



## Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie

34 | avril 2003  
Le Rêve de D'Alembert

---

### La règle de trois : l'analogie dans *Le Rêve de D'Alembert*

Anne Beate Maurseth

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/164>  
DOI : 10.4000/rde.164  
ISSN : 1955-2416

#### Éditeur

Société Diderot

#### Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2003  
ISSN : 0769-0886

#### Référence électronique

Anne Beate Maurseth, « La règle de trois : l'analogie dans *Le Rêve de D'Alembert* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 34 | avril 2003, document 9, mis en ligne le 24 février 2011, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/164> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.164>

---

Propriété intellectuelle

Anne Beate MAURSETH

## La règle de trois : l'analogie dans *Le Rêve de D'Alembert*

À la fin du premier des trois dialogues connus sous le titre *Le Rêve de D'Alembert*, Diderot présente, à la demande de D'Alembert, une définition de l'analogie un peu surprenante si on la considère hors contexte : « L'analogie, dans les cas les plus composés, n'est qu'une règle de trois qui s'exécute dans l'instrument sensible<sup>1</sup>. » Cette définition s'écarte nettement de celles que l'on peut trouver dans les différents dictionnaires de l'époque, où l'analogie est définie comme rapport ou proportion<sup>2</sup>. La définition que propose Diderot ne peut guère être comprise sans tenir compte de l'ensemble des circonstances d'où elle surgit. Elle s'inspire de la discussion sur la sensibilité universelle, dont elle fait partie. Or Diderot ne donne pas seulement une définition inattendue, mais fait aussi preuve d'une pratique de l'analogie qui mérite d'être étudiée de plus près.

Au demeurant, la définition de l'analogie découle elle-même d'une analogie, du fait que la discussion sur la sensibilité universelle finit par aboutir à la comparaison entre « les fibres de nos organes » et « les cordes vibrantes sensibles », comparaison qui prend précisément la forme d'une analogie :

1. Diderot, « Suite de l'entretien entre D'Alembert et Diderot », *Le Rêve de D'Alembert*, DPV, t. XVII, p. 110.

2. A. Furetière définit l'analogie de la façon suivante : « Rapport ou proportion ou convenance que quelques choses ont ensemble : similitude, égalité de deux raisons. » (*Dictionnaire universel* (nouvelle édition, 1727), t. I, édition en fac-similé, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1972). Dans l'*Encyclopédie*, Dumarsais et l'abbé Yvon consacrent à l'analogie un article étendu ; la définition du terme reprend celle de Furetière mais révèle aussi le caractère différentiel de l'analogie : « Analogie signifie donc la relation, le rapport ou la proportion que les choses ont les unes avec les autres, quoique d'ailleurs différentes par des qualités qui leur sont propres. » (*Enc.*, t. I, p. 399). Trévoux (1771) reprend la définition de Furetière. Le *Dictionnaire de l'Académie française*, quatrième édition (1762), ne donne pas de définition générale de l'analogie mais l'indique selon le domaine où elle opère, mathématique, philosophie et grammaire (*Dictionnaire de l'Académie française* (1762), Paris, Champion électronique, 2000).

Je le pense ; ce qui m'a fait quelquefois comparer les fibres de nos organes à des cordes vibrantes sensibles. La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée [...] Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres ; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées [...] Cet instrument a des sauts étonnants, et une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible. Si le phénomène s'observe entre les cordes sonores, inertes et séparées, comment n'aurait-il pas lieu entre des points vivants et liés, entre des fibres continues et sensibles<sup>3</sup> ?

La comparaison en question est exemplairement analogique, et on pourrait dire qu'elle est typiquement diderotienne. Elle est au commencement une comparaison simple entre les fibres de nos organes et les cordes vibrantes sensibles : les fibres fonctionnent de la même façon que les cordes vibrantes. Au fur et à mesure de nouveaux éléments s'ajoutent à la fois aux cordes et aux fibres, et les idées se développent comme les cordes sensibles qui se reconnaissent à leur capacité d'en faire frémir d'autres. Enfin, les cordes s'étendent et deviennent un instrument entier, alors que les fibres de nos organes se développent parallèlement jusqu'à finir par former un être humain. A ce point l'analogie atteint son apogée, tout en s'effondrant en tant qu'analogie : les fibres et les cordes commencent à converger et se réunissent en une seule image : « Nous sommes des instruments doués de sensibilité. » Mais les « instruments » doués de sensibilité ne sont pas seulement une image de l'être humain en tant que tel ; ils sont même capables de se nourrir et de se reproduire ! « J'entends. Ainsi donc, si ce clavecin sensible et animé était encore doué de la faculté de se nourrir et de se reproduire, il vivrait et engendrerait de lui-même, ou avec sa femelle, de petits clavecins vivants et résonnants. — Sans doute », répond Diderot<sup>4</sup>. L'analogie du clavecin sensible occupe une place unique, parce que d'une manière exemplaire elle fait apparaître l'idée de la sensibilité universelle et qu'elle révèle la fonction particulière que Diderot assigne à l'analogie en général. De même, cette analogie anticipe sur la définition de l'analogie telle qu'il la propose dans ce texte.

La question de savoir comment la sensibilité universelle proprement dite relève de l'analogie mérite une remarque. Car, d'une part, l'analogie explique, concrétise et exemplifie, d'autre part, elle est aussi le fondement de la sensibilité universelle. Si nous lisons de près le passage où Diderot

3. Diderot, « Suite de l'entretien entre D'Alembert et Diderot », *Le Rêve, op. cit.*, p. 101-102.

4. *Ibid.*, p. 103.

explique à son ami comment le marbre et la chair peuvent s'équivaloir, nous voyons que le texte lui-même l'indique : « *D'Alembert* : Je voudrais bien que vous me disiez quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre le marbre et la chair. » Les quatre éléments — l'homme, la statue, le marbre et la chair — sont organisés en deux rapports différents pourtant liés et, après la réponse de Diderot, la figure de l'analogie se construit : « *Diderot* : Assez peu. On fait du marbre avec de la chair et de la chair avec du marbre. » Le chiasme s'établit comme une analogie raccourcie. Par une autre analogie on pourrait le formuler ainsi : de même qu'on peut faire du marbre avec de la chair, de même on peut faire de la chair avec du marbre. D'autres éléments s'ajoutent dans la réplique suivante : « *D'Alembert* : Mais l'un n'est pas l'autre. — *Diderot* : Comme ce que vous appelez la force vive n'est pas la force morte<sup>5</sup>. » La forme même de l'analogie est ici incorporée dans le monisme matérialiste : il ne s'agit plus de différences essentielles et substantielles. Les différences entre les éléments ne sont pas éliminées, mais elles sont déplacées vers les adjectifs qualifiant les sujets, c'est-à-dire vers l'accidentel<sup>6</sup>. Dès lors, les différences ne se trouvent plus entre les phénomènes, mais entre leurs qualités. L'analogie des cordes vibrantes et des fibres sensibles est donc capitale lorsqu'on veut comprendre l'idée de la sensibilité universelle. Elle est, en outre, l'impulsion même du rêve de D'Alembert du fait que Mademoiselle de Lespinasse y fait référence en expliquant à Bordeu comment la nuit agitée de D'Alembert commença : « C'était en commençant, un galimatias de cordes vibrantes et de fibres sensibles<sup>7</sup>. » En définitive, l'analogie n'est pas seulement capable d'exprimer la sensibilité universelle, elle est la figure même qui l'établit.

### *Mathématique et musique*

La définition de l'analogie que Diderot propose renvoie à deux discours différents : celui des mathématiques et celui de la musique. Dans les mathématiques, l'analogie concerne le calcul des proportions, ce qui

5. *Ibid.*, p. 91.

6. On se rappelle que le rôle de l'adjectif est valorisé au détriment du substantif dans la *Lettre sur les sourds et muets* : « Peu à peu on s'est accoutumé à croire que ces noms représentoient des êtres réels. On a regardé les qualités sensibles comme des simples accidents, et l'on s'est imaginé que l'adjectif étoit réellement subordonné au substantif, quoique le substantif ne soit proprement rien, et que *l'adjectif soit tout*. [...] Les adjectifs, représentant pour l'ordinaire les qualités sensibles, sont les premiers dans l'ordre naturels des idées. » (Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, DPV, t. IV, p. 135-137).

7. Cf. « Le Rêve de D'Alembert », DPV XVII, p. 116.

explique que, dans l'*Encyclopédie*, l'article sur la proportion décrit l'analogie au sens mathématique<sup>8</sup> :

PROPORTION : (*Mathémat.*) comme on compare deux grandeurs d'où résulte un rapport ou une raison (*voyez* RAISON, RAPPORT) ; aussi l'on peut comparer deux rapports d'où résulte une *proportion*, lorsque les rapports comparés, ou ce qui est la même chose, leurs exposans se trouvent égaux. Chaque rapport ayant deux termes, la *proportion* en a essentiellement quatre ; le premier et le dernier sont nommés extrêmes ; le second et le troisième *moyens*. La *proportion* présentée sous cette forme est dite *discrete*. Si les deux moyens sont égaux, on peut supprimer l'un ou l'autre, & la *proportion* n'offre plus que trois termes ; mais alors celui du milieu est censé double & appartenir aux deux raisons, à la première comme conséquent, & à la seconde comme antécédent. En ce dernier cas, la *proportion* prend le nom de *continue*, & est une véritable progression. (*Voyez* PROGRESSION) La *proportion* ainsi que le rapport, est ou arithmétique, ou géométrique<sup>9</sup>.

Il suffit ici d'ajouter que le calcul des proportions relève de la mathématique de Pythagore et de son théorème où il s'agit de calculer l'hypoténuse à partir des côtés de l'angle droit. La règle de trois consiste à trouver là où on l'a supprimé le quatrième terme afin de constituer un tout. L'élément inconnu dans le modèle mathématique de l'analogie fait de l'analogie une opération *conjecturale*. En ce qui concerne plus précisément la règle de trois, nous pouvons lire à ce sujet dans l'*Encyclopédie* :

La règle de trois, ou de proportion, communément appelée règle d'or, est une règle par laquelle on cherche un nombre qui soit en proportion avec trois nombres donnés. *Voyez* PROPORTION. On demande, par exemple, si trois degrés de l'équateur font 70 lieues, combien de lieues feront 360 degrés ? c'est-à-dire combien la circonférence de la terra aura-t-elle de lieues ? Voici la règle : multipliez le second terme 70 par le troisième 360, & divisez le produit 25200 par le premier terme 3, le quotient 8400 est le quatrième terme qu'on cherche. Cette règle est d'un usage fort étendu tant dans la vie civile que dans les sciences ; mais elle n'a lieu que quand on reconnaît la proportion des nombres donnés<sup>10</sup>.

8. Selon Umberto Eco toutes sortes de proportions sont des analogies, mais on ne peut pas réduire toutes sortes d'analogies aux proportions : « Proportion may be correctly defined as a type of analogy, but not all definitions of analogy reduce themselves to that of proportion. » (Umberto Eco : *A Theory of semiotics* (1976), Bloomington, Indiana University Press, 1979, p. 200).

9. Art. PROPORTION, *Enc.* III, 466. L'article est signé Rallier des Ourmes.

10. Art. RÈGLE, *Enc.* XIV, 23.

Dans les mathématiques, il s'agit de deux types de proportions dont l'une est close et ne s'appuie que sur les termes déjà donnés, et l'autre sérielle et ouverte au sens où de nouveaux éléments sont toujours ajoutés dans une série progressive. Ces deux variantes de la proportion mathématique ont en commun la recherche du quatrième terme censé constituer un tout. Quoique la définition de Diderot renvoie à cette règle d'or des mathématiques, ce qui l'intéresse semble plutôt être la formation de la règle plus que le calcul qu'elle permet. Puisque les analogies diderotiennes ne trouvent jamais leur quatrième terme définitif, étant donné qu'elles restent toujours ouvertes et conjecturales, il semble que la recherche du terme final ne l'intéresse que dans la mesure où elle engendre de nouvelles recherches.

L'évocation de la musique est aussi loin d'être occasionnelle. La mathématique pythagoricienne se mêle avec la musique, notamment la théorie de l'harmonie. Comme Pythagore est connu pour sa thèse disant que les nombres sont le principe et la source de toute chose, l'accord musical doit être possible à ramener à une proportion mathématique. Pourtant, l'enjeu de l'harmonie musicale ne consiste pas à trouver le quatrième terme, comme dans les mathématiques. Dans la musique il s'agit plutôt de faire frémir l'ensemble des proportions dans un tout. L'harmonie dans la musique réside dans la science du rapport entre les sons. Elle est la manière dont les parties de la musique s'équilibrent entre elles dans un ensemble, dans une œuvre. Dans l'introduction du *Traité de l'harmonie*, Jean-Philippe Rameau définit la musique comme la science du son, et le son comme l'objet de la musique. Puis il sous-divise la musique en deux parties, respectivement l'harmonie et la mélodie, mais aussitôt il supprime la mélodie comme composante autonome en disant qu'elle fait partie de l'harmonie<sup>11</sup>. La musique, selon Rameau, est donc l'harmonie, et l'harmonie consiste en proportions, c'est-à-dire en analogies. La musique devient alors l'art où l'analogie ne se rapporte pas seulement à quelque chose d'extérieur à elle-même, mais lui est aussi intrinsèque parce que l'analogie est essentielle à la musique pour sa constitution. De surcroît, l'expérience de la musique, son effet esthétique, repose sur la forme même de l'analogie par les « perception des rapports ».

La définition de l'analogie que propose Diderot, est à moitié tautologique : la musique donne le modèle de l'analogie et lui fournit aussi

11. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels : divisé en quatre livres* (1722), édition en fac-similé, Paris, Klincksieck, 1992, p. 1 : « La Musique est la Science des Sons ; par conséquent le Son est le principal objet de la Musique. On divise ordinairement la Musique en Harmonie & en Melodie, quoique celle-cy ne soit qu'une partie de l'autre & qu'il suffise de connoître l'Harmonie, pour être parfaitement instruit de toutes les propriétés de la Musique. » En ce qui concerne la notion de l'harmonie en général je renvoie au *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 1987.

sa substance. L'analogie est musicale et la musique est analogique, pourrait-on conclure circulairement sans que cela ne mine ni la fonction ni la portée de l'analogie. Or c'est précisément la théorie de l'harmonie que Diderot fait vibrer dans *Le Rêve de D'Alembert*, et cela d'une manière à la fois directe et indirecte. Directe dans la mesure où l'image du clavecin sensible commence par une simple comparaison entre les fibres et les cordes, qui se développe, au fur et à mesure, en une seule image, celle du clavecin-philosophe ; indirecte par la musique qui résonne dans toute la disposition du texte de telle sorte que les thèmes sont pris et repris, se répercutent, de plusieurs façons diverses et chez des personnages différents. L'expression, *faire vibrer les cordes*, met en relief, au sens propre, l'analogie par excellence selon Diderot, qui consiste justement à faire vibrer les idées comme des cordes et des fibres dans l'instrument sensible.

Sans la lier à l'analogie, de nombreux commentateurs ont remarqué la forte présence de la musique dans *Le Rêve de D'Alembert* ; la musique, pour ainsi dire, résonne dans tous les raisonnements du texte<sup>12</sup>. Les résonances, les échos et la vibration des cordes accentuent derechef la portée de la musique dans *Le Rêve de D'Alembert*, y compris au niveau stylistique. Dans la musique, comme dans le texte de Diderot, leur qualité consiste en « un décalage temporel entre la perception directe d'un son et la perception du même son après que celui-ci a subi une ou plusieurs réflexions sur une surface<sup>13</sup>. » Le lien entre *Le Rêve de D'Alembert* et l'œuvre musicale semble plus important que celui qui existe entre *Le Rêve de D'Alembert* et les mathématiques. Toutefois, Diderot retient le principe d'agencement de la règle de trois. Elle se présente dans le texte comme une figure rhétorique qui sert à comparer, mais elle est en quelque sorte constitutive non seulement du contenu du texte, mais aussi de la structure.

### *Les trios du Rêve de D'Alembert*

Comment s'exécute la règle de trois dans *Le Rêve de D'Alembert* ? Dès qu'on attire l'attention sur la forme de cette règle, on se rend vite compte qu'elle est constamment présente. La figure triple apparaît tant qu'on peut se demander si les trois dialogues et le second, « *Le Rêve de D'Alembert* », en particulier, ne sont pas constitués d'après cette règle, sans

12. Jean Varloot, par exemple, développe toute une explication du texte à partir du vocabulaire musical : « Jalonné par la progression du réveil du dormeur, il [Diderot] procède en même temps par un système de rappels, de reprises, d'échos, qui l'apparente à une œuvre musicale. » (J. Varloot, « Matérialisme et littérature » in LEW, t. 8, p. XI-XII).

13. *Dictionnaire de la musique*, sous la direction de Marc Vignal, Paris, Larousse, 1987.

que le calcul, proprement dit, soit pourtant effectué. Les trios du deuxième dialogue ne sont pas un objet de calcul, ils contribuent à créer un tout, un ensemble qui résonne.

Même si on peut objecter que l'apparition du nombre trois ne provient pas nécessairement de la règle de trois, les occurrences dans ce texte sont tellement fréquentes qu'elles ne peuvent être fortuites. En outre, la façon dont les figures triples sont distribuées correspond à la fonction typique de l'analogie de telle sorte que s'il n'y a pas d'analogie directe et explicite au sens mathématique, ses qualités particulières y sont pourtant transmises. Que *Le Rêve de D'Alembert* soit organisé autour de la règle de trois n'implique pas nécessairement qu'il y ait un quatrième élément caché que le lecteur peut trouver en faisant jouer son ingéniosité. Il s'agit de la fonction même de l'analogie, et de la façon dont elle est transmise aux différents niveaux du texte. La configuration de ces trios différents permet de comprendre comment Diderot se sert de la règle de trois dans son écriture.

Tout d'abord l'utilisation fréquente de la règle de trois, sous la forme du nombre trois constituant un tout, met en œuvre une subversion subtile de la religion et du cartésianisme. Dans la lettre célèbre adressée à Sophie Volland le 11 septembre 1769, Diderot annonce que les dialogues qu'il venait de composer ne contiennent « pas un mot de religion, et pas un mot déshonnête ; après cela, je vous défie de deviner ce que ce peut être<sup>14</sup>. » Il est vrai que la question religieuse n'est pas directement présente dans *Le Rêve de D'Alembert*. Toutefois, le nombre trois est si présent dans le texte qu'il semble travestir une des formes les plus reconnues dans la religion chrétienne et fonctionne comme allusion à la trinité divine. Ayant la faculté d'être à la fois trois et une, la trinité divine se présente comme un paradoxe dont la validité et la vérité ne sont pas moins absolues. Dans la version diderotienne, la fonction paradoxale de la trinité est retenue et sécularisée jusqu'à ce que les figures triples dans *Le Rêve de D'Alembert* aillent à l'encontre de la religion et se présentent plutôt comme ironiques.

Mais la fonction paradoxale de la trinité ne se restreint pas au simple effet d'ironie, elle se révèle propice à la réflexion philosophique. C'est un lieu commun d'avancer que la philosophie occidentale est imbuë des figures binaires, telles que les oppositions entre l'âme et le corps, entre l'esprit et la matière, etc. Il est clair d'autre part que la cible de la critique dans *Le Rêve de D'Alembert* est avant tout la philosophie cartésienne<sup>15</sup>. La réfutation de la philosophie cartésienne ne s'opère pourtant pas seulement

14. Diderot, *Lettre à Sophie Volland*, lettre datée du 11 septembre 1769, in *Corr.*, t. IX, p. 140.

15. Diderot, « Suite de l'entretien entre D'Alembert et Diderot », *op. cit.*, p. 102 : « D'Alembert : Vous en voulez à la distinction des deux substances ? Diderot : Je ne m'en cache pas. »

au niveau du discours argumentatif, les figures de trois réitérées s'avèrent aussi subversives à l'égard du cartésianisme et font partie de la même stratégie rhétorique.

Dans *Le Rêve de D'Alembert*, il y a trois niveaux ontologiques qui opèrent simultanément sans qu'un niveau l'emporte sur les autres : un niveau concret et physico-biologique se référant à l'état physique de D'Alembert (voir par exemple l'éjaculation de D'Alembert pendant son sommeil), un autre niveau plutôt théorique et réflexif générant la discussion entre Mlle de Lespinasse et Bordeu, et enfin le niveau imaginaire, dans lequel le rêve proprement dit se déroule. La même observation est remarquable quant à l'organisation des trois dialogues : le premier niveau procure un dialogue philosophique, le deuxième niveau s'exécute dans l'imaginaire, alors que le troisième niveau est moral en ce qu'il met en scène des questions concernant, entre autres, le mélange des espèces. La thématique du texte se répercute à travers des dialogues, et l'unité se préserve à travers ces différences. Ces niveaux, légèrement distincts, s'enchevêtrent et s'interchangent dans tout le texte de telle sorte qu'ils concrétisent ensemble la fonction paradoxale de la trinité. En remplaçant les figures binaires par les figures triples, on peut se demander si les analogies ne construisent pas, cependant, une sorte de « vérité » qui n'est pas celle de la tradition cartésienne, mais plutôt une vérité matérialiste, à la fois moniste et hétérogène.

Dans le deuxième dialogue le nombre trois se présente presque aussi nettement que les trois parties constituant l'ensemble du *Rêve de D'Alembert*, entre autres par la liste des personnages. D'Alembert, Bordeu et Mademoiselle de Lespinasse sont tous différents, et remplissent chacun un rôle distinct. Leur dialogue se caractérise par l'absence de conflit. En revanche, il y a des variations, des suppléments et des répétitions qui le font progresser. Les trois personnages constituent un véritable trio qui fait tellement un ensemble qu'on peut suggérer qu'ils s'effacent en tant qu'individus, au profit d'un « seul grand individu » qui exprime l'hétérogénéité de la matière.

Il s'ensuit que ce qui est dit ne se laisse pas facilement ramener au personnage qui le prononce. Il ne s'agit pas de convaincre, les personnages disent plus ou moins la même chose avec des nuances, ils se suppléent réciproquement plus qu'ils ne discutent à partir de positions différentes. La voix d'un personnage se répercute dans la voix d'un autre. Il y a une espèce d'univocité entre les trois personnages, une sorte de congénialité, ou mieux encore, et avec encore une référence à la musique : il y a un accord, un concert, et même une con-cordance entre les différentes voix que Diderot fait parler dans le « Rêve de D'Alembert »<sup>16</sup>.

16. Georges Daniel appelle ce phénomène « l'indistinction des voix » (G. Daniel, « Autour du *Rêve de D'Alembert* », in DS, n° 12, 1969, p. 26).

En laissant plusieurs personnages s'exprimer, en laissant les paroles se suppléer comme des variations et des répercussions plutôt que des positions, Diderot a orchestré un concert fictif dans lequel l'expérience des idées entre en vibrations, et le dialogue lui-même improvise une expérience de la pensée consistant justement à associer les idées. Les idées mêmes ne se figent pas, car en suivant les différentes voix, elles s'étendent à chaque fois à un accent nouveau.

MILLE DE LESPINASSE : Car j'en reviens toujours à mon araignée ; *que c'est* l'araignée qui est à l'origine commune de toutes les pattes, et qui rapporte à tel ou tel endroit la douleur ou le plaisir sans l'éprouver.

BORDEU : *Que c'est* le rapport constant, invariable de toutes les impressions à cette origine commune qui constitue l'unité de l'animal.

MILLE DE LESPINASSE : *Que c'est* la mémoire de toutes ces impressions successives qui fait pour chaque animal l'histoire de sa vie et de son soi.

BORDEU : *Et que c'est* la mémoire et la comparaison qui s'ensuivent nécessairement de toutes ces impressions qui font la pensée et le raisonnement<sup>17</sup>.

Jacques Roger fait remarquer, et pour cause, la manière dont l'alternance des voix prend la forme d'un chœur : « *Le Rêve* lui-même n'est pas une discussion. Plutôt qu'un dialogue, c'est un chœur, où chaque voix reprend à sa manière le thème donné par D'Alembert endormi<sup>18</sup>. » Alors que le neveu de Rameau seul arrive à jouer toutes les voix d'un orchestre entier, l'ensemble des voix différentes dans le « *Rêve de D'Alembert* » convergent en une seule voix. Il y a un concert et un accord entre les interlocuteurs qui ne se manifestent pas seulement en fonction des sujets en question, mais aussi dans l'échange des répliques. À peine Mille de Lespinasse a-t-elle entamé une phrase que Bordeu la lui confisque, la complète et la prolonge. Les voix se confondent en une seule parole d'une syntaxe répétitive et en une variation sémantique du même raisonnement, à un tel degré qu'il est difficile de maintenir qu'il s'agit toujours de répliques séparées de façon ordinaire.

À d'autres occasions, la concordance entre les répliques et la confluence des voix ne sont pas assurées par la répétition de la syntaxe, mais tout simplement par la grammaire. Une voix en supplée une autre afin d'achever, non seulement le raisonnement, mais la phrase elle-même au niveau syntaxique :

BORDEU : Un animal avec le principe de deux sens et de deux consciences.

17. Diderot, « *Rêve de D'Alembert* », *op. cit.*, p. 154-155, c'est moi qui souligne.

18. Jacques Roger, *Les Sciences de la vie dans la pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle* (1963), Paris, Albin Michel, 1993, p. 657.

MILLE DE LESPINASSE : *N'ayant* cependant dans le même moment que la jouissance d'une seule ; mais qui sait ce qui serait arrivé si cet animal eût vécu ?

BORDEU : Quelle sorte de correspondance l'expérience de tous les moments de la vie, la plus forte des habitudes qu'on puisse imaginer, aurait établie entre ces deux cerveaux<sup>19</sup> ?

De même que certaines répliques du deuxième dialogue fonctionnent comme des échos lyriques du premier, de même ce qu'ils disent se répercute comme des échos par la manière dont ils en parlent. Leurs pensées sont tellement bien accordées les unes aux autres qu'ensemble elles constituent une phrase longue. En outre, il y a une analogie entre le niveau sémantique et le niveau syntaxique dans ce passage : leurs paroles manifestent un transfert analogique entre l'image de l'animal doté de deux sens et de deux consciences, et la manière dont cette image est exprimée au niveau grammatical, où leurs paroles se confondent en une seule phrase.

Le trio du « Rêve de D'Alembert » s'inscrit dans la règle de trois de l'analogie, non seulement parce qu'il y a trois personnages qui font un tout, mais aussi parce que par là ils font vibrer les cordes dans tout le dialogue et à plusieurs niveaux simultanément.

### *Le triplement de la narration*

La structure narrative du rêve du « Rêve de D'Alembert » se développe également autour de trois modes de narration dont chacun a trois fonctions principales : il est communiqué directement par la parole, indirectement par la lecture, et enfin rationnellement par l'explication. Comme *parole*, le rêve est dit par D'Alembert qui, tout en dormant, dialogue avec Diderot — dont la voix résonne toujours après la première partie de la trilogie — et d'autre part s'adresse à son amie Mille de Lespinasse. Le rêve parlé s'organise également selon les trois personnages différents à qui D'Alembert s'adresse : tout d'abord D'Alembert se parle à lui-même en dormant ; il discute avec lui-même de ce dont il parlait avec Diderot avant de se coucher. Toutefois cela ne l'empêche pas d'adresser son soliloque aux autres. Dormant, ou mi-éveillé, il se tourne vers Mille de Lespinasse et se sert d'elle comme interlocutrice. Mais surtout, le rêve de D'Alembert est dialogué ; D'Alembert dormant continue l'entretien du dialogue précédent avec Diderot en mettant en scène et lui-même et Diderot.

Comme *texte*, le rêve est lu par Mille de Lespinasse qui s'adresse à Bordeu. Mille de Lespinasse s'est mise à transcrire « tout ce que j'ai pu

19. DPV XVII., p. 162, c'est moi qui souligne.

attraper de la rêvasserie de D'Alembert<sup>20</sup>. » Mais rien n'assure qu'elle a réussi à bien noter tout ce que D'Alembert a dit en dormant. La dictée ayant été trop rapide et trop peu distincte, ce ne sont que quelques bribes de la divagation de D'Alembert qu'elle a pu saisir. Au demeurant, Mlle de Lespinasse a elle-même des difficultés à lire ce qu'elle a transcrit du rêve, ce qui contribue peut-être davantage à la confusion<sup>21</sup>.

La lecture de ce rébus engendre la conversation entre Mlle de Lespinasse et Bordeu, qui alterne entre la lecture du rêve, l'explication de Bordeu et l'étonnement de Mlle de Lespinasse. Le rêve est quasiment omniprésent dans le texte. Le statut du rêve lu traverse trois états différents : celui de l'écriture qui est la condition pour qu'il puisse être lu, puis celui de la lecture au sens strict, et enfin il engendre toute la conversation entre la femme intelligente sans formation et le scientifique érudit. Finalement comme *expliqué*, le rêve est rendu intelligible et probable par Bordeu qui en tire des conséquences philosophiques et scientifiques. Bordeu fait en outre avec Mlle de Lespinasse de nouvelles expériences de pensée à partir de l'inspiration du rêve. Le rêve est ainsi inséré dans un discours rationnel et scientifique, et crée de nouveaux problèmes, à la fois physiques, moraux et poétiques, comme celui du mélange des espèces dans la « Suite de l'entretien »<sup>22</sup>.

On voit comment la figure triple se plie de façon répétée autour de l'instance d'énonciation qui à son tour se distribue aux trois personnages différents ayant trois fonctions différentes. Le rêve se plie ainsi autour de différents types d'expression ; c'est une pliure qui rend le texte inclusif et incertain en même temps<sup>23</sup>. Inclusif, parce que la forme même de l'analogie invite toujours à ajouter de nouveaux éléments sans pour autant aboutir à une conclusion finale. De ce point de vue, l'analogie semble une figure privilégiée apte à exprimer le monisme dans lequel tout doit être susceptible d'être ramené à un seul principe. Or, en même temps, l'aspect incertain ne lui échappe pas.

Le fait que le rêve de D'Alembert se communique par trois modes narratifs différents rend son statut encore plus incertain et l'écarte davantage de l'exigence scientifique de preuves. On peut le réfuter comme

20. *Ibid.*, p. 116.

21. *Ibid.*, p. 123 : « Ma foi docteur, j'entendais si peu ce que j'écrivais, il parlait si bas, cet endroit de mon papier est si barbouillé que je ne le saurais lire. »

22. Pour une analyse plus détaillée du statut du rêve chez Diderot, je renvoie à Pierre Chartier : « Le rêve de Diderot et D'Alembert », in Ulla Kölving/Irène Passeron : *Sciences, musiques, Lumières – mélanges offerts à Anne-Marie Chouillet*, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle, 2002, p. 145-151.

23. Les différents niveaux d'énonciation se mêlent aussi au niveau de l'histoire : « Est-ce vous qui parlez, » demande Bordeu à Mlle de Lespinasse (p. 117). Un autre exemple : « Après votre radotage ou le sien, » dit Mlle de Lespinasse à Bordeu qui vient de faire une première explication du rêve (p. 122).

du galimatias, du délire, ou de la maladie. C'est la démarche de Mlle de Lespinasse au début, et de D'Alembert éveillé. Ou bien, on peut essayer de rendre ses propos probables en les expliquant en termes scientifiques, ce qui est le cas du médecin Bordeu. Ou bien, on peut tenter de faire encore des associations d'idées à partir du rêve, ce que font à la fois Bordeu et Mlle de Lespinasse, surtout dans le troisième dialogue, la « Suite de l'entretien précédent ». De même que le rêve lui-même s'organise selon trois modes narratifs, de même il y a trois positions à prendre devant le rêve : *réfuter, expliquer, associer*.

Le triplement de la narration du « Rêve de D'Alembert » renvoie à l'analogie d'une manière indirecte dans la mesure où il s'approprie et utilise l'analogie telle qu'elle est conçue par Diderot. Les trois modes différents par lesquels le texte s'organise se réfèrent à la règle de trois comme un repère auquel ils reviennent toujours. Il n'en demeure pas moins que l'effet de ce triplement de la narration rend le texte chroniquement ouvert et incertain et il y a peu de doute que sa structure narrative contribue à l'ironie et l'humour qui le caractérisent.

### *Le triptyque des images littéraires*

L'analogie se manifeste comme une des figures dominantes au niveau narratif et structurel, elle est développée comme la forme privilégiée des images poétiques dont la fonction ne se borne pas à illustrer des problèmes théoriques, scientifiques et philosophiques sur lesquels porte le dialogue. Le clavecin sensible, l'essai d'abeilles et l'araignée, les images principales du *Rêve de D'Alembert*, sont toutes des analogies provenant des comparaisons entre deux relations.

Nous avons vu comment le clavecin sensible fournit la forme ainsi que la substance à la définition de l'analogie diderotienne, en même temps qu'il sert à fonder l'idée de la sensibilité universelle. Les analogies de l'essaim d'abeilles et de l'araignée poursuivent cette fonction au deuxième dialogue. La première est développée par D'Alembert dormant, la deuxième par son amie dans la conversation avec Bordeu. L'image de l'essaim d'abeilles était à l'époque de Diderot presque un lieu commun pour expliquer la sensibilité universelle, et pour rendre intelligible l'idée que chaque organe possède une sensibilité propre en même temps qu'il contribue à la sensibilité générale du corps entier. Leibniz s'en servait dans des *Considérations sur la doctrine d'un esprit universel* (1702)<sup>24</sup>, et

24. Leibniz : *Considérations sur la doctrine d'un esprit universel* (1840), cité d'après Jean Varloot : « Introduction » dans DPV, t. XVII, p. 42. Il désigne Dieu comme « un assemblage de toutes les âmes, à peu près de la même manière qu'un essaim d'abeilles est un assemblage de ces petits animaux. »

Bordeu et Maupertuis y renvoient<sup>25</sup>. Il n'en demeure pas moins que Diderot s'en sert ingénieusement.

À la différence de l'analogie du clavecin sensible, qui commence par une simple comparaison de fibres sensibles et de cordes vibrantes, celle-ci commence par l'image entière du phénomène de l'essaim d'abeilles, qui ensuite devient l'objet de comparaison avec l'idée-force du matérialisme, c'est-à-dire celle de l'unité multiple. D'Alembert rêvant parle, tout en dormant, à haute voix à son amie qui l'écoute et lui répond :

— Avez-vous quelquefois vu un essaim d'abeilles s'échapper de leur ruche ?... [...] Les avez-vous vues s'en aller former à l'extrémité de la branche d'un arbre une longue grappe de petits animaux ailés, tous accrochés les uns aux autres par les pattes ? [...] Mais ces grappes devraient se ressembler toutes... Oui, s'il n'admettait qu'une seule matière homogène... Les avez-vous vues ? — Oui je les ai vues. — Vous les avez vues ? — Oui mon ami, je vous dis, qu'oui. — Si l'une de ces abeilles s'avise de *pincer* d'une façon quelconque l'abeille à laquelle elle s'est accrochée que croyez-vous qu'il en arrive ? [...] le philosophe vous dira que celle-ci pincera la suivante ; qu'il s'excitera dans toute la grappe autant de sensations qu'il y a de petits animaux ; que le tout s'agitera, se remuera, changera de situation et de forme, qu'il s'élèvera du bruit, de *petits cris* ; et que celui qui n'aurait jamais vu une pareille grappe s'arranger, serait tenté de la prendre pour un animal à cinq ou six cents têtes et à mille ou douze cents ailes...<sup>26</sup>.

Alors que l'analogie du clavecin sensible est dès le point de départ érudite, dans la mesure où elle présuppose non seulement une connaissance musicale, mais aussi un savoir physiologique, celle de l'essaim d'abeilles commence par un phénomène de la nature que quiconque peut observer. On se rend compte aussi, par la répétition du verbe « voir », combien il importe pour D'Alembert que ce phénomène soit observable, ce qui lie ce passage davantage à l'article OBSERVATION de Ménéuret, qui évoque longuement cette figure de l'essaim. Dès lors les chaînons de l'analogie peuvent s'établir. Le problème de concevoir l'un multiple se résout par la comparaison de l'essaim d'abeilles qui se laisse comprendre comme une seule unité vivante, formée de plusieurs unités diverses.

Cela ne l'empêche pas de déborder la logique du raisonnement et d'approcher les limites de la monstruosité et du comique, à l'instar de l'analogie du premier dialogue. Les abeilles qui crient sont sans doute un effet de l'analogie entraîné par la divagation de D'Alembert. « Les petits

25. Diderot faisait référence à l'analogie déjà dans *Les Bijoux indiscrets*, quoiqu'elle ne soit pas aussi développée que dans *Le Rêve de D'Alembert*. Cf. *Les Bijoux indiscrets*, DPV, t. III, *op. cit.*, p. 57. Voir ci-dessus les articles de Dominique Boury et Annie Ibrahim.

26. Diderot, « Le Rêve de D'Alembert », *op. cit.*, p. 120-121. C'est moi souligne.

cris d'abeilles ! Qui les a jamais entendus, à l'exception de Diderot ? Bévée exemplaire : c'est ainsi que l'image cesse de valoir par le contexte, échappe à la démonstration dont elle fait partie, et, juste ou fausse, n'est plus qu'image<sup>27</sup>. » Le commentaire de George Daniel sur ce passage révèle justement l'apogée de l'analogie, où elle excède les limites de la logique d'inférence et devient holistique et imaginaire au sens où le tout est plus que ses parties, et au sens où les qualités, les cris, n'ont strictement rien à voir avec le phénomène évoqué. Toutefois, cette transposition artistique de l'analogie scientifique n'est pas aussi saugrenue que le suppose G. Daniel ; elle renvoie à l'analogie du clavecin sensible de manière indirecte, et ainsi les deux analogies communiquent et constituent un ensemble. La signification du verbe « pincer » du premier dialogue est reprise dans l'analogie de l'essaim d'abeilles : comme « la corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée<sup>28</sup> », toute la grappe d'abeilles commence à vibrer par pincement, et les cris, ainsi que la réorganisation de l'ensemble, en résultent.

La troisième analogie considérable, celle de l'araignée, est évoquée par Mlle de Lespinasse. Elle y fait référence pour expliquer comment le sentiment de l'unité et de la différence apparaît dans les organes : « tenez docteur, je vais m'expliquer par une comparaison [...] Imaginez une araignée<sup>29</sup>. » La comparaison de Mlle de Lespinasse est pourtant interrompue, et n'est reprise que plusieurs pages plus loin. On peut se demander si c'est à cause de sa féminité et de son manque de connaissances scientifiques, et si en conséquence elle n'est ni digne ni capable de continuer son raisonnement. Toutefois, cette interruption renvoie plutôt à l'aptitude générale des analogies diderotiennes, au niveau narratif, à faire des sauts étonnants et incompréhensibles, car Bordeu applaudit cette analogie, et il la lie immédiatement à celle de l'essaim d'abeilles : « Votre idée est on ne saurait plus juste, mais ne voyez-vous pas que c'est à peu près la même qu'une certaine grappe d'abeilles<sup>30</sup> ? » Puis il la développe davantage en expliquant plus loin le fonctionnement des organes en termes d'araignée, de fils, de réseau, ainsi que de cordes. Pour Mlle de Lespinasse, l'araignée devient une façon de penser l'âme : l'araignée sait quand et où elle a été touchée de la même manière que l'être humain. Comme la conscience, l'araignée centralise et dirige les impressions. Néanmoins, Bordeu réduit aussitôt cette tendance spiritualiste qui pourrait reconduire au cartésianisme, en expliquant que l'araignée n'est autre chose qu'un

27. Georges Daniel, « Autour du Rêve de D'Alembert », *in op. cit.*, p. 64.

28. Diderot, « Le Rêve de D'Alembert », *op. cit.*, p. 101-102.

29. *Ibid.*, p. 135.

30. *Ibid.*, p. 141.

phénomène physiologique constitué des fils d'un faisceau, et qu'elle réside « dans une partie de votre tête que je vous ai nommée, les méninges<sup>31</sup> ».

Les trois analogies majeures du *Rêve de D'Alembert* sont liées entre elles, par des moyens poétiques et rhétoriques, tout en contribuant à donner des solutions aux problèmes scientifiques. À l'aide de son imagination, Mille de Lespinasse s'est approchée, par l'analogie, de la même « vérité » à laquelle Bordeu était arrivé par sa recherche et sa réflexion, et ainsi il semble que les deux personnages remplissent ensemble la fonction que Diderot souhaitait remplir dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature* où l'imagination et la raison collaboraient en interaction l'une avec l'autre.

### *Analogies ou métaphores ?*

En se développant à partir d'une simple comparaison jusqu'à des dimensions incalculables et immenses, les trois grandes analogies du *Rêve de D'Alembert* débouchent sur une seule image poétique, c'est-à-dire une analogie holistique dont l'ensemble ne peut pas être réduit à ses parties<sup>32</sup>. Qu'il s'agisse d'analogies et non pas de métaphores convient également au statut particulier qu'elles possèdent. Toutefois, de nombreux commentateurs ont appelé le clavecin sensible, l'essaim d'abeilles et l'araignée des *métaphores* du *Rêve de D'Alembert*. Herbert Dieckmann, par exemple, écrit dans l'article intitulé « The metaphoric structure of *Le Rêve de D'Alembert* » : « The metaphor and the metaphoric image are the literary means by which the analogical and conjectural relationship between causation and laws in different domains of nature and its corresponding sciences (physics, chemistry and physiology) are established, relationships which Diderot even extends more or less to man's sensations thoughts and actions<sup>33</sup>. » Michel Delon adopte également, sans réserve, le point de vue de Dieckmann dans son article « La Métaphore comme expérience dans *Le Rêve de D'Alembert* » : « [...] la métaphore [...] établit des analogies, rapproche des champs distincts, devient une figure privilégiée<sup>34</sup>, » écrit-il, faisant écho au propos de Dieckmann. Yvon Belaval critique, et à juste titre, cette position :

31. *Ibid.*, p. 141.

32. Pour une analyse du holisme diderotien, je renvoie à l'étude de Timo Kaitaro : *Diderot's holism : philosophical anti-reductionism and its medical background*, Frankfurt am Main, Berlin, NY, P. Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1997.

33. Herbert Dieckmann, « The metaphoric structure of the *Rêve de D'Alembert* », in DS, n° 17, 1973, p. 20-21.

34. Michel Delon, « La Métaphore comme expérience dans *Le Rêve de D'Alembert* », in Annie Becq (ed.) : *Aspects du discours matérialiste en France autour de 1770*, coll. « Textes et documents », Caen, 1981, p. 290.

L'analogie définirait mieux, ici, la métaphore : mais sans doute, préoccupé de son modèle littéraire, Herbert Dieckmann limiterait-il la métaphore à l'analogie par ressemblance en laissant de côté l'analogie quantitative, mathématique, bien qu'elles soient toutes deux identiques de forme. Il est vrai que l'analogie par ressemblance peut être maîtresse d'erreurs : il suffit de vérifier quand cela est possible et dans la mesure du possible, c'est pourquoi Bordeu éveillé peut confirmer le rêve<sup>35</sup>.

H. Dieckmann et M. Delon considèrent le clavecin sensible, l'essaim d'abeilles et l'araignée comme des *métaphores* littéraires ayant la fonction d'établir des relations analogiques et conjecturales entre les différentes sciences. Yvon Belaval est d'avis que l'analogie peut assurer la communication entre la science et les belles lettres, et se faire valoir à travers des disciplines différentes : « l'analogie sera médiatrice entre le domaine de la science et celui des lettres, — surtout si la science reste encore bien loin d'être formalisée comme il en va pour presque toute la science, à partir de la chimie et de la physiologie, lorsque Diderot compose *Le Rêve*<sup>36</sup> ».

Il faut avouer que les distinctions entre l'analogie et la métaphore ne sont pas nettement définies à l'intérieur du texte de Diderot. Il y a dans *Le Rêve de D'Alembert* des images qui correspondent peut-être mieux à la définition de la métaphore. Il s'agit, par exemple, de la goutte d'eau et de l'océan comme des images de l'univers auxquelles D'Alembert renvoie en rêvant. Ce qui nous occupe ici c'est plutôt le fait que l'analogie ne se limite pas seulement à un rôle d'intermédiaire entre deux champs différents de la connaissance, mais fait également partie de la structure même du texte. Car l'analogie est à l'œuvre à la fois comme procédé de la pensée et comme pratique littéraire, c'est-à-dire qu'elle se fait valoir dans la philosophie et les sciences aussi bien que dans la poésie et la littérature.

Si l'analogie est un modèle dans les mathématiques et la musique, elle est également une figure rhétorique et poétique dans les belles-lettres. Fort négligée dans les théories modernes de la littérature, elle est depuis l'antiquité incluse dans les considérations sur la littérature. Elle a été regardée comme un moyen contribuant à renforcer des raisonnements et à établir des images à partir des comparaisons. Élément dans le système de règles de la poétique et de la rhétorique, elle fournit au discours ce dont il a besoin pour convaincre, plaire et être utile. Aristote la définit ainsi dans sa *Poétique* :

J'entends par 'rapport d'analogie' tous les cas où le second terme est au premier comme le quatrième au troisième, car le poète emploiera le

35. Yvon Belaval, « Trois lectures du *Rêve de D'Alembert* », in DS, n° 18, 1975, p. 19.

36. *Ibid.*

quatrième au lieu du second et le second au lieu du quatrième [...] Pour m'expliquer par des exemples [...] il y a le même rapport entre la vieillesse et la vie qu'entre le soir et le jour ; le poète dira donc du soir, avec Empédocle, que c'est 'la vieillesse du jour', de la vieillesse que c'est 'le soir de la vie' ou 'le couchant de la vie'<sup>37</sup>.

Nous reconnaissons, avec un peu de nuances, le même modèle dans la poésie que dans les mathématiques : l'analogie consiste en quatre éléments au moins, et on peut supprimer un des éléments s'il est remplaçable par un autre. Donc, à un niveau poétique, la règle de trois a pour fonction de transporter les différentes images d'un domaine à un autre, et *Le Rêve de D'Alembert* en est un bon témoignage. Suggérer que les trois grandes images littéraires dans *Le Rêve de D'Alembert* sont des analogies n'est pas seulement une question relative aux définitions techniques des termes poétiques. Cela renvoie aussi à une perspective plus large sur l'œuvre diderotienne dans laquelle la philosophie, les sciences, la littérature et l'art s'enchevêtrent tant qu'ils se développent et se nourrissent réciproquement. Les analogies du *Rêve de D'Alembert* contribuent à réaliser ce que Diderot envisageait dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, où les idées extravagantes et déliées, bref l'imagination, s'avèrent propices à la pensée scientifique.

### *Perception de rapports : vers une esthétique de l'analogie*

Après avoir vu la fonction de l'analogie dans *Le Rêve de D'Alembert*, et après avoir établi comment Diderot la fonde à l'aide du discours des mathématiques et de la musique, nous pouvons suggérer que l'analogie est constitutive de la pensée esthétique de Diderot : la théorie de la « perception de rapports », semble aussi être fondée à l'aide de la figure de l'analogie.

Mais cette origine n'est pas particulière au plaisir musical. Le plaisir consiste dans la perception des rapports : ce principe a lieu en poésie, en peinture, en architecture, en morale, dans tous les arts et toutes les sciences. Une belle machine, un beau tableau, un beau portique ne nous plaisent que par les rapports que nous y remarquons : ne peut-on même dire qu'il en est en cela d'une belle vie comme d'un beau concert ? La perception des rapports est l'unique fondement de notre admiration de nos plaisirs ; et c'est de là qu'il faut partir pour expliquer les phénomènes les plus délicats qui nous sont offerts par les sciences et les arts<sup>38</sup>.

37. Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1990, 1457b, p. 62.

38. Diderot, « Principes généraux d'acoustique », in DPV, t. II, p. 256.

L'analogie est bien présente dans ce passage célèbre des *Principes généraux d'acoustique*, encore que le mot même n'y figure pas. La théorie diderotienne de la perception des rapports comme le propre du plaisir esthétique n'est pourtant pas un phénomène isolé. La pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle en général est caractérisée par une attitude non-essentialiste, le relationisme gagne le terrain au détriment du substancialisme et les objets ne peuvent pas être considérés isolément. Tout se tient, l'univers est une suite infinie de rapports que la science, comme l'art, a pour mission d'articuler. « Tous les êtres ont une infinité de rapports les uns avec les autres par leurs qualités qui leur sont communes, » peut-on lire déjà dans *Les Bijoux indiscrets*<sup>39</sup>. Autrement dit : il n'y a de connaissance que du relatif. Dès les premières années du siècle cette transformation se fait aussi valoir dans la pensée sur l'art. Jean-Pierre de Crousaz, par exemple, avance que la beauté « exprime le rapport des objets »<sup>40</sup>. Il n'en établit pourtant pas une doctrine comme le fait Diderot dans l'article BEAU de l'*Encyclopédie*. Dans cet article, la définition même du terme est liée à la perception des rapports : « J'appelle donc beau hors de moi, tout ce qui contient en soi de quoi réveiller dans mon entendement l'idée de rapports ; et beau par rapport à moi, tout ce qui

39. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, DPV, t. III, p. 183. Dans la lettre à Mlle de la Chaux, addition à la *Lettre sur les sourds et les muets*, il fait de la perception des rapports un élément constitutif de la raison : « La perception de rapports est un des premiers pas de notre raison. » (Diderot : Lettre à Mlle \*\*\* in DPV, t. IV, p. 202.)

40. Cf. Crousaz, *Traité du beau* (1724), Paris, Fayard, 1985, p. 22. Pour un développement plus général sur la pensée du beau au siècle des Lumières je renvoie à Jacques Chouillet (*La Formation des idées esthétiques de Diderot, op. cit.*, p. 110-130) et à Annie Becq (*Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, p. 299-352 et p. 513-621). Lier la définition de la beauté aux rapports est, selon A. Becq, une idée cartésienne. Dans une lettre à Mersenne Descartes avance que le beau n'est pas un être mais une relation : le beau « ne signifie rien qu'un rapport de notre jugement à l'objet. » (Descartes, Lettre au père Mersenne, le 18 mars 1630, in *Œuvres philosophiques*, t. I (1618-1637), Paris, Classiques Garnier, p. 251). Dans l'*Abrégé de musique*, il soutient la même idée : « Il est requis pour ce plaisir [musical] une certaine proportion entre l'objet et le sens lui-même. » (Descartes, *Abrégé de musique* (1618), traduit par Pascal Dumont, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 48). Crousaz aussi s'affilie au cartésianisme, et ainsi on peut suggérer, comme le fait Jacques Chouillet, que Diderot suit Descartes de très près dans sa théorie des rapports : « On rejette Descartes, mais on est cartésien sans le savoir. » (Jacques Chouillet, *La Formation des idées esthétiques de Diderot, 1745-1763*, Paris, Armand Colin, 1974, p. 127). Cette idée semble toutefois encore plus ancienne. Umberto Eco a fait voir comment l'esthétique du Moyen Age, et notamment celle de Thomas d'Aquin, repose sur une idée de l'analogie, ou plus précisément sur la proportion. Selon Eco « la notion de *proportio* est la notion d'esthétique la plus répandue dans toute l'Antiquité et pendant tout le Moyen Age. » (Umberto Eco, *Le Problème esthétique chez Thomas d'Aquin* (1970), traduction française par Maurice Javion, Paris, PUF, 1993, p. 89). Dans la *Summa Theologiae*, nous pouvons lire : « *Unde pulchrum in debita proportione consistit : quia sensu delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus.* » (« D'où il suit que le beau consiste dans une proportion convenable : en effet le sens éprouve de la délectation dans les choses convenablement proportionnées, comme en des choses qui lui sont semblables. », cité d'après Eco : *Le Problème esthétique chez Thomas d'Aquin, op. cit.*, p. 81).

réveille cette idée<sup>41</sup>. » Diderot renforce davantage cette idée de la beauté et le plaisir esthétique lorsqu'il fait allusion à lui-même dans la lettre à Mlle de la Chauv : « Le goût en général consiste dans la perception des rapports [...] Je me souviens d'avoir fait ailleurs une application assez heureuse de ce principes aux phénomènes les plus délicates de la musique, et je crois qu'ils embrassent tout<sup>42</sup>. » Et il est bien explicite dans l'article BEAU que les rapports qu'évoque Diderot ne se laissent pas entièrement réduire aux mathématiques :

[J]e n'entends pas que pour appeler un être beau, il faille apprécier quelle est la sorte de rapport qui y règne ; je n'exige pas que celui qui voit un morceau d'architecture soit en état d'assurer ce que l'architecte même peut ignorer, que cette partie est à celle-là comme tel nombre est à tel nombre ; ou que celui qui entend un concert, sache plus quelquefois que ne sait le musicien, que tel son est à tel son dans le rapport de 2 à 4 ou de 4 à 5. Il suffit qu'il aperçoive et sente que les membres de cette architecture, et que les sons de cette pièce de musique ont des rapports, soit entre eux soit avec d'autres objets<sup>43</sup>.

Ainsi on constate que les rapports aperçus restent toujours, selon Diderot, empiriques et physiques, et que leurs qualités mathématiques sont reportées au second plan, quoiqu'ils proviennent des nombres mathématiques. Prenant son point de départ dans la musique et dans les mathématiques, Diderot fait de la beauté et de l'esthétique en général une question de perception des rapports, et en définitive, une question d'analogie. Une objection possible au rapprochement entre la théorie de la perception des rapports et la figure de l'analogie, pourrait être que toutes sortes de perceptions ne relèvent pas nécessairement de l'analogie. Toutefois, dans les textes de Diderot, et notamment dans *Le Rêve de D'Alembert*, elles dérivent toutes de la musique et des mathématiques, ce dont il découle que la figure de l'analogie n'en semble pas moins constitutive de la pensée de la perception des rapports, ainsi que de l'expérience esthétique.

Anne Beate MAURSETH

41. Diderot, art. BEAU, in DPV, VI, p. 156.

42. Diderot, Lettre à Mlle \*\*\* in DPV, t. IV, *op. cit.*, p. 203.

43. Art. BEAU, DPV, VI, p. 157.