

Extrait du Rhuthmos

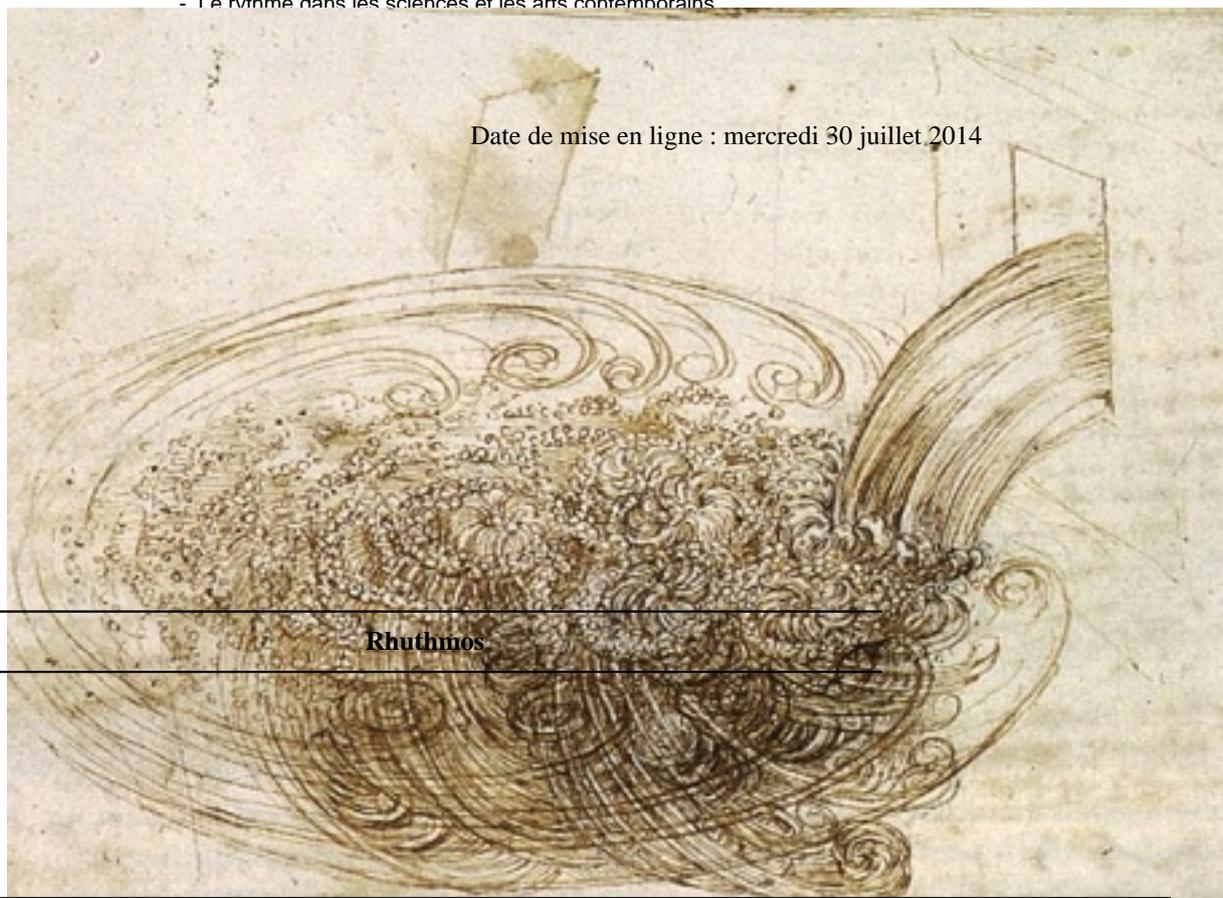
<http://rhuthmos.eu/spip.php?article1408>

# Emergence d'une anthropologie rythmique - Quatrième volute

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains

Date de mise en ligne : mercredi 30 juillet 2014



Rhuthmos

### Sommaire

- [Les rhuthmoi du langage](#)
- [L'automatisme rythmique de la pensée](#)
- [Retour sur le rythme chez Spinoza et Leibniz](#)
- [Retour sur l'ontologie des rhuthmoi](#)
- [Retour sur la gnoséologie des rhuthmoi](#)
- [Retour sur l'éthique des rhuthmoi](#)

Ce texte est la suite d'une réflexion présentée [ici](#).

L'oreille est contente et la vérité n'est point offensée.

Diderot, art. « ENCYCLOPÉDIE »

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, paradoxalement, les avancées les plus intéressantes d'un point de vue rythmologique ne se produisent pas dans les réflexions théoriques, pourtant très abondantes, concernant la musique. En dépit d'un renouvellement non négligeable et de quelques essais de musiques non mesurées, comme ceux de Louis Couperin au siècle précédent, celles-ci restent globalement sous l'influence du modèle traditionnel d'ascendance platonicienne. Chez Dumarsais dans l'article « ACCENT » (1751), mais aussi chez Rousseau, dans les articles « RHYTHME », « MESURE » et « MUSIQUE » de *L'Encyclopédie* (1765), et même encore dans le *Dictionnaire de musique* (1767), les rythmes de la musique relèvent toujours du « nombre » et d'une succession d'« accents » calquée sur la métrique poétique et sur les scansionnements rhétoriques du langage [1].

Après 1752-54, années de la querelle des Bouffons, la rigidification des catégories anciennes et l'essor de l'art chorégraphique font que le rythme est de plus en plus souvent défini en dehors du paradigme traditionnel. Chez Noverre dans la *Lettre sur la danse* (1760), dans les écrits de Chabanon *Observations sur la musique* (1779) et *De la musique considérée en elle-même* (1785), le rythme devient « mouvement » [2]. Cette introduction de considérations dynamiques est toutefois encore très timide et ne remet pas en question la conception selon laquelle le rythme relèverait de l'ordre et de la succession régulière de temps faibles et de temps forts [3].

Des innovations remarquables apparaissent en revanche dans des travaux théoriques concernant les sciences d'une part, la littérature et les beaux-arts, de l'autre. Même si la musique continue à être une source de réflexion importante, c'est dans ces champs qu'apparaissent les principales avancées rythmologiques. Reste que ce mouvement est rarement reconnu dans toute son ampleur.

Nous avons vu, dans la troisième partie de cet essai, comment Diderot radicalise durant ces mêmes années l'héraclitéisme qu'il hérite du XVII<sup>e</sup> siècle, tout en produisant de nouveaux concepts susceptibles de rendre compte des individus singuliers et collectifs qui, sans jamais perdurer, foisonnent dans le flux de la nature ; également, comment il fait face aux risques de dissolution que cette radicalisation fait peser sur la connaissance elle-même. Mais les recherches qui viennent d'être présentées montrent que son ontologie et surtout son épistémologie sont incompréhensibles si on les coupe de la théorie du langage, de la poétique et de la théorie de l'art avec lesquelles elles sont intimement entrelacées. Les lecteurs de Diderot dissocient trop souvent les unes des autres - les philosophes se réservant les premières et les littéraires et les spécialistes d'esthétique les secondes. Son unité rythmologique profonde est alors démantelée en une série de points de vue qui ne se raccordent pas [4].

Pourtant, deux années seulement après avoir établi, dans la *Lettre sur les aveugles* (1749), les fondations de la stratégie matérialiste et anti-dualiste qu'il allait suivre jusqu'à sa mort, Diderot ressent le besoin de se placer sur le plan de la théorie du langage et de la poétique avec la *Lettre sur les sourds et muets* (1751). Or, ce passage, loin d'être l'expression d'un esprit touche-à-tout et désinvolte, doit être reconnu dans sa valeur théorique et programmatique profonde. La théorie du langage et la poétique - et cela vaudra pour toute sa vie - *prolongent, complètent* mais aussi *mettent en tension* sa philosophie de la nature et son épistémologie. Dès cette époque sont posés les fondements d'une nouvelle rythmologie intégrant philosophie de la nature et anthropologie langagière. Et de fait, il n'a cessé par la suite d'alterner les textes concernant les questions philosophiques et scientifiques, d'une part, et ceux concernant la littérature et les arts, de l'autre.

## Les *rhuthmoi* du langage

Le déplacement de l'attention portée à la langue et au discours argumentatif vers le discours et la poésie permet à Diderot d'enrichir la théorie du langage esquissée par Condillac. Diderot commence, il est vrai - lorsqu'il se place sur le plan linguistique - par s'engager dans une impasse. Il rejette l'idée du caractère arbitraire de l'ordre syntaxique et soutient l'inégale capacité des langues à rendre compte de la pensée. Mais comme il reprend également à son compte le principe de l'arbitraire du signe, dans ses composantes sonore aussi bien que sémantique, qu'il vient d'affirmer l'unité dynamique de la matière, et donc celle du corps et de l'esprit qui en sont l'un et l'autre issus, il retrouve finalement, en dépit de son erreur initiale, par un autre chemin - poétique celui-là - l'idée d'une unité dynamique du signifiant et du signifié au sein de l'activité langagière, bref l'idée d'un « rythme de la signifiante » [5].

Pour Condillac, tout le parcours qui mène des sensations aux idées puis à leur mise en relation est indissociable des signes du langage. Le langage n'est pas un médium mais le milieu même, le flux dynamique, au sein duquel émerge et se développe la pensée. Par ailleurs, le langage ne se limite pas aux seuls mots et il faut y inclure les expressions du visage, les gestes qui accompagnent l'élocution, ainsi que les intonations, la prosodie et le rythme du discours, d'une manière générale tout ce que le langage doit au corps. Ce qu'il résume dans une sorte de fable racontant son origine : dans les temps anciens, le langage aurait été intensément gesticulé, chanté, rythmé, imagé et le nôtre conserverait, sous une forme certes très amoindrie, un part de ces caractères.

Diderot adopte l'essentiel de ces conceptions, tout en les tirant résolument vers le présent. À la différence de la plupart des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui réduisaient le langage à la langue et celle-ci aux mots, ou même de Condillac, qui ne le retrouvait qu'à travers une genèse fictionnelle, il commence par l'activité langagière et son rythme, c'est-à-dire par une poétique [6]. Ce primat de l'activité explique pourquoi il brocarde régulièrement tous ceux qui, faisant semblant de s'opposer, ne font que perpétuer les oppositions surannées du concept et du signifiant, de la philosophie et de la littérature, tous ceux qui considèrent naïvement que la traduction de l'une comme de l'autre ne pose aucun problème particulier, soit parce qu'elle n'aurait affaire, dans un cas, qu'à des concepts soit parce qu'il ne s'agirait, dans l'autre, que de rendre des images [7].

L'existence, dans la poésie des Anciens mais aussi dans celle des Modernes, de ces principes d'organisation dynamiques et globaux, de ces manières de fluer du discours, que sont les « hiéroglyphes poétiques », montre que le langage ne répond à aucune des conceptions élaborées par ses prédécesseurs : 1. Le langage n'est pas un *instrument* composé de signes par lequel l'esprit exprimerait ses idées ou ses sensations et recevrait celles exprimées par les autres (comme chez Descartes, dans la *Logique de Port-Royal* ou même encore chez Locke). 2. Il n'est non plus un *écran* opaque et fautif, qu'il conviendrait de rendre transparent, soit en l'épurant de ses abus et approximations (comme chez Bacon, Spinoza et Locke), soit en le réduisant à des symboles et des figures calculables (comme chez Leibniz). 3. Le flux du langage et le flux de la pensée sont en fait totalement indissociables, ils ne forment qu'*un seul flot organisé prenant sa source dans le corps*. 4. Ce principe hiéroglyphique, que Condillac entrevoit, doté de toute sa puissance originelle dans un passé très lointain mais qu'il considère comme fortement

émoussé dans le langage des « nations civilisées », vaut en fait pour tout discours poétique, qu'il soit passé, présent ou futur. 5. Mieux encore : il jette une lumière crue sur l'interaction ordinaire entre l'organisation des mouvements du corps, l'organisation des mouvements de la parole et l'organisation des mouvements de la pensée.

Reprenons la célèbre définition que Diderot en donne dans la *Lettre* : « Il passe alors dans le discours du poète un esprit qui en meut et vivifie toutes les syllabes. Qu'est-ce que cet esprit ? j'en ai quelque fois senti la présence ; mais tout ce que j'en sais c'est que c'est lui qui fait que les choses sont dites et représentées tout à la fois ; que dans le même temps que l'entendement les saisit, l'âme en est émue, l'imagination les voit, et l'oreille les entend ; et que le discours n'est plus seulement un enchaînement de termes énergiques qui exposent la pensée avec force et noblesse mais que c'est encore un tissu d'hiéroglyphes entassés les uns sur les autres qui la peignent. [8] »

Cette définition se développe en deux temps. Elle répond successivement aux questions, classiques dans la pensée empiriste, de la constitution des idées à partir des sensations et de l'organisation de leur succession dans le raisonnement. Lors de l'activité langagière, le sens, le sentiment, l'image et le son apparaissent ensemble à l'esprit, et conspirent à un *effet signifiant* qui est indissociablement visuel et auditif, spirituel et corporel, épistémologique et esthétique, philosophique et poétique. Il n'est pas possible de séparer la matérialité des signes, les sensations qu'ils évoquent, les souvenirs et les images qu'ils font apparaître et le travail conceptuel de l'esprit connaissant. On est déjà très loin du réductionnisme de la sémiotique lockéenne et même de la théorie des signes, déjà un peu moins sommaire, proposée par Condillac.

Mais à cela il faut ajouter encore les suggestions de la deuxième partie de cette définition. Ces rythmes, inscrits dans la physique même des signifiants, substituent à l'« enchaînement des termes » qui « expose la pensée » un « tissu » hiéroglyphique « qui la pein[t] ». La linéarité de la chaîne articulée, où son et sens avancent de conserve, s'accompagne de phénomènes de résonance, d'écho, de reprise, qui lui donnent une épaisseur, une texture et une tenue, bref une manière globale de signifier, beaucoup plus riche et complexe qu'il n'y paraît à première vue. Or, cette signifiante globale n'« expose » pas la pensée, elle la « peint », c'est-à-dire qu'elle ne la représente pas successivement élément par élément mais globalement et on pourrait dire presque simultanément, comme un tableau le fait d'un paysage ou d'un visage. Autrement dit, tous les aspects du langage conspirent pour produire une *signifiante*, c'est-à-dire une manière de penser et de parler qu'on ne peut découper sans la mutiler et qui prend sa source dans le corps. Les *rhuthmoi* du langage, dans toutes leurs composantes - gestuels, accentuels, prosodiques, périodiques, phrastiques - prolongent les *rhuthmoi* du corps et performant les *rhuthmoi* de la pensée [9].

Diderot répond ici à une première question qui était restée ouverte dans les démarches rythmiques du siècle précédent. Si, comme le soutiennent Spinoza et Leibniz, une « proportion » ou un « parallélisme » s'établissent entre les enchaînements propres aux corps et ceux propres aux pensées, c'est en fait parce que le discours permet une telle mise en relation bijective. Le concept d'« hiéroglyphe » apparaît, à cet égard, comme l'équivalent anthropologique des concepts ontologiques comme « substance une », « essence actuelle ou active », « *conatus* », etc. ; il a la même fonction stratégique anti-dualiste. Mais, étant situé sur un plan différent, il possède aussi des caractéristiques nouvelles. Puisque l'activité discursive signifiante est orientée vers l'infini du sens, elle prolonge clairement l'idée d'une productivité infinie de la substance ou de la matière et d'une immanence de l'infini dans chacune des manières ; en même temps, elle s'en distingue parce qu'elle place désormais le principe de continuité, que ses prédécesseurs établissaient au niveau de la ou des substances, au niveau d'un *anthropos* caractérisé par sa radicale historicité. C'est l'*activité signifiante langagière* et seulement elle, dans la mesure où elle conjoint le son et le sens, le matériel et le spirituel, le corps et l'âme, dans une dialectique matérialiste débarrassée de tout finalisme, qui permet aux êtres humains de participer du dynamisme attribué jusque-là à la substance.

## L'automatisme rythmique de la pensée

Cette nouvelle théorie du langage permet à Diderot d'approfondir et de préciser une notion que la théorie des facultés, qui justifie l'organisation encyclopédique, a commencé de nous faire entrevoir : l'automatisme de l'écoulement de la pensée.

Selon cette conception, *l'organisation des idées dans le flux de l'esprit* ne doit plus être déduite, comme dans l'*Éthique* ou la *Monadologie* de la logique ou des mathématiques, ni même à l'instar de l'*Essai sur l'entendement humain* d'une mécanique des idées analogue à la mécanique du monde, mais elle doit se calquer sur la manière dont se déploie organiquement chacune de ses diverses facultés à travers le substrat corporel. Or, chacune de ces activités de l'entendement apparaît désormais non seulement indissociable du corps mais aussi intimement liée au langage, ce qui en modifie de nouveau la compréhension.

La mémoire est, aux yeux de Diderot, la faculté fondamentale, sans laquelle aucune autre ne pourrait se développer. Dans la mesure où elle est assurée par le réseau des « fibres » qui innervent le corps, elle est bien sûr d'une nature principalement matérielle. Toutefois, comme ces « fibres » la font se déployer non plus par « association d'images » mais sur le mode de la « résonance sonore », de l'« harmonie » ou de l'« évocation » indirecte, elle implique en fait une composante langagière déterminante. Ce qui résonne, se répond ou s'évoque, ce ne sont pas de simples sons mais des sons associés à des idées, c'est-à-dire ce que nous appelons aujourd'hui, à la suite de Saussure, des signes. Se souvenir, c'est toujours faire résonner, les uns par rapport aux autres, des signes ou, puisqu'on ne fait pas à l'époque la différence, des mots, c'est-à-dire, répétons-le, indissociablement des signifiants et des signifiés.

L'imagination surgit, elle aussi, directement du corps. Mais là où la mémoire se contente d'emmagasiner et brasser les signes des sensations et des idées que nous avons déjà eues, l'imagination utilise leurs résonances et l'énergie propre au corps pour lancer l'esprit vers des significations qu'il n'a pas encore rencontrées. Autrement dit, l'imagination possède une capacité d'invention et d'innovation qui sublime les qualités associatives de la mémoire en les projetant vers l'inconnu. Cette puissance fait de la poésie, mais aussi plus généralement de la fiction, des pratiques du langage, qui ne se limitent pas à « imiter et contrefaire » les sensations et les idées que nous avons déjà eues, mais sont la source jaillissante de nouvelles vérités - *nouvelles* signifiant ici non pas seulement contraires aux vérités admises jusque-là mais avant tout pas encore connues de l'homme.

La raison, enfin, désigne la part organisatrice de l'activité du corps par laquelle l'entendement « examine, compare et digère » ses sensations. Locke et Condillac l'avaient l'un et l'autre étroitement liée au langage. Diderot se place à cet égard directement dans le sillage de ses prédécesseurs mais il y introduit deux transformations importantes.

La première est liée à son changement d'optique. Dans la théorie des facultés qui soutenait l'ordre encyclopédique, il soulignait le fait que c'est en lisant ou en écoutant qu'on éduque son esprit et que l'on progresse dans la connaissance du monde ; que c'est en discourant oralement ou par écrit que l'on forme et organise ses idées ; et que c'est en débattant et en confrontant ses arguments à ceux des autres que l'on a quelque chance de s'approcher de la vérité. Son étude de la poésie l'amène maintenant à introduire dans le jeu même de la raison la force sous-jacente de la signifiante qui vient non seulement accentuer les effets de conviction du discours argumentatif mais aussi le soutenir de tout son pouvoir de connaissance propre.

D'où une seconde transformation concernant le rapport de la raison à l'intuition. Celle-ci n'est pas présentée par Diderot comme une faculté à part. Il faut toutefois l'introduire dans l'analyse au regard de son importance historique dans les doctrines antérieures, du rôle central qu'il attribue désormais au langage et de ce pouvoir de connaissance particulier désormais attribué à la signifiante. Nous l'avons vu, pour Spinoza, l'intuition, définie comme voir intellectuel immédiat de l'essence, constitue le mode de connaissance le plus élevé. Pour Leibniz, elle reste la norme du savoir mais elle se dédouble en quelque sorte en une intuition immédiate, celle par laquelle Dieu connaît sa Création et celle que les hommes ont de certains principes mathématiques, et une intuition médiante ou de second

degré, celle que nous avons obliquement des choses que nous pouvons définir très distinctement sans toutefois en avoir une claire conscience, celle de la « pensée aveugle ». Diderot poursuit et approfondit encore le rejet du modèle cartésien de la vérité comme intuition claire et distincte de l'objet engagé par ses deux prédécesseurs. Comme eux, il place l'intuition au coeur de la production du savoir mais il lui donne une signification entièrement nouvelle : elle ne relève plus d'un voir immédiat d'une *vérité éternelle, toujours déjà là*, ni même de son approche aveugle médiatisée par des définitions et un calcul, mais d'une anticipation conjecturale ou par pressentiment, certes parfois risqués et souvent encore insuffisante, d'une *vérité pas encore là, c'est-à-dire d'un encore inconnu*. Il associe ainsi l'intuition à une faculté considérée jusque-là comme nettement distincte et peu fiable : l'imagination.

Ce changement est capital d'un point de vue rythmologique : il substitue aux idées d'*éminence* des procédures intuitives et de *sub-éminence* des procédures suppositives celle de *sous-jacence* des procédures inconscientes de production de la vérité. La manière de penser idéale, la manière de fluer la plus déterminante pour le développement de la connaissance, ne se définit plus comme le terme d'une ascension, un genre ultime et divin, comme chez Spinoza, ni même comme un mode intermédiaire, un peu en retrait sur le modèle ultime mais susceptible de se prêter à un calcul, comme chez Leibniz, mais comme une donnée de fond, s'exprimant d'emblée dans l'effort spontané des corps-parlants pour penser, c'est-à-dire pour pressentir, conjecturer, imaginer. Pour Diderot, la connaissance ne vise pas un idéal intuitif qui agirait comme sa cause finale, elle *sourd* de la puissance active et créatrice que les corps-parlants humains reçoivent de la matière comme leur cause efficiente.

À l'instar de Spinoza et Leibniz, Diderot souligne ainsi l'aspect « automatique » des rythmes de la pensée. Celle-ci se déploie d'elle-même dans le corps et dans les rapports aux autres corps, sans que le « je » auquel on la rapporte usuellement n'intervienne activement. Toutefois, comme son inspiration lui vient désormais moins des modèles physiques et mécaniques que des modèles chimiques, biologiques, médicaux, et aussi, nous l'avons vu, musicaux, littéraires et artistiques, Diderot ne voit plus cet automatisme à la manière linéaire du XVII<sup>e</sup> siècle. Si la pensée n'est pas produite par un sujet immatériel, comme le pensait Descartes, ni même par des automates spirituels, comme le soutenaient pour leur part le jeune Spinoza et Leibniz, mais par un véritable « automate matériel », le déroulement de la pensée, son *rhuthmos*, n'est ni totalement libre et indéterminé, ni totalement réglé suivant les « lois précises » de la raison, ni même un mixte des deux associant la concaténation des raisons et l'association des « pensées volantes » sous le regard anticipé de Dieu. Diderot généralise ce qu'avait déjà commencé à entrevoir Leibniz mais en l'interprétant à partir de ses présupposés créationnistes : du fait qu'elle *sourd* constamment du corps dont elle reçoit l'énergie, mais aussi de la rencontre avec les autres corps-parlants qui l'influencent sans cesse, la pensée se déroule automatiquement suivant toutes sortes d'*enchaînements d'idées* tenus par des liens logiques, d'*associations latérales* déclenchées par des affinités imaginaires ou sonores, symboliques ou harmoniques, mais aussi de *bonds inattendus* suggérés par l'intuition, le pressentiment ou la conjecture. Très éloigné des fines mécaniques qui font, encore au XVIII<sup>e</sup> siècle, le plaisir des amateurs, « l'automate pensant » diderotien est plus proche de ces machines infiniment complexes que constituent les êtres vivants auxquels se référerait déjà son prédécesseur et plus encore de ces appareils au potentiel infini que constituent à ses propres yeux les oeuvres d'art et les textes poétiques en particulier.

## Retour sur le rythme chez Spinoza et Leibniz

Cette avancée éclaire *a posteriori* certains aspects des pensées de Spinoza et de Leibniz qui étaient restés en partie obscurs et montre le type de *continuité discontinue* qui existe entre ceux-ci et Diderot.

La référence de Spinoza à l'intuition, c'est-à-dire, du point de vue traditionnel, à une *clarté visuelle instantanée et non discursive*, pour définir le « troisième genre de connaissance », a longtemps été la justification principale d'interprétations faisant de lui un mystique inavoué, retrouvant sur le tard le chemin de la tradition religieuse qu'il avait jusque-là rejetée, ou au mieux un cartésien bloqué par la nécessité d'avoir à l'esprit « la totalité des réquisits de

la chose ».

Deleuze, soulignant avec raison l'incohérence de telles lectures, a proposé de penser cette immédiateté non plus à travers les métaphores de la vision et de la présence à l'esprit, mais à travers des métaphores physiques et musicales, alliant « corpuscule », « mouvement », « vitesse infinie », d'une part, « composition musicale », « ligne mélodique », « symphonie comme unité supérieure qui prend de l'ampleur », de l'autre [10]. La pensée étant constituée de corpuscules idéels, la connaissance du troisième genre et donc la saisie immédiate des essences correspondrait au moment où ces « corpuscules » dynamiques à la fois se « composeraient » sous forme « mélodique » et « symphonique » et passeraient à la « vitesse absolue » [11].

Deleuze rendait compte, de cette manière, de l'expérience souvent rapportée par des chercheurs ou des mathématiciens d'une fulguration de l'esprit, qui lui fait découvrir d'un coup ce qu'il cherchait depuis de longues semaines, voire depuis plus longtemps encore. Il débarrassait la pensée spinozienne de tout soupçon de mysticisme caché et la replaçait résolument parmi les philosophies rationnelles de l'esprit. Reste que les métaphores qu'il utilisait pour son propre compte n'étaient pas moins mystérieuses que celles qu'elles voulaient remplacer. La notion d'un passage à une « vitesse infinie », qui en couronnait la série, introduisait, certes, une idée de mouvement là où régnait l'immobilité de la contemplation, mais elle faisait aussi simultanément pénétrer l'immobilité du voir dans le mouvement idéal. Ainsi ce qui était gagné d'un côté était perdu de l'autre : l'intuition était bien un mouvement mais ce mouvement était tel qu'il transformait la pensée en un écoulement immobile, un *rhuthmos* sans durée.

Le rôle donné au langage par Diderot éclaire quelque peu cet étage ultime mais encore très obscur de la pensée spinozienne, tout en sortant à son tour lui-même enrichi de cette confrontation. Nous avons vu, d'une part, que les « démonstrations » sont, au dire même de Spinoza, les « yeux » qui permettent à l'esprit de « voir » selon la connaissance intuitive du « troisième genre », ce qui semble indiquer un primat de l'immédiateté ; mais aussi, de l'autre, que le système discursif des raisons « *more geometrico* » fonctionne chez lui, de par son intrication et sa complexité, de telle manière qu'il échappe en réalité à la norme d'une présence du vrai à la conscience. Dans la mesure où il associe très étroitement flux de la pensée et flux du langage, le point de vue hiéroglyphique rend compte de cette apparente contradiction. Il fait apparaître que les « yeux de l'esprit » ne sont, comme l'a fait remarquer Deleuze, qu'une métaphore de laquelle on ne peut arguer pour faire de Spinoza un crypto-mystique, mais aussi, puisque ces « yeux » sont définis par Spinoza comme des « démonstrations », que l'« intuition » en jeu dans la connaissance du « troisième genre » implique, contrairement à ce que Deleuze affirme, une certaine rupture avec l'immédiateté, au moins telle qu'elle est conçue à partir de la vision, et une certaine soumission à la linéarité du discours, au moins telle qu'elle est perçue à partir du discours démonstratif.

À l'inverse, le point de vue langagier adopté par Diderot reçoit de cette confrontation de nouvelles couleurs : il semble en effet tout à fait légitime de considérer l'« hiéroglyphe » comme le premier concept d'une poétique spinoziste, qui porterait l'idée de *système des significations* au niveau de la *signifiante globale* du discours. Ce que montre l'organisation hiéroglyphique du discours, c'est que, lorsqu'on cherche à comprendre comment flue la pensée, il nous faut prendre *tout* le système discursif en compte, non seulement le système logique des raisons, mais aussi celui des accents, des timbres, des hauteurs, des accélérations, des ralentissements, celui des échos, des harmoniques et des réverbérations. Tout se passe en fait comme si les chaînes du signifié ne pouvaient se déployer et se tenir fermes sans la trame de la signifiante qui vient les croiser en tous sens. Et c'est pourquoi, les moments de fulguration de l'esprit, ces moments qui lui permettent d'imaginer ou de trouver une solution encore inconnue à un problème qu'il se pose, ces moments donc qui sont la raison ultime des progrès de la connaissance, ne doivent pas être ramenés à une saisie immédiate comme celle que l'on peut faire par la vue, ou même à une accélération infinie des corpuscules qui constitueraient son flux. Ils ne sont, en réalité, que le résultat d'une généralisation ou maximalisation inattendue de la réverbération interne au flux des sons-idées, flux lui-même nécessairement astreint à une certaine durée par la rémanence des vibrations propres aux fibres nerveuses, d'une part, et par le cours de l'énonciation verbale, de l'autre [12].

Tout se passe donc comme si Diderot, en commençant par la poétique, mettait en place l'opérateur conceptuel et la théorie du langage qui, en dépit de ce qu'affirme Meschonnic, manquaient encore à Spinoza mais dont la place encore vide était pourtant déjà marquée dans la doctrine de la connaissance du troisième genre. Et comme s'il annonçait, ce faisant, bien des découvertes récentes concernant l'organisation du flux de la pensée [13].

Tournons-nous maintenant vers Leibniz. Celui-ci, on l'a vu, laisse le plus souvent de côté l'intuition et sa clarté, qui restent dans son système seulement au titre de connaissance divine parfaite, et cherche à transformer le fluement de la raison en calcul aveugle. L'organisation de l'écoulement de la pensée et le progrès de la connaissance résultent d'une analyse et d'une transposition des propositions sous forme symbolique, qui permettent de manipuler des grandeurs tout à fait distinctes comme l'infini, sans pourtant en avoir d'idée claire. Cette conception de la pensée, par certains côtés réductionniste et hyper-formaliste, s'accompagne toutefois d'une théorie de l'aperception qui lui permet de réintroduire au sein du rationalisme du XVIIe siècle des principes, courants à la Renaissance mais sévèrement pourchassés depuis la révolution scientifique du début du siècle, comme le continu entre le monde obscur des perceptions et la clarté de la conscience, l'approche oblique des idées, l'association, la puissance à la fois d'intégration et de génération de l'imagination [14]. Or, cette théorie implique de redonner à l'intuition sa place éminente tout en lui attribuant un sens différent du sens visuel traditionnel. La monade perçoit en effet les événements extérieurs du monde mais ses perceptions ne suscitent pas en elle des images ou des signes, ce qui présupposerait des substances totalement indépendantes les unes des autres. Puisqu'elles sont le résultat des rapports entre l'ensemble des monades précalculés par Dieu, les traces produites intérieurement dans le cerveau par les perceptions se présentent plutôt comme des déformations de « plis » innés « se plissant » de nouveau au fur et à mesure, « vibrant ou oscillant » et produisant ainsi « une manière de son musical » [15]. Or, ajoute Leibniz, cette toile vibrante en quoi consiste le cerveau nous permet non seulement de manipuler des idées, « traces » des objets extérieurs, mais aussi d'en « forme[r] encore de nouvelles » [16], nouvelles idées dont on comprend que, lorsqu'elles sont adéquates, elles rentrent en résonance parfaite avec les vibrations propres aux objets perçus. Dès lors, la fulgurance ou l'immédiateté intuitive ne semble plus relever d'une saisie optique mais bien d'une vibration harmonique ; elle consiste en un redoublement de la musique de l'être par une musique intérieure.

Le point de vue poétique et l'héritage de Condillac permettent de donner un contenu anthropologique à ces intuitions. Certes, les hommes sont bien traversés par des résonances, des échos, des harmonies et des disharmonies, certes il semble bien que ce soit de manière sonore et non pas visuelle qu'ils intuitionnent l'inconnu, mais tous ces phénomènes n'ont rien à voir avec les interactions de « substances » créées par Dieu, ni avec les « vibrations » ou les « musiques » que chacune d'elles produirait. Ils sont purement corporels, purement langagiers, et s'expriment tout particulièrement dans la poésie. L'hiéroglyphe pourrait, en ce sens, être également considéré comme le premier concept d'une poétique leibnizienne, s'il était possible de débarrasser celle-ci de l'hypothèse divine. C'est dans et par l'exercice du langage, dans ses résonances sonores, son rythme signifiant, à partir de puissances qui viennent du corps et par la médiation toujours spécifique des langues humaines, que se font non seulement la synthèse du sensible et de l'intelligible mais aussi celle du sujet logique et des prédicats inédits ; et c'est ce double pouvoir synthétique et imaginatif qui nous permet en fait d'aller du connu vers l'inconnu, c'est-à-dire de découvrir des vérités nouvelles. L'origine des manières intuitives de faire progresser la pensée, que ce soit par pressentiment ou par conjecture, n'est donc à rechercher ni du côté d'une déflation « symbolique » du langage permettant un « calcul » en partie aveugle, ni de celui d'une « participation » à une « harmonie cosmique ». Certes, le premier permet d'alléger le jeu de la raison du poids d'une pleine conscience des concepts mais il ne possède aucune capacité d'invention propre. Quant au second, il présuppose l'existence d'une communication non-langagière entre l'*anthropos* et le *cosmos*, le sens et la vérité du sens circulant toujours déjà réellement dans la Création comme expression des idées de Dieu. La seule source qui permet à l'homme de s'orienter vers l'inconnu et de le transformer en connu se trouve dans ses capacités poétiques c'est-à-dire à la fois dans l'expérience des corps, qui est le fondement de tout, la capacité de langage universelle, *last but not least* les langues et les littératures déjà constituées par les groupes humains.

Au XVIIIe siècle, la pensée baroque apparaît ainsi sensiblement différente de la description qu'en propose Deleuze dans *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Celui-ci y reconnaît bien l'aspect rythmique du fonctionnement interne de l'esprit [

[17], mais il l'associe au modèle musical sans jamais prendre en compte le modèle poétique [18]. Le résultat de cette réduction naturaliste et alangagière de la doctrine leibnizienne à la musique est de passer de la reconnaissance bienvenue de la rythmique monadologique à la postulation d'une arythmie « nomadologique » contemporaine tout à fait contestable [19]. S'il y a une rythmologie baroque, Diderot nous montre qu'elle prend moins sa source dans la musique que dans la poésie et le langage, et c'est pourquoi cette rythmologie reste toujours actuelle même si elle n'est plus soutenue par l'hypothèse divine et ne peut plus se réclamer de la musique cosmique.

## Retour sur l'ontologie des *rhuthmoi*

L'attention nouvelle donnée au discours et à la poésie, ainsi que les théories du langage et de la pensée qui en sont issues, ont un effet retour sur les conceptions ontologiques présupposées par Diderot.

Comme le « fonctionnement » qui permet à l'être vivant de se tenir et de se distinguer, l'« hiéroglyphe », la « manière » et le « rôle » incluent, nous l'avons vu, les notions de rapports, de jeu solidaire des parties du tout, de tensions internes. Ils constituent en quelque sorte des analogons sur le plan anthropologique et historique des principes déterminant l'individuation dans la sphère du vivant. Mais alors que ce « jeu » et ces « tensions » concernent pour cette dernière les *éléments du corps*, en particulier les organes et le réseau des fibres nerveuses, et qu'ils sont sous-tendus par une *identité naturelle* assurée par une masse moléculaire, ils relèvent maintenant des rapports des *éléments signifiants* du poème, du tableau ou de la pièce, dont la *clôture arbitraire* définit l'unité.

Par ailleurs, au lieu que les « tendances » soient vues comme des résultantes de ce fonctionnement qui guident simplement l'individu vivant dans son interaction avec son environnement, elles impliquent désormais une logique éruptive qui transforme l'ordre en place et ouvre, pour cet environnement aussi bien que pour l'individu en question, un avenir différent. Il ne s'agit plus seulement de décrire un fonctionnement interne de l'individu s'insérant dans le fonctionnement global de la nature, mais de montrer en quoi l'art en général, mais aussi le moindre poème, le moindre tableau ou le moindre spectacle, lorsqu'ils sont de qualité, introduisent dans l'histoire humaine de l'inattendu, de l'imprévisible, de l'inconnu, et la font échapper ainsi à la simple reproduction.

On passe ainsi d'un questionnement ontologique concernant la manière dont chaque *singularité* est dotée d'une certaine *continuité*, à un autre visant cette fois la production par chacune d'entre elles de *discontinuités*. Simultanément, toutefois, à la différence des êtres vivants qui sont toujours dans un *rapport conflictuel* se soldant souvent par la diminution ou la mort de certains d'entre eux, les oeuvres d'art échappent à la conflictualité, - aucune n'efface les oeuvres précédentes - et portent en elles une irrépressible *force de vie*. Si bien que ces puissances singulières, d'une certaine manière porteuses de discontinu, le sont aussi tout autant, mais sur un plan éthiquement et politiquement supérieur, de *continu*. Elles créent en quelque sorte de « l'esprit de corps » mais au niveau de la culture.

Pour le dire en termes rythmologiques, l'hiéroglyphe, la manière et même le rôle sont des formes d'*individuation* qui sont en même temps des formes de *subjectivation*, au sens où elles permettent à un individu de se libérer, au moins en partie, du fonctionnement qui lui est imposé dans telle ou telle sphère de son existence et d'y devenir un agent, mais aussi à celui où elles possèdent par elles-mêmes une certaine capacité d'action, qui perdurera à l'avenir et créera ainsi, de manière potentiellement infinie, du « commun ». Une pièce, un tableau ou un poème de valeur constituent des systèmes signifiants, qui leur assurent une certaine singularité et constituent simultanément des puissances subjectives éruptives, susceptibles d'être réactualisées par d'autres individus sans aucune limitation. Ils sont donc à la fois des individus, des sujets et des *transsujets*.

L'hiéroglyphe, la manière et le rôle constituent ainsi clairement des équivalents des concepts qui sont apparus lors

de l'analyse de la théorie diderotienne des êtres vivants. En même temps, ils impliquent des dimensions nouvelles qui n'apparaissent pas au niveau de la seule vie biologique : les dimensions du langage, de l'art et *in fine* de l'histoire, donc de l'éthique et du politique. Théoriquement, hiéroglyphe, manière et rôle désignent des processus d'individuation situés sur un plan de complexité plus élevé que celui des seules molécules et organismes, notamment en ce qu'ils peuvent déboucher, sous certaines conditions, sur une subjectivation. Ils font passer la réflexion diderotienne de la vie au langage, de la nature à la culture, du *cosmos* à l'*anthropos*. Historiquement, ils constituent des passerelles entre la substance unique spinoziste ou les substances individuelles leibniziennes, qui étaient des réalités *essentiellement dynamiques*, et les rythmes poétiques et plus généralement artistiques, tels qu'ils apparaîtront quelques décennies plus tard chez certains auteurs allemands et dont le dynamisme sera, cette fois, *radicalement anthropologique et historique*. L'hiéroglyphe, la manière et le rôle conjoignent l'idée de substrat dynamique des premiers et celle d'organisation subjective des flux du langage des seconds.

## Retour sur la gnoséologie des *rhuthmoi*

Sur le plan gnoséologique, la question pendante était la suivante : si les « fonctionnements » et les « tendances », qui permettent aux individus de se tenir au fil de leurs transformations internes et des bouleversements de leur environnement, ne peuvent pas être approchés *a priori*, ils peuvent l'être en revanche *a posteriori* par le cycle de la connaissance scientifique. Toutefois, même si son efficacité est avérée, une telle approche n'atteint jamais qu'une connaissance générique et l'on bute sur l'impossibilité apparente d'une connaissance des particuliers. Une telle limitation n'est, il est vrai, que de peu d'importance tant que l'on ne s'intéresse qu'aux règnes minéral ou végétal. Tel ou tel fonctionnement, telle ou telle « tendance » permettent à telle ou telle espèce de se tenir et tous les individus appartenant à celle-ci la partagent. Cette limitation est plus dommageable, en revanche, lorsque l'on atteint les règnes animal et surtout humain. Dans ces niveaux supérieurs de l'échelle des êtres, les individus partagent certes les modes de fonctionnement et les tendances de leur espèce mais ils possèdent, chacun en particulier, une ou des tendances propres, qui lui donnent une certaine singularité.

Nous avons vu que Leibniz renvoyait leur connaissance, au moins en ce qui concerne les hommes, aux études historiques. C'est en reconstituant patiemment l'ensemble de ses « prédicats » que l'on pouvait s'approcher de l'« essence active » de tel ou tel personnage. Ce en quoi il annonçait, les progrès ultérieurs de l'histoire et d'une manière générale des sciences de l'esprit, ou des sciences humaines et sociales d'aujourd'hui. Mais, il faut bien constater que ces sciences, tout en rejetant de plus en plus clairement le présupposé essentialiste sur lequel s'appuyait encore Leibniz, n'ont jamais réussi, depuis le XIXe siècle, à se donner les moyens d'une véritable connaissance des singularités et qu'elles n'ont jamais cessé d'osciller à ce propos entre holisme et individualisme, quantitatif et qualitatif, positivisme et subjectivisme, et donc de ramener celles-ci, soit à des conditions extérieures établies statistiquement mais souvent très pauvres, soit à une intériorité parfois brillamment imaginée mais totalement invérifiable.

Il est vrai qu'à partir du XVIIIe siècle et surtout du siècle suivant, on a cherché à résoudre ces difficultés en assignant la connaissance des singularités à des approches de type esthétique. Puisque le concept ne pouvait atteindre que des généralités, il fallait, pour avoir quelque chance de saisir celles-là, abandonner la recherche rationnelle et passer par des analyses fondées sur les sensations et les sentiments. Ce n'est pas le lieu ici de faire la critique de ces tentatives, encore embryonnaires à l'époque qui nous concerne, mais il est clair qu'elles n'ont fait que renverser, sans le résoudre, le problème, prorogeant la manière de penser dualiste, dans la plus grande indifférence à l'égard des avancées réalisées depuis le XVIIe siècle pour s'en défaire. Certes, les développements des sciences humaines et sociales montre que la reconstitution scientifique des événements d'une existence, qu'elle soit celle d'un singulier ou d'un collectif, qu'elle soit menée sur des bases individualistes ou holistes, ne suffit pas à identifier ce qui singularise une manière propre d'exister, d'agir, de vivre. Mais le commentaire esthétique de ses particularités, qui argue de la sensibilité du critique ou dans le moins pire des cas des effets de l'objet sur la sensibilité *en général*, ne débouche à son tour, du fait de son subjectivisme, que sur des caractérisations toujours très discutables.

Plus récemment, les sciences humaines et sociales ont adopté des méthodologies herméneutiques ou néo-dialectiques afin de tenter de dissoudre ces dualismes dans des spirales passant et repassant d'un pôle à l'autre, ou dans un jeu d'oppositions hétérogènes ne débouchant jamais dans aucune synthèse stable. Mais, même dans ces approches, beaucoup plus subtiles et pénétrantes que les précédentes, les singularités échappent en grande partie dans la mesure où les spirales ou les jeux d'oppositions restent des moyens de connaissance par eux-mêmes génériques [20].

Parce qu'elle part de la poétique et pose le primat du langage, tout en intégrant la question du plaisir corporel, la réflexion de Diderot nous fait entrevoir une nouvelle manière de s'approcher des singularités qui contourne les difficultés propres à l'approche scientifique sans donner dans le renversement illusoire qui sera pratiqué par la plupart des démarches de type esthétique, ni dans le formalisme encore prégnant dans les démarches herméneutiques et néo-dialectiques. Les *rhuthmoi* auxquels on a affaire dans la sphère anthropologique - ces *rhuthmoi* qui associent, suivant des degrés variables, individuation et subjectivation - ne peuvent être atteints en effet par une approche simplement conceptuelle ni par une approche seulement sensible, ni même par l'application d'une méthode fût-elle apparemment « anti-méthodologique ». Ils relèvent bien du *jugement* mais celui-ci n'est ni une pure construction intellectuelle, ni le simple produit d'un plaisir personnel - même s'il l'est aussi -, ni le débouché d'un parcours dont les spirales seraient toujours les mêmes et qui s'exprimerait sous la forme d'un ensemble de signifiés ou d'énoncés, d'un *sens* intenté ou pas ; il est, pour Diderot, avant tout *l'explicitation par le discours d'une force de vie partageable par d'autres, parce que liée à l'organisation même de l'objet*. Autrement dit, il relève moins d'une science, d'une esthétique ou d'une herméneutique que d'une poétique.

Le plaisir provoqué en nous par un poème n'est que la conséquence du passage à travers nous, très souvent à notre insu, d'un sujet poétique, c'est-à-dire d'un système rythmique langagier qui nous apporte sa force intrinsèque. Connaître ce sujet peut donc commencer par le plaisir ressenti, notamment pour repérer les oeuvres de valeur - sans que ce critère ne soit du reste toujours efficace -, il peut aussi continuer par des allers-retours entre le sujet et l'objet, mais on ne doit de toute façon jamais s'arrêter à ces premières approches ; il faut remonter de son fonctionnement hiéroglyphique à sa *tendance explosive propre*, qui fait qu'il pourra être repris à l'avenir indéfiniment par une infinité de lecteurs, en leur apportant à chacun un bouleversement de sa vie, une force pour aller de l'avant et le plaisir qui accompagne le plus souvent l'un et l'autre. Il convient de reconnaître *une organisation globale de la chaîne parlée* capable de déranger, d'encapaciter et de charmer, d'abord celui chez qui elle apparaît, puis tout autre locuteur. Et pour cela, il faut l'explicitier par un discours critique.

Un parcours analogue allant du plaisir ressenti à l'explicitation discursive - cette fois celle de l'organisation du tableau et de la manière qui s'y exprime - est tout aussi nécessaire pour juger de la peinture. Alors que Leibniz ramenait, comme on le faisait souvent au XVII<sup>e</sup> siècle, la qualité d'une oeuvre poétique ou picturale à un « je ne sais quoi », c'est-à-dire à une idée déjà claire mais encore confuse, et donc impropre à être explicitée par un discours et à faire l'objet d'une connaissance distincte [21], Diderot y voit pour sa part quelque chose qui, certes, échappe à la *nomination* et à la *définition* mais qui, malgré tout - ou plutôt nécessairement -, relève du *discours*. Comme l'a fait remarquer Gérard Dessons, « l'entreprise même des *Salons* montre, [en effet] que l'art est irréductible à la seule perception des tableaux, que leur perception, même, est tributaire des discours qu'ils suscitent. Le voir y est un écrire » [22]. Confronté à l'art, aux oeuvres et à la question de leur valeur, l'induction sensualiste est insuffisante et il faut lui substituer une construction langagière du jugement. C'est dans le discours qu'elles suscitent que les oeuvres deviennent les oeuvres qu'elles sont : « Dans une oeuvre visuelle, ce qui est à voir ne préexiste pas au voir ; [de même], dans une oeuvre sonore, ce qui est à entendre ne préexiste pas à l'entendre. Voir ou entendre, par l'art, apparaissent ainsi irréductibles à une approche par la perception [...] L'art met en question le voir et l'entendre parce qu'il en fait immédiatement un problème de discours. L'art est alors ce moment où voir ou entendre sont indissociables de dire. Où sans dire on ne verrait ni n'entendrait. [23] » Là encore, il convient de reconnaître, par un discours critique, une organisation globale de la représentation capable de déranger, d'encapaciter et de charmer - à l'infini.

On voit, enfin, un rapport du même type s'installer au théâtre, même si le parcours du plaisir à la connaissance et de la connaissance au plaisir y est analysé avec encore plus de détails. Si l'on observe ce qui se passe du côté de la scène, le théâtre a en effet recouru, pour une partie de son jeu, aux moyens de la poésie et de la peinture, mais surtout il fonctionne d'une manière systémique analogue. La mise en scène est, pour Diderot, très proche de la composition d'un tableau. L'une et l'autre répartissent des forces, équilibrent des tensions, dessinent des parcours, des « lignes de liaison ». De même, le rôle, quand il est totalement maîtrisé, fonctionne comme un hiéroglyphe poétique. Il en a l'organisation intégrée et tendue. Enfin, la mise en scène et le rôle constituent, comme le poème et le tableau, des machines signifiantes jouant sur tous les aspects du langage à la fois, tout particulièrement son aspect corporel. Or, si l'on se tourne maintenant du côté du parterre, c'est-à-dire de la réception, on voit qu'à l'instar du lecteur de poésie, mais aussi du spectateur pictural, le spectateur théâtral peut être traversé, bouleversé et charmé par les sensations provoquées par la représentation rythmée à laquelle il assiste. Mais comme le premier, qui est à la fois juge et partie prenante du poème qu'il lit [24], et comme le second, qui doit trouver la distance juste permettant à la manière du peintre de se manifester pleinement, il doit aussi imposer en lui-même un rythme juste à ses émotions et à ses idées. La connaissance de la singularité relève alors d'une espèce de mise en tension des rythmes : s'il arrive à entrer dans ceux qui lui sont proposés tout en conservant un rythme propre, il pourra atteindre la vérité des *sujets* qui lui sont présentés.

Dans tous les cas, la connaissance des *rhuthmoi* dans leur singularité est possible. Elle peut se faire par une explicitation discursive du plaisir ressenti lors de la lecture ou de l'écoute d'un poème, de l'observation d'un tableau ou encore de l'assistance à une pièce de théâtre. Mais à chaque fois, il s'agira de reconnaître, par un échange et à la fois une tension des rythmes, ce qui, dans l'*organisation rythmique du flux sonore, visuel ou les deux à la fois*, produit un *effet de sujet*, ce qui fait passer cette individuation particulière dans le domaine du partageable c'est-à-dire du *commun*. La *nature* profonde d'un rythme est ainsi à chercher dans sa *valeur* poétique, qui est aussi une valeur éthique et politique.

Voilà comment il est possible de répondre à la dernière série de questions qui a motivé cet essai. La force de la réflexion de Diderot à cet égard apparaît très clairement si on la compare, non plus à celles de Spinoza ou de Leibniz mais à celle que développera plus tard Bergson, lorsque celui-ci sera confronté aux mêmes problèmes : la vie, l'individuation singulière et collective des êtres vivants et leur connaissance scientifique. On sait que Bergson pensera retrouver dans l'intuition le moyen de saisir les manières de fluer dans leurs singularités : « Nous appelons ici intuition la *sympathie* par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. Au contraire, l'analyse est l'opération qui ramène l'objet à des éléments déjà connus, c'est-à-dire communs à cet objet et à d'autres. [25] » L'intuition sera « l'investigation métaphysique de l'objet dans ce qu'il a d'essentiel et de propre » [26]. Or, en l'absence du langage et de la poétique, cette solution ne pourra se déployer que par une mise en boucle de l'ontologie et de l'épistémologie. Bergson voudra établir une « théorie de la vie » qui soit aussi une « critique de la théorie de la connaissance » et *vice versa* : « Il faut que ces deux recherches, théorie de la connaissance et théorie de la vie, se rejoignent, et, par un processus circulaire, se poussent l'une l'autre indéfiniment. [27] » À la différence de Diderot, Bergson rêvera ainsi de réconcilier pensée et nature, intelligence et instinct, en dehors de toute médiation du langage [28], qu'il considérera comme l'un des grands responsables de la spatialisation de la durée et sa réduction à un temps mesuré, et c'est pourquoi il réintroduira le principe de l'immédiateté de l'intuition, tout en rejetant sa forme traditionnelle de vision de l'essence et en la concevant comme un instinct « élargi et épuré » permettant de se porter *in medias res*. Diderot évite de tomber dans de telles difficultés car il ne renvoie pas la théorie de la vie et de la connaissance l'une à l'autre, dans un cercle indéfinissable, mais les place l'une et l'autre en tension avec une théorie du langage qui vient précisément rompre ce face à face.

## Retour sur l'éthique des *rhuthmoi*

Même si j'ai commencé l'analyse de l'apport de Diderot à la rythmologie par sa conception de la matière, cet ordre n'a été adopté que dans un souci de favoriser dans l'esprit du lecteur les comparaisons avec ses prédécesseurs. Le

moment est arrivé de souligner que les questions de l'être, de la substance ou même de la matière ne sont que secondes à ses yeux et que le principe auquel il donne explicitement le primat est l'homme : « L'homme est le terme unique d'où il faut partir, et auquel il faut tout ramener. [29] »

Toutefois, ce que nous venons de traverser montre que, contrairement à ce qu'un observateur pressé pourrait conclure, un tel point de vue ne le replonge pas dans la métaphysique dont il est en train de se défaire. L'anthropologie sur laquelle Diderot appuie sa théorie de la connaissance ne relève pas d'un modèle religieux : l'homme n'est pas la Fin ultime ou le Témoin de la Création ; ni d'un modèle humaniste : il n'est pas la Mesure de toute chose ; ni même d'un modèle cartésien : il n'est pas Maître et Possesseur de la Nature. Pour Diderot, l'homme perd toute centralité, toute position privilégiée, toute supériorité ; il est considéré à la fois, mais de manière hiérarchisée, dans sa naturalité et son historicité radicales.

Cette historicité ne relève pas, comme il est parfois suggéré par certains interprètes influencés par les modèles existentialistes, d'une espèce d'anthropologie négative, analogue à la théologie du même nom, pour laquelle l'homme serait défini comme un *Dasein*, essentiellement ouvert, sans consistance propre, fondamentalement labile, incessamment mutant. Elle n'annonce pas non plus les doctrines un peu postérieures qui, comme celles du second Heidegger, de Gadamer ou encore de Derrida, feront de *la langue* le concept paradigmatique permettant de rendre compte de l'organisation des flux du langage et de la pensée, et donc plus généralement de l'être historique de l'homme. Pour le dire simplement, l'historicité, chez Diderot, n'est pas un principe antinaturaliste. Mais elle n'est pas réductible non plus simplement à *la nature*, comme le soutiennent pour leur part Deleuze et Guattari qui, s'opposant aux doctrines précédentes, font de celle-ci le « plan d'immanence » unique auquel il faudrait ramener tout flux de pensée et plus généralement toute réalité humaine.

Diderot fait de l'homme un être fondamentalement historique, mais moins au sens où son historicité relèverait d'une donnée existentielle ou linguistique, ou encore d'une expression de la nature, qu'à celui où elle est le corrélat d'un *primat tout à fait naturel du discours, des sensations et des sentiments, c'est-à-dire des activités du corps*. L'échange langagier n'est pas réductible seulement au sens, à ces concepts, à des phénomènes purement spirituels. Il est fondé sur des phénomènes physiques, sonores ou visuels, ancrés dans les corps des interlocuteurs : « Remarquez qu'il n'y a dans le commerce des hommes que des bruits et des actions. [30] »

Diderot est donc très loin de s'inscrire dans la ligne de pensée qui court de Maître Eckhart au premier Heidegger, ou dans celle qui, partant des mêmes positions, aboutit au second Heidegger, à Gadamer et Derrida. Il est certainement plus proche de celle qui part de Lucrèce, passe par Spinoza et débouche sur le matérialisme biologique des XIXe et XXe siècles. Mais il ne s'y confond pas. Certes, comme pour Spinoza et Leibniz, l'homme est une part de la nature et il pense automatiquement, c'est-à-dire de lui-même, par le seul jeu de son corps dans son rapport aux autres corps, sans pilotage par un « je » substantiel. Mais cet automatisme est sensiblement différent de celui envisagé par Deleuze qui voit l'individuation, on se le rappelle, comme la résultante d'une infinité de mouvements corpusculaires informée par des forces cosmiques anonymes [31].

D'une part, le déploiement automatique de la pensée résulte, pour Diderot, de trois mouvements naturels entremêlés : la résonance des souvenirs, l'organisation des discours et la projection vers l'inconnu des fictions. Et cet automatisme fait intervenir à chaque fois *le langage* en tant qu'activité signifiante simultanément singulière et collective, et non pas les forces anonymes et muettes de *la nature*, ni du reste celle de *la langue*, qu'elle soit prise comme tradition (*Überlieferung*) ou comme structure de renvoi (*différance*). De l'autre, cette activité signifiante fait apparaître un nouveau type de *sujet*, qui est, nous l'avons vu, un *transsujet*, c'est-à-dire déconnecté de tout lien avec l'*ego* et l'individu. Ainsi la nature langagière de l'homme, au lieu de faire disparaître toute subjectivation, ne cesse au contraire de produire des formes subjectives partageables et mobiles, dont la durée est souvent séculaire, parfois millénaire. Elle ouvre vers une éthique et une politique de la subjectivation [32].

S'il se place dans le sillage de l'ontologie et de l'épistémologie dynamiques spinoziennes et leibniziennes, de leurs conceptions rythmiques de l'être et de la pensée, Diderot reprend aussi les acquis de Locke et de Condillac et, par ses propres recherches poétiques, artistiques et théâtrales, annonce l'anthropologie humboldtienne et sa conception du langage et de la pensée comme activités rythmiques fondées dans le corps. L'homme est donc, pour lui, un être naturel, corporel, avant tout capable de parler, de sentir et de s'émouvoir. Et c'est pour cela qu'il est historique. En posant le primat du langage, Diderot construit un naturalisme de degré supérieur, un naturalisme anthropologico-historique ou une anthropologie historique naturaliste.

La suite [ici](#)

---

[1] B. Didier, « Le rythme musical dans l'*Encyclopédie* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, N° 5, 1988, p. 72-90, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article475>.

[2] B. Didier, « Le rythme musical dans l'*Encyclopédie* », *op. cit.*, p. 84.

[3] Ces considérations sont introduites ici sous réserve des travaux en cours, comme ceux de Théodora Psychoyou, qui semblent montrer des conceptions plus complexes dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Voir également, A. Sueur, *Le Frein et l'Aiguillon : Éloquence musicale et nombre oratoire (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Garnier, 2014. Je laisse aussi de côté les transformations apportées au concept de rythme par les musiciens et théoriciens de la musique allemands. Voir à ce sujet, J. Wellmann *Die Form des Werdens : Eine Kulturgeschichte der Embryologie, 1760-1830*, Göttingen, Wallstein, 2010, chap. II « Epigenetische Musik ».

[4] Ce phénomène est si fréquent qu'on ne peut que louer une entreprise comme celle de Colas Duflo qui, même si elle n'accorde aucune attention à la poétique, peu à la théorie du langage et se place étrangement pour rendre compte d'un penseur matérialiste sous l'égide de la trilogie platonicienne du « vrai », du « beau » et du « bien », prend la pensée de Diderot comme un tout.

[5] L'un des premiers à mettre en évidence, chez Diderot, l'intrication, à la fois vécue et théorique, du corps, de la pensée et du discours, est Leo Spitzer qui, dans les analyses qu'il consacre à sa prose, prête une très grande attention à un « modèle rythmique où se perçoit l'écho de la voix de Diderot et l'irruption exceptionnelle du rythme physiologique de la parole dans l'écrit ». Spitzer conclut que, chez le romancier mais aussi chez le théoricien, « système nerveux, système philosophique et système stylistique sont exceptionnellement harmonisés ». Cf. « The style of Diderot », *Linguistics and literary history : essays in stylistics*, Princeton, 1948, p. 135-191, cité dans M. Leca-Tsiomis, « Hiéroglyphe poétique. L'oreille et la glose », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 47. Plus récemment et sur des bases différentes de la stylistique de Spitzer, Anne Elisabeth Sejten a aussi fait beaucoup pour une meilleure compréhension de la place de la poétique dans la réflexion de Diderot sur les rapports entre langage et pensée. Voir en particulier A. E. Sejten, *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751*, *op. cit.*, p. 145-205.

[6] Le geste d'aborder la question de la pensée par la poétique sera plus tard réédité par quelques théoriciens, qui seront pour la plupart - et ce n'est pas un hasard - également poètes et critiques. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Goethe, Schlegel et Hölderlin ; au XX<sup>e</sup>, Valéry et Meschonnic.

[7] « Pour nos philosophes, ou bien les beautés de la langue poétique ne sont que des mots harmonieux, et ce n'est plus qu'une affaire d'oreille ; ou ces mots parlent à l'esprit, et c'est une affaire d'idées ; dans le second cas, on peut toujours faire passer des idées d'une langue dans une autre ; dans le premier, ce n'est que de l'harmonie ou du bruit perdu. Ils ont tort dans l'un et dans l'autre. L'harmonie fait peinture [...]. La pensée la plus rare, sans l'harmonie qui lui convient, reste sans effet ; la pensée la plus commune avec l'harmonie qui lui convient, devient une chose rare et précieuse. », D. Diderot, « Traductions de l'allemand en français de diverses oeuvres composées en vers et en prose par M. Jacobi », 1771, AT VI, 425 - cité par M. Leca-Tsiomis, « Hiéroglyphe poétique. L'oreille et la glose », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 52.

[8] *Lettre sur les sourds et muets*, IV, 34.

[9] Diderot est donc le premier philosophe - et il y en a eu très peu d'autres depuis - à comprendre que l'activité langagière poétique se

caractérise, comme le dira plus tard Valéry, par « le rythme et les harmonies » et donc par une réverbération infinie « dans la mémoire » qui implique une indistinction « du son et du sens » : « Cette parole extraordinaire [la poésie] se fait connaître et reconnaître par le rythme et les harmonies qui la soutiennent et qui doivent être si intimement et même si mystérieusement liés à sa génération que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire », P. Valéry, *Variété II* (1re éd. 1930), Paris, Gallimard, 2014, p. 249. Ou encore, comme le dira de manière plus précise encore, Meschonnic, par « une performativité morphologique relationnelle, [qui] neutralise l'opposition du signifiant et du signifié. [...] Cette neutralisation implique une fonction représentative du langage comme discours, à tous les niveaux linguistiques, dans l'intonation, la phonologie, la syntaxe (l'ordre des mots), l'organisation du discours [...], etc. Il n'y a plus alors un signifiant opposé à un signifié, mais un seul signifiant multiple, structurel, qui fait sens de partout, une signifiante (signification produite par le signifiant) constamment en train de se faire et de se défaire ». H. Meschonnic, *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 512.

[10] G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981, p. 170.

[11] « C'est dans toute l'*Éthique* qu'intervient cette composition musicale, qui la constitue comme un seul et même Individu dont les rapports de vitesse et de lenteur ne cessent de varier, successivement et simultanément. Successivement, nous l'avons vu pour les diverses parties de l'*Éthique* qui sont affectées de vitesses relatives changeantes, jusqu'à la vitesse absolue de la pensée dans le troisième genre de connaissance. Et, simultanément, dans la mesure où les propositions et les scolies ne vont pas à la même allure, et composent deux mouvements qui se traversent. » - G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, 1981, p. 170.

[12] Je rejoins, sur ce plan, Anne Elisabeth Sejten pour laquelle la *Lettre sur les sourds et muets* propose une véritable « pensée de l'oreille ». Cf. A. E. Sejten, *Diderot ou le défi esthétique. Les écrits de jeunesse 1746-1751, op. cit.*, p. 145-205.

[13] Certaines découvertes récentes en neurosciences semblent montrer des phénomènes du même type. Voir à ce sujet, p. Michon, « Sur la mutation épistémologique en cours dans les neurosciences contemporaines », *Rhuthmos*, 7 avril 2011, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article...> ; « Les neurosciences face à la question de la pensée. Contribution à l'émergence d'un paradigme rythmique », *Rhuthmos*, 7 avril 2011, <http://rhuthmos.eu/spip.php?article601>.

[14] S. Ansaldi, *L'Imagination fantastique. Images, ombres et miroirs à la Renaissance*, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

[15] *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, II, 12, 1 : « Il faudrait supposer que dans la chambre obscure il y ait une toile pour recevoir les espèces, qui ne fût pas unie, mais diversifiée par des plis, représentant les connaissances innées ; que, de plus, cette toile ou membrane étant tendue ait une manière de ressort ou force d'agir, et même une action ou réaction accommodée tant aux plis passés qu'aux nouveaux venus des impressions des espèces. Et cette action consisterait en certaines vibrations ou oscillations, telles qu'on voit dans une corde tendue quand on la touche, de sorte qu'elle rendrait une manière de son musical. »

[16] *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, II, 12, § 2 : « Car non seulement nous recevons des images ou traces dans le cerveau, mais nous en formons encore de nouvelles, quand nous envisageons des idées complexes. »

[17] G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 115 : « C'est comme si le fond de chaque monade était constitué d'une infinité de petits plis (inflexions) qui ne cessent de se faire et de se défaire en toutes directions. »

[18] G. Deleuze, *Le Pli, op. cit.*, p. 186 : « Il semble difficile de rester insensible à l'ensemble des analogies précises entre l'harmonie leibnizienne et l'harmonie qui se fonde aux mêmes moments dans la musique baroque. »

[19] G. Deleuze, *Le Pli, op. cit.*, p. 188-189 : « Dans la mesure où le monde est maintenant constitué de séries divergentes (chaosmos), ou que le coup de dés remplace le jeu du Plein, la monade ne peut plus inclure le monde entier comme dans un cercle fermé modifiable par projection, mais s'ouvre sur une trajectoire ou une spirale en expansion qui s'éloigne de plus en plus d'un centre [...] les monades s'entreprennent, se modifient, inséparables de blocs de préhension qui les entraînent, et constituent autant de captures transitoires. La question est toujours d'habiter le monde, mais l'habitat musical de Stockhausen, l'habitat plastique de Dubuffet ne laissent pas subsister la différence de l'intérieur et de l'extérieur, du privé et du public : ils identifient la variation et la trajectoire, et doublent la monadologie d'une "nomadologie". »

[20] Voir à ce sujet P. Michon, « Pour une histoire du sujet : quelques concepts et une esquisse de panorama théorique », A. Besnault-Levita, N.

Depraz & R. Wintermeyer (dir.), *Construire le sujet*, Limoges, Lambert-Lucas, 2014, p. 63-76 ; P. Michon, *Sujet et individu en Occident*. Dumont, Elias, Meyerson, Vernant, Paris, Rhuthmos, 2014 - <http://rhuthmos.eu/spip.php?article463>.

[21] *Discours de métaphysique* (1686), § 24. Nous sommes capables de dire « si un poème ou un tableau est bien ou mal fait, parce qu'il y a un je ne sais quoi qui nous satisfait ou qui nous choque », mais nous ne pouvons « dire en quoi consiste ses différences ou propriétés ».

[22] G. Dessons, *L'Art et la Manière. Art, littérature, langage*, Paris, Champion, 2004, p. 358.

[23] G. Dessons, *L'Art et la Manière. Art, littérature, langage, op. cit.*, p. 355.

[24] On voit bien ce rapport double dans l'un des rares témoignages de la manière dont Diderot lit la poésie : « Un jour Diderot ouvrit la traduction d'Young par M. de Bissy. Il y trouva cette phrase : *les pleurs que j'ai versés* et il referma le livre ; les pleurs que j'ai versés, cela est sec, on ne les voit point couler ; le lecteur ne s'y arrête pas ; il faut dire les larmes que j'ai versées : larmes est plus long et versées surtout prolonge l'image ; on croit voir couler ses larmes le long des joues et tomber sur le papier : tel est l'effet de l'harmonie. » S. Necker, *Nouveaux Mélanges extraits des manuscrits de Mme Necker*, Paris, Pougens, An X-1801, p. 271. Cité par M. Leca-Tsiomis, M. Leca-Tsiomis, « Hiéroglyphe poétique. L'oreille et la glose », *op. cit.*, p. 49.

[25] E. Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, PUF, 1969, p. 181.

[26] E. Bergson, *La Pensée et le Mouvant, op. cit.*, p. 187.

[27] E. Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2007, p. IX.

[28] E. Bergson, *La Pensée et le Mouvant, op. cit.*, p. 182 : « La science positive a pour fonction habituelle d'analyser. Elle travaille donc sur des symboles. [...] S'il existe un moyen de posséder une réalité absolument au lieu de la connaître relativement, de se placer en elle au lieu d'adopter des points de vue sur elle, d'en avoir l'intuition au lieu d'en faire l'analyse, enfin de la saisir en dehors de toute expression, traduction ou représentation symbolique, la métaphysique est cela même. *La métaphysique est donc la science qui prétend se passer de symboles.* » (Italiques de Bergson)

[29] Article « ENCYCLOPEDIE », I, 395 : « Voilà ce qui nous a déterminés à chercher dans les facultés principales de l'homme la division générale à laquelle nous avons subordonné notre travail. Qu'on suive telle autre voie qu'on aimera mieux, pourvu qu'on ne substitue pas à l'homme un être muet, insensible et froid. L'homme est le terme unique d'où il faut partir, et auquel il faut tout ramener, si l'on veut plaire, intéresser, toucher jusque dans les considérations les plus arides et les détails les plus secs. Abstraction faite de mon existence et du bonheur de mes semblables, que m'importe le reste de la nature ? »

[30] *Le rêve de d'Alembert*, I, 620.

[31] « Il n'y a plus de forme, mais seulement des rapports de vitesse entre particules infimes d'une matière non formée. Il n'y a plus de sujet, mais seulement des états affectifs individuants de la force anonyme. » - G. Deleuze, *Spinoza. Philosophie pratique, op. cit.*, p. 172.

[32] Sur ce phénomène de subjectivation rythmique, ses rapports avec la subjectivation énonciative et ses enjeux éthiques et politiques, P. Michon, *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*, Paris, Le Cerf, 2010.