-22 ; Sur la notion de beauté-convenance, voir aussi Renée BOUVERESSE, *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 166.

5. En ce sens, bien qu'utilisant des méthodes et parvenant à des conclusions différentes, l'objectif général de Diderot anticipe des tentatives plus modernes comme celle de James H. TUFTS, « On the Genesis of Aesthetics Categories », art. cit.

1. Article « BEAU », art. cit., p. 178.

2. *Ibid.*, p. 177.

À l'intersection du corporel et du cognitif, du rationalisme et de l'empirisme qui nourrissent la réflexion des Lumières, la perception des rapports constitue ce principe matérialiste de génération de l'ensemble des formes esthétiques possibles, et se trouve donc au fondement des catégories qui permettent de les différencier et de les nommer. En ce sens, nous ne trouverons pas chez Diderot une distinction de principe épistémologique ou gnoséologique entre différentes catégories, comme c'est le cas chez Burke ou chez Kant, qui prennent soin de distinguer les modes d'apparition du sublime et du beau. Chez Diderot, beau et sublime sont simplement deux formes esthétiques différentes construites à partir d'un seul et même principe commun – la perception des rapports – renvoyant cependant chacune à un ensemble spécifique de rapports perçus¹.

Parti d'une recherche empiriste² sur l'origine du beau³, Diderot trouve en fait le principe géné-

rateur de l'ensemble des catégories esthétiques qui toutes découlent donc d'un principe unique. La perception des rapports est bien l'origine du beau, mais elle ne l'est pas exclusivement : en tant que mode de fonctionnement primitif de la sensibilité, elle l'est aussi de tous les autres types de sentiments esthétiques possibles et donc de toutes les catégories esthétiques possibles.

Le paradoxe de cette nouvelle approche est que tout en conservant en apparence la forme d'une réflexion sur la catégorie esthétique de beauté, c'est à l'ensemble des catégories qu'elle s'ouvre et dont elle permet de théoriser l'apparition. En ce sens, elle décentre la réflexion de la catégorie de beauté en son sens le plus classique et s'attache à une description bien plus générale du mode de fonctionnement de la sensibilité dont les objets et les expériences sont extrêmement variés. En considérant à travers la notion de rapports non seulement l'ordre, mais aussi mais la symétrie, les proportions, les contrastes, les couleurs, leur saturation, les nuances, l'harmonie, la texture, l'irrégularité, le déséquilibre, ainsi qu'un ensemble de rapports personnels, culturels et imaginatifs qui participent à la création de nos formes perceptives, elle s'applique tout aussi bien à la beauté qu'à la laideur, au grotesque, au tragique, au comique, au sordide, au subtil, au raffiné, au vulgaire, au visqueux, à l'attirant, au repoussant, etc.⁴ Pour cette raison, nous allons voir que la théorie de la perception des rapports s'adapte bien à l'ensemble des formes artistiques et au différents sentiments qu'elles génèrent, mais qu'elle

1. Cette position est donc également bien distincte d'approches contemporaines intéressantes comme celles de Bruno Trentini qui propose de rechercher l'origine de toute nouvelle catégorie dans sa filiation avec une des deux catégories primitives (le beau ou le sublime) ayant chacune leur propre nature : « Avec l'avènement de l'esthétique comme discipline au XVIII^e siècle, deux catégories esthétiques se sont imposées : le beau et le sublime. Le premier décrit une expérience particulièrement paisible et harmonieuse alors que le second convient davantage aux expériences plus antagonistes puisqu'il est souvent défini par la conjonction de déplaisir et de plaisir. Même si l'art contemporain a donné lieu à une diversification et une multiplication importantes des catégories esthétiques, il semble souvent possible de rapprocher, presque généalogiquement, une catégorie émergente de ces deux premières. Ainsi, l'étrangeté relève davantage du sublime ». Bruno TRENTINI, « D'une catégorie esthétique à l'autre : l'étrangeté comme vecteur de sensibilité historique », *Paysage(s) de l'étrange. Art et recherche sur les traces de l'histoire du Grand Est*, Aurélie Michel et Susanne MÜLLER (dir.), Le Bord de l'eau, 2018, p. 200. Pour Diderot, le sublime, comme toute catégorie nouvelle, se trouve subsumé sous un seul et même principe – la perception des rapports – et ne peut être une déclinaison du beau au sens métaphysique.

2. Vienne parle à ce propos de « la requête empiriste de la description de l'origine », Jean-Michel VIENNE, *Expérience et raison : les fondements de la morale selon Locke*, Paris, Vrin, 1991, p. 63.

3. Diderot commence son article par « Avant que d'entrer dans la recherche difficile de l'origine du beau » (article « BEAU », art. cit. p. 169b), expliquant bien par-là l'orientation philosophique de sa démarche. Naigeon ne l'oubliera

pas lorsqu'en 1798 dans son édition des *Œuvres complètes* de Diderot il publiera l'article « BEAU » sous le nouveau titre très classique de *Traité du Beau* mais en y ajoutant le sous-titre « Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau ».

4. S'il faut donc ici bien admettre que dans son article Diderot prend le terme de beauté « au sens large pour couvrir tout le domaine de l'excellence esthétique », il va même encore plus loin en recouvrant jusqu'aux domaines les plus négatifs et ne tombe pas en ce sens sous la critique que fera plus tard Chandler : « Le terme beauté est parfois pris au sens large pour couvrir tout le domaine de l'excellence esthétique, comme par Croce et Carritt. Mais cet usage l'étend bien au-delà de son sens normal ; il est préférable de reconnaître d'autres termes coordonnés pour l'excellence esthétique » Albert CHANDLER, « The Aesthetic Categories », art. cit., p. 409 (notre traduction).

peut aussi s'étendre, au-delà de l'art, à une « esthétique du quotidien¹ » expliquant par leur structure même la dimension esthétique de nos perceptions les plus banales (une maison, un vêtement, un paysage, une femme, un plat, etc.).

Un exemple de variation des catégories esthétique par une variation d'application du principe : quand Diderot relit Corneille

C'est bien intentionnellement que Diderot, adoptant pour l'occasion de son article la posture du métaphysicien, a construit une théorie des rapports générale et abstraite. Si celle-ci n'est pas normative, si nous avons montré qu'elle n'a pas pour objectif de déterminer une forme spécifique et stable de beauté, mais plutôt un principe ouvert de génération des formes esthétiques, il faut aussi admettre qu'elle peut paraître un peu floue, vague, indéterminée², et qu'elle appelle des exemples pour illustrer la manière dont elle s'applique dans l'expérience concrète. Le problème est ici que l'article BEAU est très pauvre, aride en exemple, car en un sens ce n'est pas son objet : il s'agit d'un texte de métaphysique où Diderot explique qu'« il nous suffit d'avoir montré les principes ; nous abandonnons au lecteur le soin des conséquences & des applications³ ».

Nous y trouverons donc peu voire pas d'exemples. Il y en a cependant au moins un, qui de façon assez surprenante (dans la mesure où c'est plutôt dans ces domaines artistiques qu'on l'aurait attendu) n'est pas emprunté à la musique (rapports d'intensité, de rythme, de ton entre les

sons⁴), ni à la peinture (rapports d'harmonie entre les couleurs et les formes, rapports de clair/obscur, rapports de compositions entre les différents éléments picturaux), ni à l'architecture (rapports de symétrie entre les différents membres d'un bâtiment), mais au théâtre.

Cet exemple est assez long mais nous le citerons intégralement dans la mesure où il illustre parfaitement la manière dont, à partir d'un principe unique, diverses catégories esthétiques (et en fait toutes les catégories esthétiques possibles) peuvent apparaître dans l'expérience.

De quoi est-il question dans cet exemple de rapports théâtraux ? Il s'agit du « qu'il mourût » de Corneille partout utilisé comme un exemple classique de beauté ou de sublimité. Cette sentence théâtrale célèbre est en effet une sorte de lieu commun des textes d'esthétiques de l'époque (on la retrouve un peu partout dans la littérature esthétique chez Fénelon, Voltaire, La Harpe, et elle apparaît également dans six articles de l'*Encyclopédie*, en plus de l'article BEAU⁵), mais l'utilisation qu'en fait Diderot se distingue de celle de ses contemporains par sa dimension créative et ludique, par le jeu auquel le philosophe se livre à partir de cet exemple consacré.

Le « qu'il mourût » apparaît dans la scène 6 du troisième acte de la tragédie *Horace* de Corneille. Julie qui vient d'assister au combat des trois fils Horaces contre les trois Curiaces rentre annoncer au vieux Horace père que deux de ses fils ont été tués dans la bataille et que le troisième, se voyant hors d'état de résister seul contre trois, a pris la fuite ; le père alors se montre outré de la lâcheté de son fils, sur quoi Julie étonnée de sa réaction demande :

Que vouliez-vous qu'il fit contre trois ?

Le vieil Horace répond vivement :

Qu'il mourût.

4. Voir Denis DIDEROT, *Œuvres complètes*, DPV, t. x, p. 156 : La musique « enfile des modulations et combine des notes ».

5. Articles « ÉLOCUTION », « FABLE APOLOGUE », « GÉNIE », « GOÛT », « PENSÉE », « SUBLIME ». Sur l'importance de ce thème cornélien, voir A. GAZIER, « Le "Qu'il Mourût !" », *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 1, n° 2, 1894, p. 186-188.

1. Pour aller plus loin sur cette orientation dans l'esthétique contemporaine, voir Katya MANDOKI, « L'esthétique du quotidien », *Diogenes*, vol. 233-234, n° 1-2, 2011, p. 201.

2. C'est d'ailleurs ce qu'on lui a souvent reproché. Voir par exemple Theodosios Mauroeides MUSTOXIDI, *Histoire de l'esthétique française, 1700-1900, suivie d'une bibliographie générale de l'esthétique française des origines à 1914*, Paris, Honoré Champion, 1920, p. 57-58. ; Gilbert Katharine EVERETT et Kuhn HELMUT, *A history of esthetics*, New York, The Macmillan company, 1939, p. 282 ; Kobata JUNZO, « Perception des Rapports : Diderot's Treatise on the Beautiful », *Aesthetics*, vol. 11, 1960, p. 36-48 ;

3. Article « BEAU », art. cit., p. 177b.

Ce « trait du plus grand sublime » (selon l'expression de Voltaire) sous-entend qu'il faut parfois préférer la vertu à la vie. Dans son article Diderot se propose donc d'expliquer par la théorie des rapports la source, le principe, les mécanismes esthétiques permettant au « qu'il mourût » d'être sublime. Il pourra ensuite s'amuser à détourner cet exemple célèbre, à totalement changer les rapports composant la scène pour transformer ses propriétés esthétiques et faire d'une sentence grande, fière et majestueuse une phrase facétieuse et plaisante. Apparaîtront alors sous la plume du philosophe, au gré des changements de rapports (de la variation autour de ce même principe), de nouvelles catégories esthétiques.

Je me contenterai d'en apporter un exemple, pris de la Littérature. Tout le monde sait le mot sublime de la tragédie des Horaces, qu'il mourût. Je demande à quelqu'un qui ne connaît point la pièce de Corneille, & qui n'a aucune idée de la réponse du vieil Horace, ce qu'il pense de ce trait qu'il mourût. Il est évident que celui que j'interroge ne sachant ce que c'est que ce qu'il mourût ; ne pouvant deviner si c'est une phrase complète ou un fragment, & apercevant à peine entre ces trois termes quelque rapport grammatical, me répondra que cela ne lui paraît ni beau ni laid. Mais si je lui dis que c'est la réponse d'un homme consulté sur ce qu'un autre doit faire dans un combat, il commence à apercevoir dans le répondant une sorte de courage, qui ne lui permet pas de croire qu'il soit toujours meilleur de vivre que de mourir ; & le qu'il mourût commence à l'intéresser. Si j'ajoute qu'il s'agit dans ce combat de l'honneur de la patrie ; que le combattant est fils de celui qu'on interroge ; que c'est le seul qui lui reste ; que le jeune homme avait à faire à trois ennemis, qui avaient déjà ôté la vie à deux de ses frères ; que le vieillard parle à sa fille ; que c'est un Romain : alors la réponse qu'il mourût, qui n'était ni belle, ni laide, s'embellit à mesure que je développe ses rapports avec les circonstances, & finit par être sublime.

Changez les circonstances & les rapports, & faites passer le qu'il mourut du théâtre Français sur la scène Italienne, & de la bouche du vieil Horace dans celle de Scapin, le qu'il mourût deviendra burlesque.

Changez encore les circonstances, & supposez que Scapin soit au service d'un maître dur, avare & bourru, & qu'ils soient attaqués sur un grand chemin par trois ou quatre brigands. Scapin s'enfuit ;

son maître se défend : mais pressé par le nombre, il est obligé de s'enfuir aussi ; & l'on vient apprendre à Scapin que son maître a échappé au danger. Comment, dira Scapin trompé dans son attente ; il s'est donc enfui : ah le lâche ! Mais lui répondra-t-on, seul contre trois que voulais-tu qu'il fit ? qu'il mourût, répondra-t-il ; & ce qu'il mourût deviendra plaisant. Il est donc constant que la beauté commence, s'accroît, varie, décline & disparaît avec les rapports, ainsi que nous l'avons dit plus haut¹.

Diderot propose, on le voit, une sorte de variation sur le thème du « qu'il mourût » cornélien. Derrière les catégories esthétiques de « sublime » et de « plaisant » attribué à leur « qu'il mourût » respectifs, se dessinent d'un côté la vertu solide, sévère et rigoureuse du vieil Horace et sinon la méchanceté du moins la fourberie, la friponnerie ou la polissonnerie de Scapin de l'autre. Le philosophe montre ainsi qu'une phrase n'est belle ou laide, comme au fond une action n'est bonne ou mauvaise, que dans une situation, qu'au cœur d'un certain réseau de rapports. Cela n'implique ni un relativisme esthétique, ni un relativisme moral absolu, mais rappelle l'importance pour Diderot d'une incarnation, d'une naturalisation des grandes notions philosophiques à l'intérieur de son matérialisme. Sa théorie des relations, qu'on l'aborde dans sa dimension esthétique ou morale, est locale, immanente, située et variable. À partir d'une situation matérielle ou physique bien sûr (en dehors de nous en fonction des objets auxquels nous sommes confrontés ainsi qu'en nous, en fonction de l'état de notre corps : jeune, vieux, fatigué, malade, handicapé, etc.) mais aussi culturelle (en fonction de nos connaissances et de nos mœurs) ou personnelle (en fonction des événements qui nous sont arrivés et de la familiarité particulière que nous entretenons avec tel ou tel objet) s'élèvent dans la perception un certain type de rapports auxquels répond une certaine expérience esthétique que différentes catégories viendront ensuite tenter de définir par le langage. Le rôle du philosophe est alors en premier lieu de décrire cette structure générale de l'apparition de toute forme esthétique quelle qu'elle soit avant de déterminer par la grammaire à quelle forme, à

1. Article « BEAU », art. cit., p. 177 a-b.

quel ensemble de rapport et à quel type de sentiment associé, correspondront telle ou telle catégorie dans l'usage courant de la langue. Au-delà des apparences, l'article BEAU ne porte donc pas, ou en tout cas pas directement, sur le beau au sens classique ni au sens courant où nous l'entendons aujourd'hui (une catégorie esthétique spécifique), mais bien sur le fonctionnement général de la sensibilité humaine. Pour cette raison, il faut distinguer, avec Diderot lui-même, deux sens du mot beau : l'un grammatical¹ correspondant à ce qu'une langue, à une époque donnée, permet de désigner comme beau dans l'ensemble du spectre des types d'expériences esthétiques possibles ; l'autre philosophique² (ou « métaphysique », le désignant de l'article), qui, par élargissement considérable de la circonférence sémantique de ce mot par rapport à son sens commun, englobe l'ensemble des catégories esthétiques.

En ce sens le beau (au sens grammatical), comme catégorie esthétique déterminée et comme toute catégorie esthétique, est alors une « modification du beau » (au sens métaphysique cette fois), en prenant modification non pas au sens de changement ou dénaturation, mais au sens scolastique et spinoziste de spécification selon un mode³. Dans le vocabulaire de Diderot,

1. « La perception des rapports est donc le fondement du *beau* ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de *beau*. Mais dans la nôtre, & dans presque toutes les autres, le terme *beau* se prend souvent par opposition à *joli* ; & sous ce nouvel aspect, il semble que la question du *beau* ne soit plus qu'une affaire de Grammaire, & qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme » article « BEAU », art. cit., p. 177. Il faut ici signaler que Diderot s'est lui-même occupé de cette affaire de grammaire : on oublie souvent qu'il n'y a pas un seul, mais deux articles « BEAU » dans l'*Encyclopédie*, chacun correspondant au deux sens que nous distinguons ici (le premier de métaphysique, le second bien plus concis, intitulé « BEAU/JOLI », portant le désignant grammaire).

2. Article « BEAUTÉ », art. cit. p. 182a : « philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports, est beau ».

3. Pour plus de détails sur ces questions, se reporter à Anne SOURIAU, « Esthétique et ontologie », *Revue Internationale de Philosophie*, Vol. 28, n° 109 (3), *Problèmes actuels de l'esthétique*, 1974, p. 307-32.

ces modifications du beau sont appelées des « espèces » de beauté comme par exemple dans le passage suivant :

Mais entre les qualités communes à tous les êtres que nous appellons beaux, laquelle choisirons-nous pour la chose dont le terme beau est le signe ? Laquelle ? il est évident, ce me semble, que ce ne peut être que celle dont la présence les rend tous beaux ; dont la fréquence ou la rareté, si elle est susceptible de fréquence & de rareté, les rend plus ou moins beaux ; dont l'absence les fait cesser d'être beaux ; qui ne peut changer de nature, sans faire changer le beau d'espece, & dont la qualité contraire rendroit les plus beaux desagréables & laids ; celle en un mot par qui la beauté commence, augmente, varie à l'infini, décline, & disparaît : or il n'y a que la notion de rapports capable de ces effets⁴.

La beauté peut donc « varier à l'infini », changer d'espèce et produire par-là la diversité de nos sentiments esthétiques et des catégories qui les désignent. Le beau chez Diderot n'est plus seulement une catégorie, mais aussi le principe générateur de l'ensemble des catégories qui toutes en ce sens sont « différentes espèces de beau ». Il est nécessaire de saisir toute la démarche philosophique imposée par cette distinction des deux significations du beau qui ouvre la réflexion sur cette notion classique à l'ensemble des variations de la sensibilité au moment même de la « naissance » de l'esthétique en tant que discipline philosophique. Cette distinction est très clairement identifiable dans de nombreux passages. Diderot oppose par exemple un sens « étroit » du mot « beau » à un sens « plus philosophique »⁵ ou son « acception générale & commune » à un discours sur le beau « parlant philosophiquement »⁶. La réflexion sur le

4. Article « BEAU », art. cit., p. 176a.

5. « En revanche, je prétends que, quels que soient les rapports, ce sont eux qui constitueront la beauté, non dans ce sens étroit où le *joli* est l'opposé du *beau*, mais dans un sens, j'ose le dire, plus philosophique et plus conforme à la notion du *beau* en général », *ibid.*, p. 178a.

6. « *BEAUTÉ, s. f. terme relatif ; c'est la puissance ou faculté d'exciter en nous la perception de rapports agréables. J'ai dit agréables, pour me conformer à l'acception générale & commune du terme beauté : mais je crois que, philosophiquement parlant, tout ce qui peut exciter en nous la perception de rapports, est beau. » Article « BEAUTÉ », art. cit., p. 182a.

beau au sens métaphysique, c'est-à-dire sur notre faculté esthétique en générale devient dès lors l'affaire de la philosophie, alors que la délimitation d'une certaine détermination (d'une certaine forme) de cette faculté comme belle (ou sublime, jolie, horrible, etc.) n'est plus qu'une question secondaire car d'ordre grammatical :

La perception des rapports est donc le fondement du beau ; c'est donc la perception des rapports qu'on a désignée dans les langues sous une infinité de noms différents, qui tous n'indiquent que différentes sortes de beau [Diderot parle ici du beau général]. Mais dans la nôtre, et dans presque toutes les autres, le terme beau se prend souvent par opposition à joli ; et sous ce nouvel aspect [Diderot parle du beau particulier], il semble que la question du beau ne soit plus qu'une affaire de grammaire, et qu'il ne s'agisse plus que de spécifier exactement les idées qu'on attache à ce terme¹.

Dans la lignée de ces réflexions, nous ne ferons que signaler tout l'intérêt de cette distinction entre deux sens du beau pour faire émerger la grande problématique de son envers : la laideur. La laideur est-elle simplement l'inverse de la beauté au sens grammatical, et donc une perception des rapports contraire à celle qui détermine le beau à une époque et dans une langue (si l'on définit par exemple le beau selon le critère de l'harmonie dans les rapports perçus, le laid sera le disharmonieux) ? Serait-elle, comme le soutient Chandler, un « caractère positif distinct de la simple absence de beauté² » (toujours au sens grammatical) ? Ou bien est-elle enfin l'inverse de la beauté, mais cette fois au sens métaphysique, c'est-à-dire ce qui ne produit pas ou peu de perception de rapports et ce qui par conséquent est fade, neutre, terne, inconsistant esthétiquement ? Dans un cas la laideur est une catégorie esthétique à part entière, désignant une puissante expérience de la sensibilité. Dans l'autre elle désigne l'inesthétique, ce qui ne nous affecte pas et nous laisse indifférent sur le plan sensible.

1. *Idem*.

2. Albert CHANDLER, « The aesthetic categories », art. cit., p. 418 (notre traduction).

Les catégories esthétiques sont donc les différentes manières de nommer les diverses déclinaisons formelles possibles d'un même principe esthétique universel : la perception de rapports. Signalons enfin que Diderot théorise ainsi la possibilité, par un travail sur la langue, de faire émerger historiquement de nouvelles catégories esthétiques correspondant simplement à la détermination et à la dénomination d'une nouvelle variation de la sensibilité, d'un nouveau type de forme esthétique, d'un nouvel ensemble de rapports à l'intérieur d'une culture et d'une langue donnée. Parce que notre langage est toujours en carence par rapport à la complexité de notre vie sensible, mais aussi en raison de la richesse évolutive de la perception elle-même, les catégories esthétiques sont dynamiques³. Elles peuvent être inventées ou abandonnées en fonction des expériences valorisées dans une culture ou une situation. En ce sens, les catégories esthétiques ne sont pas transcendantales et toujours déjà déterminées dans les limites de nos structures cognitives, de nos sentiments ou de nos jugements de goût. Elles ne sont que des variations culturelles, grammaticales et historiques permettant de désigner, à l'intérieur d'une langue et d'une culture donnée, un mode précis de détermination du principe universel de perception des rapports. Ainsi la forme esthétique désignée par un mot dans une langue pourra être désignée par un autre mot dans une autre langue, sans que l'universalité du principe général de création de toute forme esthétique ne soit affectée⁴.

3. Il est important de préciser que chez Diderot, ce dynamisme n'implique en aucun cas un relativisme esthétique général. Bien au contraire, il soutient un réalisme esthétique (voir par exemple p.176a) qui anticipe sur plusieurs points les travaux récents de Eddy M. ZEMACH, *La beauté réelle. Une défense du réalisme esthétique*, Rennes, Presses Universitaires Rennes, 2005 ; Roger POUVET, *Le réalisme esthétique*, Paris, PUF, 2006 ; Sébastien RÉHAULT, *La beauté des choses. Esthétique, métaphysique et éthique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

4. Article « BEAU », art. cit., p. 178a : « Les Anglois disent *a fine flavour*, *a fine woman*, une belle femme, une belle odeur. Où en seroit un philosophe Anglois, si ayant à traiter du *beau*, il vouloit avoir égard à cette bisarrerie de sa langue ? C'est le peuple qui a fait les langues ; c'est au philosophe à découvrir l'origine des choses ».

Diderot parle dans cette optique d'une véritable « révolution perpétuelle dans les formes : ou nous les abandonnons pour d'autres, ou nous disputons sans fin sur celles que nous conservons¹ ». Se pose alors la question, si importante pour la pensée des catégories esthétiques au xx^e siècle, de la possibilité d'établir une liste des catégories esthétiques. Pour certains auteurs tels que Bayer² ou Lalo³ avant lui, cet inventaire est non seulement possible mais souhaitable. Pour d'autres, comme Souriau⁴, cette ambition taxinomique serait inévitablement limitée par son constant allongement provoqué par l'évolution de l'art. Sianne Ngai explique quant à elle que nous possédons un « répertoire fini mais en constante rotation de catégories esthétiques⁵ ». Si en effet une historicisation et une mutabilité empêche d'établir une liste stable et exhaustive, il reste possible de conserver une approche apriorique des catégories par laquelle la découverte de nouvelles catégories ne serait rien de plus que l'actualisation de catégories jusqu'alors potentielles. La position de Diderot quant à ce problème qui se dégage de nos analyses est qu'une classification, à un moment donné de l'histoire, est tout à fait possible. Celle-ci peut d'ailleurs être un des nombreux rôles d'une bonne encyclopédie. Cette classification, pour autant, ne sera jamais limitative dans la mesure où il y a une antériorité de la sensibilité et de ses formes infinies sur les catégories finies que notre langage possède pour les désigner et qui sont toujours susceptible d'évoluer. Si la question de l'apriorisme reste ouverte, Diderot met surtout l'accent sur la dimension sauvage et infiniment créative de la sensibilité dont la largeur du spectre est souvent aussi surprenante que vite invisibilisée par les habitudes existentielles et le réductionnisme des modes de penser. Dans tous les cas, ce problème classificatoire est important mais ne

peut constituer l'essence de la véritable interrogation philosophique sur ces questions : l'enjeu, pour le philosophe, est de s'interroger d'abord sur le fonctionnement général d'une faculté esthétique ouverte étant à l'origine de toutes les catégories possibles avant de déterminer la nature et les limites de telle ou telle catégorie particulière.

Conclusion : de l'article **BEAU** aux *Salons*, catégories et esthétique moderne.

Plus de dix ans après l'écriture de cet article théorique sur la beauté dans *l'Encyclopédie*, c'est d'une toute autre position d'énonciation – non plus celle du philosophe encyclopédiste mais celle du critique d'art – que Diderot rédigera ses *Salons*. Une description du critique idéal extraite du *Salon de 1763* est restée célèbre :

Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait avoir ? Toutes les sortes de goût, un cœur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiasmes différents, une variété de style qui répondit à la variété des pinceaux⁶.

Un bon salonnier n'est donc pas un juge dogmatique venu rechercher devant chaque tableau une forme prédéterminée de beauté à laquelle le tableau devrait répondre, mais l'homme délicat dont la sensibilité multiforme est capable de s'adapter aux différents styles des œuvres, de se fondre dans les expériences esthétiques essentiellement diversifiées auxquelles invitent respectivement le rococo joli et polisson des toiles de Boucher, la beauté de la vérité charnelle des natures mortes de Chardin ou la sublime grandeur du néoclassicisme de Vien.

Il est généralement admis qu'il faut trouver dans cette (prétendue) nouvelle attitude de critique le symptôme d'un changement radical de Diderot à l'égard de l'art : au contact des œuvres et des artistes, le philosophe aurait quitté une posture théorique encore classique et trop dogmatique vis-à-vis des problèmes esthétiques pour

6. Denis DIDEROT, *Salon de 1763*, dans *Essais sur la peinture*, Paris, Hermann, 1984, p. 181.

1. *Ibid.*, 174b.

2. Raymond BAYER, *Traité d'esthétique*, Paris, Armand Colin, 1956.

3. Charles LALO, *Notions d'esthétique*, Paris, Alcan, 1925.

4. Anne SOURIAU, « La notion de catégorie esthétique », *Revue d'esthétique*, n° 3-4, 1966, p. 225-242.

5. Sianne NGAI, « Our Aesthetic Categories », *PMLA*, vol. 125, n° 4, Special Topic: Literary Criticism for the Twenty-First century, 2010, p. 948 (notre traduction).

développer une attitude plus fine, plus pragmatique (en s'intéressant notamment aux techniques) et beaucoup plus moderne. Notre perspective tente de soutenir que ce partage dichotomique entre un Diderot philosophe abstrait mais superficiel et un Diderot critique plus souple mais profond, s'il peut soutenir la structure narrative séduisante d'une évolution historique et personnelle par rupture, n'est en fait pas conforme à la réalité de la posture philosophique du premier Diderot. Il faut au contraire percevoir la continuité entre les textes, et comprendre toute la cohérence de la réflexion esthétique diderotienne : avec l'article BEAU, Diderot ne s'intéressait pas aux caractéristiques d'un type d'objet spécifiques ou d'une forme d'expérience esthétique particulière, mais développait le modèle théorique d'apparition dans l'expérience de toute la palette des sentiments esthétiques que les différentes catégories du langage permettent de nommer. Cet article peut donc parfaitement servir d'appui théorique à l'attitude pratique ouverte et protéiforme qu'il adoptera plus tard dans ses *Salons*.

Par ces explications, il devient également possible de ne plus lire l'article BEAU comme un texte orthodoxe et poussiéreux, mais au contraire de percevoir la grande nouveauté de sa perspective au milieu du XVIII^e siècle. Si comme l'expliquait Robert Blanché « l'esthétique n'est pas plus la science exclusive du beau que la zoologie n'est la science exclusive du cheval¹ », alors l'article BEAU, malgré les apparences, peut bien être considéré comme un véritable texte d'esthétique écrit au moment même de la « naissance » de cette discipline philosophique en Allemagne. En effet, par ce parallèle tout à fait dans l'esprit du matérialisme biologique de Diderot (dans lequel l'esthétique se pense souvent à partir de la philosophie de la nature), on comprend que de même que la zoologie ne s'occupe pas seulement du cheval

mais de tous les animaux, l'esthétique ne doit pas seulement s'occuper du beau mais de toutes les catégories esthétiques. Nous avons dans cette optique tenté de montrer que l'article BEAU ne s'occupe pas uniquement de la beauté au sens strict, mais du principe générateur et explicatif de l'ensemble des catégories esthétiques ; c'est là ce qui fait toute son expansion, et de ce fait toute sa modernité.

Pierre LÉGER

1. Robert BLANCHÉ, *Des catégories esthétiques*, Paris, Vrin, 1979. Dans le même ordre d'idée, Albert Chandler critique la perspective par laquelle « Le terme de beauté est parfois pris au sens large de manière à couvrir tout le champ de l'excellence esthétique » (« The aesthetic categories », art. cit., p. 409, notre traduction). Voir aussi Panayotis A. MICHELIS, « The interdependence of the aesthetic categories », *Ekistics*, vol. 55, n° 333, 1988, p. 280-294.