

**Bibliothèque
et Archives
nationales**

Québec



Le présent fichier est une publication en ligne reçue en dépôt légal, convertie en format PDF et archivée par Bibliothèque et Archives nationales du Québec. L'information contenue dans le fichier peut donc être périmée et certains liens externes peuvent être inactifs.

Version visionnée sur le site Internet d'origine le 24 Octobre 2019.

Section du dépôt légal

Santé des écosystèmes : Y'a-t-il une différence entre une approche métaphorique et une approche littérale de la santé des écosystèmes ?

Sophie Bretagnolle*

Résumé

Dans son article « Ecosystem Health » paru en 2004, McShane distingue deux positions qui défendent l'idée selon laquelle le concept de santé s'applique aux écosystèmes : l'approche métaphorique et l'approche littérale. Alors que McShane souhaite défendre l'approche littérale, Rapport a défendu l'approche métaphorique dans son article « Ecosystem Health : More Than a Metaphor ? », mettant en garde contre l'approche littérale. Nous tenterons de déterminer si l'approche métaphorique que défend Rapport est réellement moins lourde en présupposés que l'approche littérale défendue par McShane. Pour cela, nous verrons tout d'abord les différences qui existent entre ces deux positions en analysant les réponses qu'elles formulent face aux critiques du concept de santé des écosystèmes. Nous tenterons ensuite de déterminer si les avantages de l'approche métaphorique mis en avant par Rapport sont effectivement absents de l'approche littérale de McShane. Enfin, nous mettrons en évidence les limites de ces deux approches et évaluerons si l'une d'elle présente plus de difficultés que l'autre.

*L'auteure est étudiante au doctorat en philosophie (Université du Québec à Montréal).

Introduction

Le concept de santé des écosystèmes, ou de santé écosystémique, a commencé à être de plus en plus discuté à partir des années 1980-90. Cet essor est notamment dû aux différents travaux réalisés par David Rapport, Robert Costanza et leurs collaborateurs¹. Ce concept offre la possibilité de réfléchir à une conception des bons et mauvais états des écosystèmes, en admettant que ces derniers peuvent être soit en bonne santé, soit malades. Cependant, Katie McShane met en avant le fait qu'il existe une multitude de définitions, parfois contradictoires, de la santé des écosystèmes et distingue deux positions principales². La première consiste à adopter une compréhension littérale de la santé des écosystèmes. McShane souhaite défendre cette position dans son article « Ecosystem Health ». La seconde position est de concevoir la santé des écosystèmes comme étant une métaphore, comme l'on pourrait parler de santé de l'économie par exemple. Il s'agit d'une analogie permettant de comprendre un phénomène à partir d'un autre point de vue et qui est défendue par David J. Rapport dans son article « Ecosystem Health : More than a Metaphor ? » en 1995. Toutefois, il ne semble pas évident que ces deux positions s'opposent réellement. En effet, nous pourrions tout aussi bien penser que la position métaphorique est une tentative d'esquiver les critiques face au concept de santé des écosystèmes et ainsi de permettre le maintien de son utilisation.

Si Rapport développe des critiques envers l'approche littérale que défend aujourd'hui McShane, il existe plusieurs critiques concernant l'idée même de santé des écosystèmes auxquelles les deux auteurs doivent répondre. Rapport mentionne trois critiques principales contre le concept de santé des écosystèmes, métaphorique ou littéral. La première de ces critiques est que le concept de santé s'applique nécessairement à un organisme³. Les écosystèmes n'étant pas des organismes, ils ne seraient pas compatibles avec un tel concept. La

¹ Costanza, R. *et al.* (1992), *Ecosystem Health: New Goals for Environmental Management* ; Rapport, D. J. (1998) *Ecosystem Health*.

² McShane, K. (2004), « Ecosystem health ».

³ Rapport, D. J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », pp. 293-294.

deuxième critique est qu'on ne peut pas établir des normes étant donné la diversité des écosystèmes⁴. En d'autres termes, les écosystèmes présents sur Terre seraient tellement différents les uns des autres qu'il serait impossible de classer des états comme étant plus ou moins sains en fonction de taux jugés comme étant « normaux » (par exemple pression sur les écosystèmes, diversité spécifique, complexité des structures, etc.). Enfin, la troisième critique est qu'une évaluation de santé est un jugement de valeur sans validité scientifique⁵.

Les approches métaphorique et littérale peuvent se distinguer dans les réponses qu'elles formulent face à ces critiques. D'autres distinctions peuvent apparaître à travers les critiques que l'approche métaphorique de Rapport développe contre l'approche littérale. En effet, Rapport met en avant les bénéfices d'une conception métaphorique de la santé des écosystèmes tout en insistant sur le fait qu'il serait dommageable de la concevoir au sens littéral. Toutefois, il semblerait que les deux positions demeurent très similaires. McShane ne mentionne pas explicitement les avantages qu'il y aurait à adopter une conception littérale de la santé des écosystèmes. Elle maintient cependant qu'il n'y a pas d'arguments suffisants pour montrer que cette approche est irrationnelle ou moins adéquate que l'approche métaphorique⁶. Ainsi, la distinction entre ces deux positions est partiellement conditionnée par les réponses que McShane donne aux critiques de Rapport. Aussi, nous nous interrogerons sur le bien-fondé des réticences de Rapport face à l'approche littérale de la santé des écosystèmes. Enfin, nous mettrons en lumière les limites de ces approches, celle de Rapport comme celle de McShane. Après avoir relevé deux autres problématiques, à savoir l'attribution d'un bien-être aux écosystèmes et la possibilité d'un (de) meilleur(s) état(s) d'un écosystème, nous tenterons de déterminer si elles s'appliquent aux deux approches ou seulement à l'une d'elle. Ceci nous permettra alors de comprendre quels sont les avantages respectifs de chacune des approches.

⁴ Rapport, D.J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 295.

⁵ *Ibid.*, p. 297.

⁶ McShane, K. (2004), « Ecosystem health », p. 228.

Il s'agira dans cet écrit de trancher entre deux positions : soit 1) l'approche métaphorique de la santé des écosystèmes défendue par Rapport se fonde sur des présupposés différents et moins nombreux que l'approche littérale proposée par McShane; soit 2) l'approche métaphorique de Rapport amoindrit voire dissimule les présupposés sur lesquels elle repose implicitement et qui sont les mêmes que l'approche littérale défendue par McShane.

Dans la première section, nous nous demanderons s'il existe des différences dans les réponses apportées par McShane et Rapport aux objections faites contre le concept de santé des écosystèmes. Dans la section suivante, nous tenterons de déterminer si l'approche métaphorique définie par Rapport est plus avantageuse que l'approche littérale, comme il semble le supposer. Pour cela, nous étudierons dans un premier temps les atouts de l'approche métaphorique avant de déterminer si l'approche littérale nécessite d'accepter les implications dont l'approche métaphorique peut se passer. Enfin, dans une dernière section, nous soulèverons les critiques que chacune des approches peut susciter de manière indépendante. Ceci nous permettra de déterminer si l'une des approches soulève davantage de problèmes que l'autre.

1. Donnent-ils des réponses différentes aux critiques faites au concept de santé des écosystèmes ?

1.1. Les écosystèmes ne sont pas des organismes

Rapport rejette catégoriquement le fait que les écosystèmes puissent être des organismes ou même des super-organismes⁷. Il démontre dans un premier temps que l'usage métaphorique du concept de santé pour les écosystèmes n'implique pas la considération des écosystèmes comme étant des super-organismes. Entre autres, il précise que l'adoption d'une conception métaphorique de la santé des écosystèmes n'implique pas un retour à une conception organiciste des écosystèmes. Dire qu'un écosystème est « malade » métaphoriquement revient à dire qu'il est dysfonctionnel suite à une

⁷ Rapport, D. J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », pp. 293-294.

pression exercée par l'être humain⁸. Dans la continuité du rejet de la conception organiciste des écosystèmes, Rapport soulève une inadéquation entre le concept de la santé et celui d'écosystème reposant sur l'origine du concept de santé. Ce dernier ayant tout d'abord été développé dans le cadre d'applications cliniques ou d'études épidémiologiques, il s'avèrerait que les écosystèmes n'ont pas les prérequis pour que ce concept s'applique à eux⁹. En particulier, pour pouvoir utiliser le concept de santé, il serait nécessaire de prouver l'existence d'une homéostasie (stabilisation, réglage chez les organismes vivants, de certaines caractéristiques physiologiques comme la pression artérielle ou la température) ou d'homéorhèse (tendance d'organismes qui se développent ou changent à poursuivre ce développement ou ces changements vers un état donné, même si cela perturbe le développement) chez les écosystèmes. Rapport rappelle à l'inverse l'absence de contrôle homéostatique chez les écosystèmes, c'est-à-dire la capacité active à retrouver ou maintenir un état stable. Il identifie le rejet de la vision organiciste des écosystèmes comme un avantage en affirmant qu'il s'agit d'un présupposé qu'il n'est pas nécessaire d'avoir lorsque l'on parle de santé des écosystèmes métaphoriquement.

McShane quant à elle construit son argument sur le fait que le concept de santé ne s'applique pas uniquement à des organismes¹⁰. Pour cela, elle souligne dans un premier temps les difficultés à définir ce qu'est un organisme. Elle énumère alors plusieurs des critères qui sont utilisés pour reconnaître les organismes comme le fait qu'ils grandissent, se reproduisent, qu'ils se maintiennent, qu'ils ont un système de contrôle centralisé, une nature homéostatique, etc. Puis, elle fait remarquer que plusieurs organismes ne répondent pas à ces critères¹¹. La mule, bien qu'elle ne soit pas en mesure de se reproduire, est considérée comme un organisme capable d'être en bonne santé ou malade. De la même manière, bien que certains individus n'aient pas un système de contrôle centralisé (« *split brain* »),

⁸ Rapport, D.J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 293.

⁹ *Ibid.*, p. 294.

¹⁰ McShane, K. (2004), « Ecosystem health », p. 229.

¹¹ *Ibid.*

ils sont eux aussi considérés comme étant des organismes. Ainsi, il semblerait que nous appliquions déjà le concept de santé à certaines entités n'ayant pas les critères permettant de les reconnaître comme étant des organismes. Plus encore, elle souligne que la définition de ce qu'est un organisme est aussi modulée par le fait qu'ils puissent être en bonne ou mauvaise santé¹². Autrement dit, le fait d'être en bonne santé ou non pouvant être considéré comme un critère pour déterminer ce qu'est un organisme, il ne serait pas possible d'avancer que seuls les organismes peuvent être en bonne ou mauvaise santé sans entrer dans un raisonnement circulaire. Elle en conclut que même en considérant que les écosystèmes ne sont pas des organismes, cela n'implique pas que le concept de santé ne s'applique pas à eux. Par ailleurs, McShane laisse ouverte la possibilité que les écosystèmes puissent être considérés comme des organismes. Même s'il est généralement admis que les écosystèmes ne sont pas des organismes, le fait qu'être en bonne ou mauvaise santé soit un critère pour identifier un organisme rend à nouveau possible l'hypothèse selon laquelle les écosystèmes sont des organismes si l'on accepte le concept de santé écosystémique.

Nous pouvons constater que Rapport et McShane ne répondent pas de la même manière à cette objection. Cependant, la réponse de McShane n'est pas nécessairement incompatible avec celle de Rapport. Ce dernier refuse l'idée que les écosystèmes puissent être des organismes et en conclut que seul l'usage métaphorique de la santé est pertinent. À l'inverse, McShane répond que cette question n'est pas de pertinente. Le fait que les écosystèmes ne soient pas des organismes n'est non seulement pas certain selon elle mais en plus ne peut pas servir d'argument pour exclure l'utilisation du concept de santé pour eux. En effet, les organismes pourraient être partiellement définis par un critère qui serait « pouvoir être en santé » et on utilise déjà le concept de santé pour des choses qui ne répondent pas toujours aux critères que l'on donne pour identifier des organismes. McShane laisse ouverte la possibilité de concevoir les écosystèmes comme des organismes ou non, ceci n'ayant selon elle, pas de conséquences logiques allant à l'encontre d'une compréhension littérale de la santé des écosystèmes. Ainsi, non seulement McShane

¹² McShane, K. (2004), « Ecosystem health », p. 230.

répond à une objection générale contre le concept de santé des écosystèmes mais elle répond aussi à une objection qui justifierait le fait de se limiter à un usage métaphorique du concept.

1.2. Des normes difficiles voire impossibles à établir

La deuxième critique est que les écosystèmes ont souvent des comportements très variables ce qui rendrait difficile voire impossible d'établir des normes de santé. Rapport répond à cette critique en deux temps. Tout d'abord, il souligne le fait qu'il existe déjà des évaluations qui permettent de mesurer dans un certain sens l'état des écosystèmes¹³. Ce type d'évaluation, pour lesquelles l'analyse de données sur le long terme s'avèrerait particulièrement bénéfique, est capable de mettre en évidence si l'écosystème est soumis ou non à un niveau de stress significatif¹⁴. Par ailleurs, Rapport souligne le fait que même dans le domaine de la santé humaine, cette critique pourrait tout aussi bien s'appliquer. Les normes avec lesquelles travaillent la médecine pour évaluer les états de santé des individus (par exemple à travers les taux de cholestérols, la pression artérielle etc.) sont confrontées à des fluctuations importantes d'un individu à un autre, et même pour un même individu au cours de sa vie. Ce qu'il reconnaît est que ces cas sont mieux connus et définis par la santé humaine mais cela n'invalide pas la possibilité d'en faire de même pour les écosystèmes¹⁵.

McShane quant à elle ne fonde pas sa démarche sur la nécessité de faire ressortir des normes ou des généralisations. La normativité intervient dans sa démarche pour identifier ce pour quoi il est

¹³ Rapport, D.J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 295.

¹⁴ e. g. Schindler, D.W. (1990), « Experimental Perturbations of Whole Lakes as Tests of Hypotheses Concerning Ecosystem Structure and Function » ; Hilden, M. et D.J. Rapport (1993), « Four Centuries of Cumulative Impacts on a Finnish River and its Estuary: An Ecosystem Health Approach » ; Elmgren, R. (1989), « Man's Impact on the Ecosystem of the Baltic Sea: Energy Flows Today and at the Turn of the Century ».

¹⁵ Rapport, D.J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 296.

possible d'adopter une attitude de *care* (soin)¹⁶. Son approche littérale se fonde sur trois éléments qui permettent d'identifier les individus ou entités pour lesquels il serait possible d'appliquer le concept de santé. Ces trois éléments sont la structure, les fonctions et la normativité. Elle n'accorde pas beaucoup de temps pour démontrer le fait que les écosystèmes ont une structure et des fonctions. Par ailleurs, elle ne donne pas de définition stricte des structures qui permettent d'identifier les individus ou entités pouvant être en santé¹⁷ si bien qu'il semblerait qu'il ne s'agisse pas tant d'un critère discriminant mais d'une condition nécessaire. Un constat similaire semble pouvoir être fait en ce qui concerne les fonctions. Par ailleurs, pour mobiliser sa théorie du *care*, McShane a besoin d'identifier la chose envers laquelle on a une attitude de *care*. Pour cela, elle dit qu'il est nécessaire d'identifier et de distinguer les écosystèmes¹⁸. Elle propose alors, à travers une expérience de pensée, trois critères permettant de déterminer s'il s'agit d'un ou de plusieurs écosystèmes. Ces critères sont: les motifs de distributions des espèces, la distribution des populations et leur comportement et enfin, les schémas des réseaux trophiques. Les données collectées correspondant à ces critères permettent ensuite de conclure si, dans un espace géographique circonscrit, il y a un unique écosystème ou deux distincts. Par ailleurs, on peut noter que ces trois critères font écho à l'idée que les écosystèmes ont des fonctions et une structure. Enfin, elle vient assez rapidement à la conclusion qu'il existe des « structures liées à la santé » et des « fonctions liées à la santé » pour les écosystèmes¹⁹. Pour déterminer quelles sont les structures et les fonctions qui participent à la santé de ces individus, la normativité sert alors de facteur discriminant. Pour cela, elle mobilise la théorie du bien-être de Darwal à savoir que « quelque chose est bon pour toi si cela fait sens

¹⁶ McShane, K. (2004), « Ecosystem health », p. 239.

¹⁷ « to be organized in a certain way, to have a certain kind of configuration [...] healthy things are those that maintain the structure that they are supposed to have – the structure that is appropriate for them in their particular circumstances » McShane, K. (2004), « Ecosystem health », p. 230.

¹⁸ McShane, K. (2004), « Ecosystem health », p. 236.

¹⁹ *Ibid.*

pour quelqu'un qui prend soin de toi de le vouloir pour ton propre bien »²⁰.

Les réponses qu'apportent McShane et Rapport à la critique selon laquelle les normes de santé sont impossibles à établir pour les écosystèmes sont différentes. Rapport souligne les débuts de l'élaboration des normes pour la santé des écosystèmes dans la sphère scientifique et le fait que cette critique pourrait être faite au concept de santé humaine. De son côté, McShane contourne cette objection dans la mesure où son approche peut se passer de la formulation de ces normes. La position de McShane n'étant pas prescriptive et Rapport ne définissant pas la manière dont la normativité doit s'établir, nous pourrions associer les deux positions afin qu'elles se complètent mutuellement. Par exemple, nous pourrions évaluer les différentes normes proposées par la communauté scientifique par le biais de l'attitude de *care* proposée par McShane. Par conséquent, la divergence des réponses apportées par ces auteurs ne rend pas leur position incompatible.

1.3. La santé n'a pas de validité scientifique

Une autre objection au concept de santé pour les écosystèmes identifiée par Rapport avance l'argument qui suit : un jugement de santé étant un jugement de valeur, il n'a aucune validité dans les évaluations scientifiques. Alors que la santé humaine reposerait sur des faits objectifs déterminant ce qu'est la santé et la maladie, la transposition aux écosystèmes feraient intervenir des valeurs sociales, rendant alors le concept de santé des écosystèmes subjectif. Cependant, Rapport souligne que cette objection pourrait être soutenue aussi dans le cadre de la santé humaine contrairement à ce qui est avancé²¹. Il s'agirait d'une mauvaise compréhension de la santé humaine que de croire qu'elle ne fait intervenir aucune valeur et qu'elle est parfaitement objective. Par exemple, René Dubos en 1968 définit la santé comme « un *modus vivendi*, permettant à un humain

²⁰ "Something is good for you if it would make sense for someone who cared for you to want it for you for your sake" Darwall, Stephen L. (2002), p. 9.

²¹ Rapport, D.J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 298.

imparfait de mener une existence satisfaisante et sans trop de souffrances ». Ici, la définition de la santé repose sur la valeur d'une « existence satisfaisante et sans trop de souffrances ». D'autres vont même jusqu'à explicitement intégrer des valeurs individuelles telles que les buts que les patients ont dans leur vie²². Rapport soutient que le semblant d'objectivité que l'on accorde aux normes utilisées dans le cadre de la santé humaine est dû à un consensus sur les valeurs qui sous-tendent les évaluations scientifiques dans le domaine de la santé humaine²³. Le véritable enjeu pour l'utilisation du concept de santé pour les écosystèmes devient alors de parvenir à déterminer et identifier les valeurs qui doivent intervenir dans les évaluations scientifiques. Pour illustrer ce point, nous pouvons penser à l'article de Mickael Soulé de 1985 intitulé « What is Conservation Biology ? ». Dans cet article, il rend explicites les postulats normatifs présents selon lui dans la discipline de la biologie de conservation. Il en dénombre quatre : la diversité d'organismes est bonne, la complexité écologique est bonne, l'évolution est bonne et la diversité biotique a une valeur intrinsèque. Rapport ne donne cependant pas d'indices quant aux types de valeurs qui seraient adéquates et ne nous permet pas de déterminer si les valeurs proposées par Soulé sont recevables.

Dans son article, McShane admet que la santé est nécessairement un concept normatif dans la mesure où elle implique qu'il existe un bon état qu'est celui de la santé et un mauvais état qui est celui de la maladie. Ce qu'elle défend est qu'adopter une position subjective n'invalide pas sa démarche dans la mesure où il s'agit d'une position rationnelle et non relativiste²⁴. Elle précise qu'il existe des règles inhérentes à la nature du *care* et que celui-ci doit répondre à des conditions générales de rationalité. La première règle inhérente à la nature du *care* est son incompatibilité avec une attitude de haine et d'indifférence²⁵. Par ailleurs, elle précise qu'il existe des attitudes similaires avec lesquelles on ne doit pas confondre l'attitude de *care* comme l'obsession, l'identification empathique, une attitude

²² Pörn, I. (1984), « An Equilibrium Model of Health ».

²³ Rapport, D. J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 298.

²⁴ Dussault, A. C. (à paraître), « Trois faux dilemmes dans le débat sur la santé écosystémique ».

²⁵ McShane, K. (2004) « Ecosystem health », p. 240.

protectrice, etc. En ce qui concerne les conditions générales de rationalité, elle explique que l'attitude de *care* est rationnelle lorsque le fait d'apprendre de nouvelles informations ne modifie pas l'attitude de *care*²⁶. L'enjeu est de pouvoir démontrer que même en ayant des réponses différentes aux questions épistémologiques à propos de la définition des écosystèmes, l'attitude de *care* ne serait pas nécessairement irrationnelle ni le résultat d'une erreur de raisonnement ou d'un biais. Pour illustrer ce point, McShane compare notre attitude face à un ami à celle envers un écosystème. Le fait de savoir que les débats sur l'identité personnelle ne sont pas clos, que nos amis ont des vies limitées ou que leur existence est due à la sélection naturelle ne viennent pas modifier notre attitude de *care* envers eux²⁷. De la même manière, pour elle, il n'y aurait pas davantage de raison de cesser une attitude de *care* envers un écosystème si l'on apprenait que ces derniers sont de simples amas d'éléments biotiques et abiotiques qui existent ensemble seulement grâce au hasard et à une pression sélective. Cette nouvelle information n'aura pas pour effet de faire cesser notre attitude de *care* envers les écosystèmes, selon la condition de rationalité mentionnée précédemment. Par ailleurs, nous pouvons remarquer que Rapport, dans la section concernant l'agenda de recherche sur la santé des écosystèmes, énumère différents domaines à explorer dont la santé des écosystèmes et ses valeurs ainsi que l'identification et la classification des indicateurs de santé²⁸. Or, la conception de la santé défendue par McShane semble répondre au moins partiellement à ces enjeux. Si elle ne permet pas de déterminer ces valeurs ou d'identifier des indicateurs, l'attitude de *care* qu'elle propose est en mesure d'y répondre. En effet, la normativité dans le raisonnement de McShane sert de critère discriminant pour identifier les « structures liées à la santé » et les « fonctions liées à la santé ». Autrement dit, McShane suppose que le *care* dispose des valeurs permettant d'identifier des indicateurs pertinents pour évaluer la santé des écosystèmes.

²⁶ McShane, K. (2004) « Ecosystem health », p. 239.

²⁷ *Ibid.*, p. 241.

²⁸ Rapport, D.J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », pp. 300-301.

Ainsi, Rapport comme McShane admettent que l'utilisation du concept de santé mobilise nécessairement un jugement de valeur. Cependant, ni l'un ni l'autre ne considère que le concept de santé est invalidé scientifiquement par son aspect normatif. Rapport accepte que le concept de santé ne puisse pas être défini d'un point de vue purement scientifique et que des points de vue subjectifs puissent être mobilisés. Il préconise de déterminer ces valeurs en se référant aux travaux scientifiques déjà menés. McShane quant à elle propose d'utiliser les valeurs qui se manifestent lorsque l'on se positionne en attitude de *care*. Toutefois, il apparaît que si l'on se limite à l'attitude de *care* proposée par McShane, celle-ci n'identifie pas explicitement et immédiatement des valeurs prescriptives contrairement à ce que suggérerait Rapport. Par conséquent, l'attitude de *care* pourrait davantage être comprise comme une étape préliminaire permettant de déterminer quelles sont les valeurs qui seront mobilisées par la suite.

Nous pouvons conclure cette première section en remarquant que si les réponses de Rapport et McShane peuvent être différentes, elles ne sont pas nécessairement contradictoires. Entre autres, il semble possible d'associer ces deux approches afin de formuler une seule approche de la santé des écosystèmes où l'attitude de *care* proposée par McShane permettrait d'identifier les valeurs susceptibles d'être pertinentes pour le concept de santé écosystémiques tandis que les travaux de Rapport évalueraient la cohérence entre ces valeurs subjectives et les valeurs issues des résultats scientifiques. Toutefois, l'approche littérale semble reposer sur davantage de présupposés que l'approche métaphorique, notamment car elle mobilise un point de vue subjectif qui devrait être similaire pour différentes personnes pour déterminer ce qu'est la santé d'un écosystème. Nous tenterons dans la section suivante de déterminer si cela est vrai en analysant les critiques faites par Rapport envers l'approche littérale de la santé des écosystèmes.

2. La critique de l'approche littérale par l'approche métaphorique

2.1. *La santé des écosystèmes, une métaphore utile*

Pour justifier son emploi du concept de santé pour les écosystèmes, Rapport avance des arguments pragmatiques, au sens où l'emploi de ce concept en tant que métaphore présente plusieurs avantages. Bien que le titre de son article (« Ecosystem Health : More than a Metaphor ? ») pouvait laisser entendre qu'il allait défendre une conception littérale de la santé des écosystèmes, Rapport défend plutôt l'utilisation du concept de santé en tant que métaphore. Il affirme que l'emploi d'une métaphore a des intérêts à la fois communicationnels et heuristiques, s'opposant à l'idée d'une application stricte du concept de santé tel qu'il est utilisé en médecine. Il présente ainsi dans la première partie de son article, ce que permet de faire et penser la métaphore de la santé écosystémique et les écueils évités si l'on se cantonne à cet emploi métaphorique. Par la suite, il souligne le fait que la métaphore de la santé des écosystèmes ne se limite pas à une simple image ou comparaison. En effet, selon lui, « en science, la valeur de la métaphore réside dans le fait qu'elle signale des phénomènes dans des sphères apparemment différentes qui pourraient porter une identité structurelle »²⁹. Autrement dit, la valeur de la métaphore pour Rapport repose sur sa capacité à faire des analogies entre des phénomènes semblant n'avoir aucun lien, ceci permettant notamment de mieux réagir face aux problèmes identifiés. Par exemple, l'utilisation de métaphores a pu favoriser le transfert de concepts et de méthodes (pratiques préventives ou curatives) à partir du domaine de la santé humaine vers celui des sciences des écosystèmes³⁰. Ainsi, une première conclusion que nous pouvons tirer est que pour Rapport, il n'y a pas de réalité de la santé des écosystèmes et que l'utilisation de la métaphore est pertinente d'un point de vue pragmatique.

²⁹ Rapport, D. J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 289.

³⁰ *Ibid.*, p. 304.

Rapport expose plus en détail les différentes implications de l'approche métaphorique du concept de santé des écosystèmes. Il montre ce qui est rendu possible grâce aux effets du rôle communicationnel et heuristique joué par le concept de santé des écosystèmes. Il énumère ainsi quatre possibilités qu'offre cette approche métaphorique. La première possibilité est que « la santé des écosystèmes peut être définie de manière opérationnelle et les évaluations des statuts de santé peuvent, au moins partiellement, être fondés sur des critères objectifs »³¹. Rapport propose ensuite trois critères pouvant jouer ce rôle : 1) l'état de détresse des écosystèmes, 2) leur résilience, 3) les risques ou les menaces envers ceux-ci. Ensuite, il soutient qu'un « diagnostic systématique de la condition des écosystèmes est possible »³². En d'autres termes, il serait possible d'identifier les causes de la dégradation d'un écosystème et d'agir sur elles afin de limiter ces dégradations voire de restaurer l'écosystème. La troisième possibilité mentionnée est qu'une « étude attentive de l'étiologie des écosystèmes soumis au stress peut produire des indicateurs alertant rapidement de l'état de dégradation des écosystèmes »³³. Enfin, la quatrième supposition est que « la pratique de la santé des écosystèmes ne requiert pas uniquement des diagnostics et des capacités de les guérir mais aussi, et peut-être est-ce le plus important, de mettre en place des mesures préventives »³⁴.

Ainsi, la conception métaphorique de la santé des écosystèmes proposée par Rapport possède deux rôles : un rôle communicationnel et un rôle heuristique. Ces deux rôles sont des atouts qui selon l'auteur justifie l'emploi de la conception métaphorique de la santé écosystémique. Toutefois, ce qui est démontré ici plus précisément est qu'il est plus utile d'accepter cette approche métaphorique plutôt que de rejeter le concept de santé des écosystèmes. Ce qui n'est en revanche pas présent dans la démonstration de Rapport est qu'il est préférable de se limiter à une approche métaphorique plutôt qu'une approche littérale. En effet, tous les avantages énumérés par Rapport sont en faveur du concept de santé écosystémique, qu'elle soit

³¹ Rapport, D. J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 290.

³² *Ibid.*, p. 292.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

métaphorique ou littérale. C'est pourquoi nous allons étudier dans la section suivante les objections que Rapport fait à l'approche littérale.

2.2. Les écueils de l'approche littérale évités par l'approche métaphorique

Dans un premier temps, Rapport expose ce que n'implique pas l'approche métaphorique du concept de santé des écosystèmes. Les écueils dont il est question ne sont donc pas nécessairement ceux de la conception littérale en particulier mais peuvent aussi être des réponses à des idées préconçues sur le concept de santé écosystémique en général. Ainsi, nous allons déterminer en quoi ces implications pourraient découler d'une utilisation littérale du concept de santé.

La première remarque est que l'approche métaphorique n'implique pas un modèle où l'on attribue une cause unique à la maladie. Cette remarque n'est pas tant une objection à une approche littérale qu'une fausse croyance déjà présente en ce qui concerne la santé humaine³⁵. Par conséquent, elle n'est pas une implication du concept de santé pour les humains et donc ne saurait en être une pour la santé des écosystèmes. En effet, Rapport rappelle que même en ce qui a trait à la santé humaine, il existe une multitude de facteurs pouvant expliquer la maladie et que la relation entre ces causes et les maladies est complexe.

La deuxième remarque sous-entend qu'une approche littérale reproduirait une tendance de la médecine occidentale, à savoir avoir une approche « réaction et soin » au détriment de la prévention. Or, Rapport souhaite que le concept de santé écosystémique mène à une prévention de ce qui pourrait être nocif pour les écosystèmes et estime qu'il s'agit d'une force. Il mentionne en particulier le besoin de « corriger des problèmes systémiques [au lieu d'] avoir recours à des mesures palliatives ». Toutefois, ici encore, il semblerait qu'il ne s'agisse pas d'une critique réellement adressée à la conception littérale du concept de santé écosystémique. McShane semble elle aussi favoriser une approche préventive tout en mobilisant une compréhension littérale du concept de santé écosystémique. En effet,

³⁵ Rapport, D.J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 293.

lorsque McShane expose une position où une personne porterait réellement de l'attention à (« *really do care for* ») une forêt³⁶, elle soutient que cette posture impliquerait un souhait que les processus de régénération de la forêt perdurent afin d'éviter qu'un incendie la détruise à jamais. Dans cet exemple, il apparaît que la posture de *care* sous-entend une réflexion pour agir de manière préventive avant tout. En effet, la réflexion vient avant que l'évènement dramatique (l'incendie) ne se produise. Par ailleurs, l'attitude de *care* défendue par McShane est fondée sur la définition du bien-être de Stephen Darwall à savoir que « [q]uelque chose est bon pour vous dans la mesure où il serait sensé pour quelqu'un qui éprouve de la sollicitude pour vous de vous le souhaiter pour votre bien. »³⁷. Or, on peut supposer que l'attitude de *care* impliquerait que l'on souhaite le moins d'évènements néfastes pour les écosystèmes et ainsi, par prévention, que l'on souhaite éviter d'en arriver à des mesures palliatives.

Dans la continuité de cette critique, Rapport soutient aussi que ce qui doit être mis en avant est la santé et non la maladie. Cette critique reste assez obscure et est peu développée par Rapport. Il avance notamment que pour promouvoir la santé, il est préférable de promouvoir une pratique médicale fondée sur la santé et non sur la maladie. On peut supposer que Rapport fait allusion au fait que la médecine chercherait davantage à guérir les malades plutôt qu'à les maintenir en santé. Si tel est le cas, alors encore une fois l'attitude de *care* défendue par McShane répond à cet impératif dans la mesure où ce qui est recherché est le bien de la personne et non pas le fait d'éviter les maux. En d'autres termes, cela revient à chercher la santé des écosystèmes plus que d'éviter la maladie.

Le quatrième point concerne la nécessité de concevoir les écosystèmes comme étant des organismes ou des super organismes. Nous avons déjà répondu à cette objection dans la section précédente. Pour McShane, le fait que les écosystèmes ne soient pas des organismes n'est pas un problème. Elle laisse cependant ouverte la possibilité que les écosystèmes puissent être considérés comme des

³⁶ McShane, K. (2004), « Ecosystem health », p. 239.

³⁷ Traduction dans Dussault, A. C. (à paraître), « Trois faux dilemmes dans le débat sur la santé écosystémique ».

organismes, bien qu'elle admette explicitement que le consensus actuel est que les écosystèmes n'en sont pas³⁸.

Enfin, Rapport met en avant l'importance d'éviter que la responsabilité de la bonne santé des écosystèmes repose uniquement sur des professionnels. Il rappelle ainsi que les valeurs et désirs des individus doivent aussi être pris en compte dans la mesure où ces derniers sont concernés par les conséquences d'un bon ou mauvais état des écosystèmes. Il semble encore une fois que l'approche de McShane répond à cette crainte de faire porter le poids de la santé des écosystèmes uniquement sur les professionnels. En effet, si les professionnels se distinguent des patients précisément par les connaissances qu'ils ont acquises lors de leur formation, cela ne devrait pas altérer leur jugement pour savoir s'ils doivent ou non veiller à la santé des écosystèmes. Pour McShane, les connaissances ne peuvent pas altérer notre jugement et tout agent moral est supposé apte à adopter l'attitude de *care* envers les écosystèmes, quel que soit leur niveau de connaissances. Les agents ne sont pas passifs quant aux décisions qui concernent ces sujets du bien-être mais actifs.

Par conséquent, nous pouvons constater que la position de McShane tient compte des différentes critiques formulées par Rapport. La seule critique de Rapport envers la conception littérale et qui est aussi un élément de désaccord entre les auteurs est le fait que les écosystèmes soient des organismes ou non. Cependant, McShane soutient que l'approche littérale qu'elle propose n'implique pas que les écosystèmes soient des organismes. Elle mentionne seulement que cela reste une possibilité malgré le consensus actuel. En ce sens, elle ne s'oppose pas réellement à Rapport et plus encore, elle suit les remarques faites par ce dernier.

³⁸ McShane, K. (2004), « Ecosystem health », p. 229.

3. Les critiques de l'approche littérale s'appliquent-elles à l'approche métaphorique ?

3.1. *L'approche métaphorique a-t-elle besoin d'accorder un bien-être aux écosystèmes ?*

Dans son article, McShane se fonde sur la théorie du bien-être proposée par Darwall pour défendre une conception littérale du concept de santé pour les écosystèmes. Ainsi, elle attribue explicitement un bien-être aux écosystèmes, et c'est ce bien-être qui permet que le concept de santé s'applique à eux³⁹. Si l'on accepte cette implication, alors tout sujet auquel on applique le concept de santé a un bien-être. Cependant, Rapport utilise ce concept de manière métaphorique ce qui implique que les écosystèmes ne sont pas nécessairement des sujets auxquels on peut appliquer le concept de bien-être au sens strict. Il n'en reste pas moins que Rapport ne considère pas qu'il est métaphorique de dire qu'un écosystème se dégrade⁴⁰. Il accepte par conséquent que les écosystèmes peuvent être dans des bons ou mauvais états. Être dans un bon ou mauvais état implique-t-il que les écosystèmes ont un bien-être ?

Une première réponse fait écho à l'une des critiques faites à la théorie de Darwall et McShane à savoir que cette théorie accorde un bien-être aux artefacts. Les artefacts peuvent être dans un bon ou mauvais état. En revanche, McShane se défend de cette affirmation en soulignant que l'attitude de *care* est impossible pour les artefacts dans la mesure où il y aura toujours une visée instrumentale. Si je change l'huile de ma voiture, ce n'est pas pour le bien de ma voiture mais pour pouvoir continuer à l'utiliser. À l'inverse, si je nourris mon chat, ce n'est pas uniquement pour qu'il continue à m'apporter de l'affection mais aussi parce que c'est pour son bien. Ainsi, à condition d'accepter que les écosystèmes soient considérés comme des artefacts ou qu'ils soient instrumentalisés, Rapport peut éviter d'accorder un bien-être aux écosystèmes tout en admettant qu'ils puissent être dans un bon ou mauvais état. Prenons l'exemple des services écosystémiques comme norme pour évaluer l'état d'un écosystème.

³⁹ McShane, K. (2004), « Ecosystem health », p. 241.

⁴⁰ Rapport, D. J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », p. 295.

Les services écosystémiques sont définis comme étant les bénéfices que les êtres humains tirent des écosystèmes. Nous pouvons par exemple citer les services écosystémiques de purification de l'air et de l'eau, ou encore la production de bois et de nourriture. L'évaluation de l'état des écosystèmes peut être réalisée en fonction de la quantité et de la diversité de services que sont capables de procurer les écosystèmes. Cependant, Rapport rejette cette approche dans la mesure où elle se fonde uniquement sur les intérêts humains ou individuels. Il n'admet pas que la santé des écosystèmes soit définie uniquement par rapport aux services qu'ils procurent aux êtres humains, même s'il n'exclue pas nécessairement ce critère. Par conséquent, il semblerait qu'il suppose effectivement qu'il existe un bien pour les écosystèmes, indépendant des valeurs que peuvent lui attribuer les êtres humains. Ce bien pour les écosystèmes s'apparenterait alors à un bien-être des écosystèmes, du moins pour McShane.

3.2. Meilleur état pour tous les écosystèmes et meilleurs états pour chaque type d'écosystème

Si l'on poursuit la démarche de Rapport (élaborer des critères permettant d'évaluer la santé de tous les écosystèmes), nous pourrions nous heurter à un paradoxe. Certains écosystèmes pourraient être nécessairement plus en santé que d'autres. L'écosystème de la forêt amazonienne, par exemple, présente une plus grande diversité, un nombre plus important d'individus et un plus grand nombre d'interactions que l'écosystème de la banquise en antarctique. Si l'on adopte la démarche statistique proposée par Rapport, il va en résulter que l'écosystème de la forêt amazonienne sera toujours potentiellement (c'est-à-dire si l'on met de côté les pressions exercées par les humains) plus en santé que l'écosystème de l'Antarctique. La première interrogation est donc de savoir s'il existe des critères permettant d'éviter une telle hiérarchie des écosystèmes où certains seraient nécessairement moins en santé que d'autres. Cela aurait pour conséquence que par définition, nous pourrions devoir pour le bien des écosystèmes tous les transformer en écosystème amazonien par exemple. Une autre réponse possible est d'établir des

seuils en fonction du meilleur état de santé possible pour chaque écosystème. Toutefois, ici le risque serait de basculer dans une conception figée des écosystèmes. Rapport admet que les écosystèmes possèdent plusieurs états sains. Ainsi, un écosystème urbain sain peut éventuellement devenir un écosystème désertique sain. Si l'on applique des seuils aux différents types d'écosystèmes, penser le changement de type d'un écosystème devient impossible alors qu'il est possible dans la réalité. Une deuxième objection à l'encontre de l'établissement des seuils est que l'on ne rend pas compte de la diversité des écosystèmes sur Terre. Ainsi, on pourrait admettre que même si la planète entière ne comptait plus que des écosystèmes urbains en bonne santé, alors cette situation serait satisfaisante. Toutefois, il semblerait que la valeur attribuée à la diversité, par exemple par Soulé en 1985, vienne contredire cette conclusion. Par conséquent, la solution consistant à établir des seuils en fonction des différents écosystèmes n'est pas sans soulever des interrogations quant aux présupposés et valeurs qui seront mobilisées.

Une remarque similaire pourrait être adressée à McShane. L'attitude de *care* envers un écosystème peut avoir pour conséquence que l'on souhaite deux choses différentes. Soit, nous souhaitons que l'écosystème perdure tel qu'il est, ce qui nous mènerait à une conception figée des écosystèmes, soit nous supposons qu'il y a un meilleur état pour lui qu'il devrait atteindre, ce qui laisse ouverte la possibilité qu'il existe un meilleur état ou des meilleurs états qui seraient les mêmes pour tous les écosystèmes. Toutefois, la position de McShane apparaît plus flexible que la démarche de Rapport dans la mesure où les écosystèmes ne sont pas nécessairement évalués en fonction de généralisations ou de normes fixes. Le fait que son approche soit fondée sur des écosystèmes distincts les uns des autres permet de penser l'ensemble des possibilités pour chaque écosystème envers lequel on adopte une attitude de *care*.

Conclusion

Les positions de Rapport et de McShane ne semblent pas fondamentalement contradictoires. Dans les réponses qu'ils apportent aux objections faites à l'encontre du concept de santé des écosystèmes, ils défendent des positions similaires bien qu'elles ne

reposent pas systématiquement sur les mêmes arguments. Rapport comme McShane acceptent de ne pas considérer les écosystèmes comme des organismes, rejettent le présupposé selon lequel il serait impossible de faire émerger des normes étant donné la diversité d'écosystèmes et défendent l'idée que les valeurs ont un rôle à jouer pour établir le concept de santé écosystémique. Par ailleurs, les avantages supposés de l'approche métaphorique de Rapport sont aussi attribuables à l'approche littérale défendue par McShane. En effet, ce qui est impliqué par l'approche métaphorique de Rapport est aussi impliqué par l'approche littérale de McShane. De plus, la réponse de McShane aux critiques de l'approche littérale faites par Rapport lui permet d'éviter les différents écueils que ce dernier avait identifiés (ce qu'il était bon que l'approche métaphorique n'implique pas). Finalement, il semblerait que ces deux positions puissent être complémentaires dans la mesure où elles apportent chacune des éléments de réponses aux problématiques soulevées par chacun des auteurs. À travers l'une des critiques faites à McShane, le fait que son raisonnement soit circulaire, nous pouvons remarquer que l'attitude de *care* telle qu'elle la décrit n'est pas prescriptive. En effet, nous avons besoin de savoir ce qui est bon pour adopter une attitude de *care*. Or c'est l'attitude de *care* qui est censée nous dire ce qui est bon. La disposition dans laquelle nous nous mettons pour adopter une attitude de *care* ne nous permet pas de savoir ce qu'est le bien-être afin d'agir. Cependant, nous pourrions comprendre l'approche littérale avancée par McShane comme une méthode pour déterminer les valeurs sur lesquelles le concept de santé écosystémique repose. Les travaux de Rapport quant à eux contribueraient de manière plus prescriptive en déterminant les valeurs à mobiliser pour rendre effectif le concept de santé écosystémique. Ils pourraient alors chercher à évaluer la cohérence entre les valeurs subjectives issues de l'attitude de *care* et les valeurs issues des résultats scientifiques.

Bibliographie

- Costanza, R. et al. (1992), *Ecosystem Health: New Goals for Environmental Management*, Washington, Island Press.
- Darwall, S. L. (2002), *Welfare and Rational Care*, Princeton, Princeton University Press.
- Dubos, R. (1968), *Man, Medicine and Environment*, New York, Praeger.
- Dussault, Antoine C. (à paraître), « Trois faux dilemmes dans le débat sur la santé écosystémique ».
- Elmgren, R. (1989), « Man's Impact on the Ecosystem of the Baltic Sea: Energy Flows Today and at the Turn of the Century », *Ambio*, p. 326-31.
- Hilden, M. et D.J. Rapport (1993), « Four Centuries of Cumulative Impacts on a Finnish River and its Estuary: An Ecosystem Health Approach », *Journal of Aquatic Ecosystem Health*, vol. 2, n° 4, p. 261-75.
- McShane, K. (2004), « Ecosystem health. », *Environmental Ethics*, vol. 26, n° 3, p. 227-245.
- Millennium Ecosystem Assessment (Program) (2005), *Ecosystems and Human Well-Being: Synthesis*, Washington, Island Press.
- Pörn, I. (1984), « An Equilibrium Model of Health », dans Nordenfelt, L. et B. Lindahl (dir.), *Health, Disease and Causal Explanations in Medicine*, p. 3-9.
- Rapport, D. J. (1995), « Ecosystem Health: More than a Metaphor? », *Environmental Values*, vol. 4, n° 4, p. 287-309.
- Rapport, D. J. (1998), *Ecosystem Health*, Malden, Blackwell Science.
- Schindler, D. W. (1990), « Experimental Perturbations of Whole Lakes as Tests of Hypotheses Concerning Ecosystem Structure and Function », *Oikos*, p. 25-41.
- Soulé, M. E. (1985), « What is conservation biology? », *BioScience*, 35, 11, p. 727-73.

L'infinité de la volonté : Sur la relation de l'intellect et de la volonté divins chez Duns Scot

Andreas Farina-Schroll*

Résumé

Le théologien et philosophe franciscain Jean Duns Scot est généralement présenté comme l'archétype du « volontariste » dans les études médiévales. Si, pour Scot, la volonté n'est ni plus ni moins que la cime de l'âme, cette désignation hâtive et caricaturale encombre l'originalité et la finesse de l'articulation scotiste de la théorie de la volonté, dont le ressort doit être trouvé dans la compatibilité entre la liberté et la nécessité du vouloir ad intra divin. Bien qu'il semble éminemment paradoxal d'affirmer qu'une chose soit à la fois libre et nécessaire, Duns Scot défend avec rigueur la possibilité d'une telle conciliation. À cette fin, la stratégie scotiste repose sur une dissociation de l'opposition traditionnelle entre liberté et nécessité par le couple disjonctif entre nature et liberté pour ensuite décortiquer les multiples sens du mot nécessaire et isoler celui qui convient le mieux à une volonté infinie. Derrière cette thématization d'une volonté autoréflexive, l'intention scotiste est d'offrir un schéma unitaire de la volonté qui puisse s'appliquer à tout type d'agent libre, aussi bien humain que divin. Le tableau de la volonté scotiste doit cependant être complété par l'intégration du rôle de l'intellection divine et des différents moments logiques qui l'accompagnent lors d'un acte de volition.

*L'auteur est étudiant à la maîtrise en philosophie (Université de Montréal).

Il n'y a nulle part quoi que ce soit dans le monde, ni même en général hors de celui-ci, qu'il soit possible de penser et qui pourrait sans restriction être tenu pour bon, à l'exception d'une volonté bonne.¹

1. Introduction : Le « volontarisme » scotiste

La pensée du théologien et philosophe franciscain Jean Duns Scot est souvent présentée comme l'exemple paradigmatique du « volontarisme », soit la position soutenant la supériorité de la volonté sur l'intellect, voire l'exclusion de la participation de l'intellect dans l'acte de volition. D'aucuns soutiennent cependant que cette caractérisation, quoique très bien ancrée dans l'histoire des idées, procède d'une désignation hâtive et trop réductrice. Bien qu'il ne soit pas entièrement illégitime de parler d'un certain « volontarisme » au sein de la pensée scotiste, il faut néanmoins avoir à l'esprit que cette appellation résulte a) d'oppositions doctrinales qui font de Scot l'adversaire privilégié de l'intellectualisme de Thomas d'Aquin et b) d'une « lecture discontinuiste et diachronique »² qui voit dans le « volontarisme » de Scot la marque d'une rupture avec la pensée médiévale et l'entrée en scène tacite de la modernité.³ Néanmoins, si, pour Scot, la volonté n'est ni plus ni moins que la « cime de l'âme »⁴,

¹ Kant (1994), *Fondation de la métaphysique des mœurs* dans *Métaphysique des mœurs I*, traduction, présentation, bibliographie et chronologie par A. Renault, Paris, GF Flammarion, p. 59 [AK, IV, 393].

² König-Pralong, C. (2014), « Le volontarisme scotiste : Constitutions et usages d'une césure historique à l'âge moderne » dans *Recherches de Théologie et Philosophie médiévales*, Vol. 8, n°1, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 185-188. L'autrice ajoute également que ce processus d'historisation de la pensée, qui commença dans les environs du début du XIX^e siècle, prit une double tendance : 1) ou bien Scot est perçu comme une figure isolée et discontinuée ; un opusculé dans l'histoire de la philosophie 2) ou bien comme un changement d'orientation par rapport à ses prédécesseurs, changement qui est davantage perçu comme un déclin plutôt qu'un progrès. Les deux lectures s'accordent néanmoins pour évaluer le scotisme de manière plutôt négative et pour récuser l'une comme l'autre son « volontarisme » (p. 184).

⁴ Boulnois, O. (2003), « Duns Scot : Existe-t-il des passions de la volonté ? » dans Besnier, B. et al., *Les passions antiques et médiévales*, Paris, PUF, p. 282.

il n'en résulte pas pour autant qu'elle puisse être à elle seule la cause totale de l'acte de volition.

Pour le théologien franciscain, l'acte de volition emprunte plutôt une « voie médiane »⁵ où l'intellect et la volonté, loin de s'opposer, sont solidaires et *coordonnés*. Cette dernière notion est cruciale. En effet, le schéma général de la théorie scotiste de la volonté fait intervenir simultanément trois entités distinctes *essentiellement ordonnées* dans un seul et même acte : a) *l'objet* du désir d'un agent volontaire, b) *l'intellect* qui appréhende cet objet par le biais du phantasme et c) *la volonté* qui, une fois que l'objet lui est présenté par l'intellect, décide ou non si elle veut cet objet⁶. Pour le dire en une phrase, « la cause du vouloir et du nouloir [non-vouloir] est " une nature libre qui intellige en acte un objet " »⁷. Ces trois entités sont concomitantes et insubstituables pour la volition ; s'il s'avérait que l'une d'entre elles fasse défaut ou soit absente, il n'y aurait tout simplement pas d'acte de vouloir ou de nouloir. En d'autres termes, ces trois entités sont *nécessaires* pour qu'il puisse y avoir un acte de volition, ce qui ne fait pas pour autant de la volition un acte nécessaire.

Comme le précise Gérard Sondag, « La seule chose qui serait contradictoire, c'est d'exiger qu'une volonté libre veuille nécessairement, ou de vouloir qu'un homme aime ce qu'il n'aime pas. »⁸ La remarque de Sondag doit cependant être nuancée, car si elle s'applique pour la volonté du voyageur (*viator*), il ne peut pas en être de même en ce qui concerne la volonté divine. En effet, le vouloir de l'être humain, dans cette existence ici-bas, est marqué par le sceau de la contingence et de la finitude. Or, Dieu, l'étant infini, nécessaire et simple ne peut pas vouloir toute chose sous le mode de la contingence, car l'amour qu'il porte pour lui-même est infini. Ainsi, si

⁵ Duns Scot (2009), *Lectura p.2 d. 25 q. unique* §69 in La cause du vouloir, traduction, présentation et notes par F. Loiret, Paris, Les belles lettres, p. 26. Nous reviendrons sur ce point dans la deuxième section de cette étude.

⁶ Sondag, G. (1999), « Scolie à la cinquième partie du Prologue de l'Ordinatio » dans *Prologue de l'Ordinatio*, présentation et traduction annotée par Gérard Sondag, Paris, PUF, p. 287-288.

⁷ Duns Scot, *Lectura p.2, d. 25, q. unique* § 70 in *La cause du vouloir*, p. 27.

⁸ Sondag, G. (1999), « Scolie à la cinquième partie du Prologue de l'Ordinatio », p. 288.

Dieu s'aime *librement*, ce doit être à la fois *nécessairement*⁹. Bien que cette thèse semble éminemment contradictoire, Scot insiste qu'une telle chose n'est pas impossible¹⁰.

Cette étude vise à contribuer au débat exégétique sur la nature du lien entre volonté et intellect chez Duns Scot. Plus précisément, il s'agit d'exposer l'articulation de la théorie scotiste de la volonté en Dieu en mettant l'accent plus particulièrement sur la relation étroite qu'entretiennent l'intellect et la volonté divine. 1) D'abord, nous ferons quelques remarques préliminaires sur la relation de la volonté avec le mode d'être de l'agent libre, pour ensuite 2) proposer une analyse détaillée de l'amour de soi divin et de sa relation avec la nécessité et terminer par 3) une exposition de l'intellection de soi instanciée en Dieu.

2. La volonté, l'amour et l'infini

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il importe d'éclaircir certains aspects fondamentaux de la conception scotiste de la volonté et plus particulièrement la relation qu'entretient la volonté avec le mode d'être d'un agent libre. Nous ferons donc trois remarques préliminaires sur : a) la constitution de la volonté en général pour Scot, b) la manière dont un objet peut être voulu par un agent libre et c) la relation du mode d'être de l'agent libre à la volonté.

2.1. La volonté comme libre arbitre

Dans un premier instant, le sens que Duns Scot accorde au mot « volonté » doit être précisé et ce, de manière à ce que sa conception propre de la volition puisse être délimitée de celle de ses prédécesseurs. Comme pour les médiévaux en général, la volonté correspond pour Scot à une faculté de l'âme comprenant aussi bien le

⁹ Duns Scot (1975), « Question XVI des Quodlibets §16.5 » dans *God and Creatures: The Quodlibetal Questions*, translated with an introduction, notes and glossary by Felix Alluntis and Allan B. Wolter, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, p. 370.

¹⁰ *Ibid.*, §16.6, p. 371.

désir, l'amour et le choix¹¹. Contrairement à la sensibilité ou à l'intellect, la volonté se distingue par le fait qu'elle est une faculté *optative* ; c'est une capacité à décider, à élire ou à choisir et en ce sens, elle ne doit pas être comprise à la manière d'un appétit intellectuel ou d'une faculté simplement opérative. Lorsque nous désirons un objet, par exemple un café, un vêtement ou l'être aimé, bien que la cause de ce désir ne soit pas entièrement de notre ressort, il est en revanche du pouvoir de notre volonté de céder à ce désir ou de lui résister. Je veux un café, c'est-à-dire je choisis librement de céder au désir que suscite cet objet en moi. Toute la question est donc de savoir ce qui détermine la volonté à vouloir ou à nouloir tel ou tel objet ; à l'aimer plutôt qu'à le haïr. C'est sur ce point que se révèle l'originalité de la position scotiste. Dans la distinction 25 de la seconde partie de la *Lectura*, Scot affiche nettement son hostilité envers deux positions : a) celle de Godefroid de Fontaine, pour qui la cause de l'acte de volition repose uniquement dans le phantasme de l'objet connu¹² et b) celle d'Henri de Gand, pour qui la volonté est entièrement automotrice, position que Scot ne manque pas de qualifier d'extrême¹³. Scot récuse ces deux positions, car elles ne permettent pas de rendre véritablement justice au caractère libre de la volonté. En suivant la première voie, il n'y aurait alors aucune différence entre la volonté et un appétit intellectuel et elle ne serait donc pas libre¹⁴, tandis qu'en suivant la deuxième voie, tout objet de volition s'équivaldrait ; il n'y aurait alors pas de différence entre le vouloir de Dieu et le vouloir d'une mouche¹⁵. Pour éviter ces conséquences fâcheuses, la position scotiste maintient qu'autant l'objet de désir que la volonté participent de la volition selon le schéma que nous avons proposé précédemment. Mais alors, comment pouvons-nous admettre que des causes différentes et multiples puissent produire un seul et même acte ? Si l'objet présenté par l'intellect et la volonté concourent bel et

¹¹ Sondag, G. (2005), *Duns Scot : La métaphysique de la singularité*, Paris, Vrin, p. 205. Scot emploie les termes « amour » et « volonté » comme des quasi-synonymes, voire indifféremment.

¹² Duns Scot, *Lectura p. 2, d. 25, q. unique*, § 25 dans *La cause du vouloir*, p. 11.

¹³ *Ibid.*, § 54, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, §36, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, §62, p. 24.

bien dans l'acte de volition, il faut cependant souligner que ce n'est pas avec le même degré d'intensité. Il faut le rappeler, ces causes sont essentiellement ordonnées : « [...] parce que dans la volition, il y a un ordre par soi et une cause partielle présuppose une autre cause partielle [...] parce qu'en ce qui concerne l'acte premier, l'objet " connu en acte par l'intellect " ne reçoit pas sa vertu causale de la volonté, ni la volonté, sa vertu causale de l'objet. »¹⁶ La véritable cause efficiente de l'acte de volition, c'est bel et bien la volonté elle-même, alors que l'objet et l'intellect n'en sont que les causes partielles et inférieures¹⁷. Comme le souligne Scot dans la question XVIII des Quodlibets, la volonté est une puissance fondamentalement indéterminée¹⁸ ; elle ne présuppose absolument aucun objet dans son acte de vouloir et c'est précisément en ce sens qu'elle est capable de se déterminer soi-même et de porter son regard vers l'un ou l'autre objet¹⁹. Si l'intellect permet d'éclairer la volonté quant à son choix²⁰, il n'en reste pas moins que c'est la volonté seule qui en est tributaire.

2.2. L'amour naturel et l'amour méritoire : les modes de relation de la volonté à son objet

La volonté est libre d'aimer ou d'haïr tel ou tel objet précisément parce qu'elle est une puissance active indéterminée, mais capable de se déterminer soi-même. Il mérite donc que l'on s'attarde un peu sur les différentes manières dont la volonté est susceptible d'aimer un objet. Dans la XVII^{ème} question des Quodlibets, Scot offre une distinction entre a) l'amour naturel et b) l'amour méritoire, tout en se

¹⁶ Duns Scot, *Lectura p. 2, d. 25, q. unique*, § 71-72, p. 27.

¹⁷ Sondag, G. (1999), « Scolie de la cinquième partie du prologue de l'Ordinatio », p. 286. À ce sujet, voir également Prentice, R. (1968), « The voluntarism of Duns Scotus, as seen in His Comparaison of the Intellect and the Will » dans *Franciscan Studies*, Vol. 28, p. 63-66 ; p.85-100.

¹⁸ Duns Scot, *Question XVIII des Quodlibets* § 18.24 dans *God and Creatures*, p. 406.

¹⁹ Bien que le problème de l'autodétermination de la volonté soit particulièrement fécond, nous limiterons notre propos à ce qui vient d'être exposé. Nous considérons que cette question mérite l'ampleur d'une étude entièrement autonome et distincte, car elle déborde celle en vigueur.

²⁰ Sondag, G. (2005), *Duns Scot : La métaphysique de la singularité*, p. 213.

demandant si ces deux actes diffèrent spécifiquement,²¹ c'est-à-dire si ce sont des actes de volition essentiellement distincts. Malgré la consonance de son épithète, l'amour naturel ne doit pas être confondu avec un appétit naturel. Bien au contraire, ce type d'amour correspond proprement à un acte de dilection délibéré lorsque a.1) notre volonté s'accorde ou choisit une inclination naturelle²². Dans ce premier sens, un amour est dit naturel lorsque la volonté adopte ce qui lui est avantageux²³. En un sens plus large, a.2) un amour peut également être qualifié de naturel par opposition au surnaturel²⁴, soit pour tout acte que la volonté est capable d'accomplir elle-même, indépendamment de son caractère avantageux. À l'inverse, un amour est méritoire lorsqu'un acte de volition est susceptible de louange ou de mérite. En d'autres termes, l'amour méritoire concerne l'acte de volition moralement bon, et à ce titre, il bénéficie de l'approbation la plus élevée quant au regard de Dieu²⁵. Ainsi, pour qu'un amour puisse tout bonnement être qualifié de « méritoire », celui-ci doit répondre aux deux principes suivants : b.1) l'objet de l'amour méritoire doit avoir été voulu librement et non simplement par inclination et b.2) cet acte doit avoir été voulu en fonction d'une relation surnaturelle, c'est-à-dire que l'agent volontaire doit avoir pris Dieu comme règle de sa conduite. Pour Scot, la différence entre l'amour naturel et l'amour par soi n'est pas *par soi* spécifique. En tant qu'acte de volition et seulement en tant que tel, ces deux actes sont identiques ; aucune différence conceptuelle n'est impliquée entre eux. Bien plutôt, c'est *par accident* que se trouve la démarcation entre ces deux actes :

one can say that meritious and natural love do not differ in species if we are speaking of a *per se* difference in what their

²¹ Duns Scot, *Question XVII des Quodlibets* §17.3 dans *God and Creatures*, p. 388.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, §17.5, p. 389.

²⁴ *Ibid.*, §17.6, p. 389.

²⁵ *Ibid.* Pour Scot, Dieu accepte tout acte de volition humaine, qu'il soit répréhensible ou louable, mais le degré d'intensité par lequel Dieu aime un acte dépend de son degré de bonté. Dieu approuve l'amour méritoire en ce sens spécial que c'est l'acte le plus élevé qu'un homme peut produire, donc que Dieu peut aimer avec le plus d'intensité.

essential concepts mean, though not if we are speaking *per accidens* of a difference, namely, some concomitant factor such as a (a) difference of objects or something similar, including even (b) some species difference in the natural being of the act²⁶.

Ainsi, c'est la *visée intentionnelle* qui distingue l'amour naturel et méritoire, ce qui implique deux choses. Premièrement, la perfection de l'acte de volition dépend de la nature de l'objet voulu ; plus un objet aura un haut degré d'être, plus la volonté s'accordera avec un tel objet. Vouloir un café est une chose certes avantageuse pour son consommateur, mais qui ne mérite ni louange ni blâme. En revanche, vouloir aimer son prochain en prenant comme règle de sa conduite Dieu est une chose beaucoup plus noble, autant moralement qu'ontologiquement, précisément parce que Dieu dispose d'un plus haut degré d'être qu'un café. Pour le dire en un mot, on ne peut pas vouloir tout objet avec le même degré d'intensité, car il y a un ordre essentiel d'éminence entre les différentes espèces d'étants²⁷. Comme le souligne François Loiret : « La notion scotienne d'intensité n'est pas compréhensible sans référence à l'amour, pensé comme acte libre de la volonté. L'intensité de l'étant, son être même, n'est rien d'autre que son amabilité : tout degré d'être est un degré d'amabilité. »²⁸ Deuxièmement, la perfection de l'acte de volition dépend également du degré d'être de l'agent volontaire. Comme ce point est crucial à notre analyse, nous lui consacrerons entièrement la section suivante.

2.3. *La volonté et l'infini*

Pour comprendre le cœur de la théorie scotiste de la volonté, il faut avoir à l'esprit que Scot articule un concept *univoque* de la

²⁶ Duns Scot, *Question XVII des Quodlibets*, §17.13, p. 391.

²⁷ Duns Scot, *Lectura p.2 d.25 q. unique*, §63 dans *La cause du vouloir*, p. 24. Sur l'ordre essentiel impliqué dans la volonté divine et l'acte de dilection qu'elle implique, Cf. Pica, F. G. (2013), « John Duns Scotus on God's Will: Orderly and Most reasonable » dans *Thaumazein*, Vol. 11, p. 12-29.

²⁸ Loiret, F. (2003), *Volonté et Infini chez Duns Scot*, Paris, Kimé, p. 41-42.

volonté²⁹ qui s'applique autant à l'étant créé et fini qu'à l'étant incréé et infini. Quel que soit l'objet désiré, la structure de la volonté reste la même autant pour Dieu que pour l'être humain, ce qui ne veut pas dire que leur volition respective dispose de la même perfection. Comme la volonté est une puissance active fondamentalement indéterminée, l'être humain peut *virtuellement* vouloir une infinité d'objets, et parmi ceux-ci est inclus un objet infini qui n'est nul autre que Dieu. Pour autant, il ne découle pas de cette infinité virtuelle que la volonté humaine soit en elle-même infinie³⁰. L'être humain ne peut vouloir que sous le mode de la *contingence*, précisément en raison de son mode d'être fini³¹. Si je désire aider mon prochain en prenant Dieu comme droite règle de mon agir, cela ne veut pas dire que je désire Dieu à tout instant et il se pourrait même que je ne le désire jamais. La perfection de l'acte de volition ne se calcule pas seulement en fonction du mode d'être de l'objet ; il faut également tenir compte du mode d'être de l'agent volontaire lui-même.

Nous l'avons déjà mentionné, Dieu a cette particularité d'être le seul étant infini. À ce titre, il dispose d'une triple antériorité ontologique sur tous les autres étants.³² Dieu est l'étant le plus parfait : sa volonté doit donc être reliée de la manière la plus parfaite qui soit au plus parfait des objets qui n'est nul autre que lui-même³³. Toutefois, Scot ajoute la remarque suivante : pour que cet acte de volition soit parfait et adéquat à l'étant divin, Dieu doit s'aimer *nécessairement*, puisque si ce n'était pas le cas, il serait possible de concevoir qu'un autre étant puisse avoir une volition encore plus

²⁹ Frank, W. A. (1982), « Duns Scotus' Concept of Willing Freely: What Divine Freedom Beyond Choice Teaches Us » dans *Franciscan Studies*, Vol. 42, p. 68-69.

³⁰ Duns Scot, *Lectura p.2, d.25, q. unique* §98 dans *La cause d vouloir*, p. 24.

³¹ Sur les origines de la conception scotiste de la volonté et son rapport à la contingence, voir Dumont, S. D. (1995), « The Origin of Dun Scotus's Theory of Synchronic Contingency » dans *The Modern Schoolman*, n° 72, 1995, p. 149-167.

³² Duns Scot (2001), *Traité du premier principe*, chap. III, § 40, Quinzième conclusion, traduction sous la direction de R. Imbach, Paris, Vrin, p. 125. Dieu est antérieur à tout autre étant suivant l'ordre de l'éminence, de l'efficacité et de la finalité.

³³ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets*, §16.6 dans *God and Creatures*, p. 370.

parfaite³⁴. Non seulement une telle proposition reviendrait à nier l'antériorité de Dieu sur le plan de l'éminence, mais ce serait également introduire une imperfection au sein de Dieu lui-même. Ainsi, à la volonté d'un étant infini doit correspondre un objet infini dans un acte de volition infini : « It is not self contradictory that an infinite will have an infinite act and hence a necessary act elicited necessarily with respect to an infinite object. »³⁵ Toute la question est maintenant de savoir comment Scot parvient à défendre qu'un tel acte de volition ne soit pas contradictoire.

3. L'amour de soi divin : entre liberté et nécessité

Dieu s'aime à la fois nécessairement et librement. Cette thèse est tellement déconcertante que William A. Frank n'hésite pas à dire qu'elle met au défi notre compréhension habituelle de la volonté libre.³⁶ Afin d'explicitier le caractère contre-intuitif de cette proposition, la présente section est dotée d'un double objectif. Dans un premier temps, a) il faut clarifier le sens que Scot accorde au mot « nécessaire » ainsi que la manière dont on peut le prédiquer de Dieu. Dans un second temps, b) il faut montrer en quoi le vouloir et la nécessité ne s'excluent pas mutuellement et s'articulent au sein de la volition divine. À ces fins, notre discussion prendra appui principalement sur la thématisation offerte par Scot à l'occasion de la question XVI des *Quodlibets*.

3.1. *Volonté et nature : la dénaturalisation de la volonté*

L'enjeu de la conception scotiste de la volonté divine prend place au sein d'une longue discussion quant à savoir si la liberté de la volonté et la nécessité naturelle sont compatibles à l'intérieur d'un même sujet par rapport à un même acte portant sur un même objet. À première vue, une telle compatibilité semble tout bonnement impossible, précisément en raison de l'apparente irréconciliabilité entre nécessité et liberté. En appui à cette incompatibilité, Scot mentionne l'autorité d'Augustin, qui compare le mouvement de l'âme

³⁴ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets* §16.6 dans *God and Creatures*, p. 371.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Frank, W. A., *op. cit.*, p. 68.

à celui d'une pierre³⁷. Bien que chacun de ces deux mouvements appartienne en propre à leur sujet, ils se distinguent en fonction de leur inhérence. En effet, la pierre n'est pas capable de se mouvoir par elle-même ; la cause de son mouvement lui est extérieure, car celui-ci est déterminé par la nature. À l'inverse, le mouvement de l'âme relève d'une puissance interne, puisque sinon, il serait impossible d'imputer à l'être humain la responsabilité de son action ; il faudrait donc nier que l'être humain soit un être volontaire susceptible de louange ou réprimande. Par extension, si Dieu s'aimait nécessairement, alors il faudrait nier que cet acte d'amour soit libre, ce qui serait introduire une imperfection au sein de l'être le plus parfait qui soit. Afin de contourner ce problème, la stratégie adoptée par Scot consiste à scinder la question en trois moments : d'abord I) montrer qu'il existe au moins un acte de volition nécessaire, par suite II) qu'on peut adjoindre la liberté à un tel acte et finalement III) que la nécessité naturelle peut coexister avec la liberté³⁸. Derrière cette scission, l'intention de Scot n'est pas tant didactique, mais vise plutôt à dissocier le couple *nécessité/liberté* au profit d'une division plus fondamentale et première entre *nature* et *volonté* : « The division of agents into those which act naturally and those which act freely is not the same as the division of agents into those acting necessarily and those acting contingently. »³⁹

L'importance de cette division mérite d'être soulignée, car, comme le signale bien William A. Frank, la pensée scotiste confère à cette distinction un rôle axiomatique, voire essentiel⁴⁰. Pour le Docteur subtil, nature et volonté correspondent à des puissances actives essentiellement distinguées, c'est-à-dire qu'elles appartiennent à des ordres causaux entièrement différents, de sorte qu'il n'y ait « aucun moyen terme qui puisse opérer l'unification »⁴¹ entre ces deux principes actifs, mais également « aucun genre dont la nature et la

³⁷ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets*, § 16.2 dans *God and Creatures*, p. 369.

³⁸ *Ibid.*, §16.4, p. 370.

³⁹ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets*, §16.34, p. 379.

⁴⁰ Frank, W. A., *op. cit.*, p. 75.

⁴¹ Loiret, F., *op. cit.*, p. 52.

volonté seraient les espèces ». ⁴² En d'autres termes, la distinction entre nature et volonté est irréductible et première ; elle renvoie à des modes d'activité ou de production opposés et leur relation doit être comprise comme une disjonction ⁴³, bien qu'elles puissent avoir le même objet. À l'aune de cette distinction, Scot entend établir un primat du mode d'opération de l'activité sur l'objet ⁴⁴. La nature et la volonté, prises comme telles, ne sont relatives à aucun objet, car elles sont des conditions intrinsèques (*ad intra*) de l'activité. L'objet, quant à lui, bien qu'il ait également un rôle à jouer dans l'activité, n'est rien d'autre qu'une condition extrinsèque (*ad extra*). En tant que puissances actives, la nature et la volonté ont des modes de production qui leur sont *propres* et qui déterminent *essentiellement* l'activité qui résulte d'elles. En revanche, le couple nécessité/contingence ne relève pas d'une distinction d'ordre essentiel pour Scot, mais plutôt accidentel ; elle survient *de l'extérieur*, précisément parce qu'elle concerne la relation de l'activité avec son *objet*. Ainsi, la contradiction principale ne concerne pas en premier lieu la volonté et la nécessité. Pour Scot, nécessité et contingence ne sont que *des modes d'accomplissement* ou de *réalisation* qui s'adjoignent aux deux principes actifs selon une relation de *proportion* par rapport à l'objet produit. Ils caractérisent *la perfection* avec laquelle est effectué un acte ⁴⁵. À l'inverse, ce qui pose problème, c'est d'affirmer qu'une volonté soit libre et en même temps mue selon une nécessité naturelle, ce qui reviendrait à admettre deux puissances actives opposées pour un seul et même acte ⁴⁶.

3.2. *L'articulation de la nécessité et du vouloir divin : deux arguments*

La distinction entre nature et volonté n'est pas reconductible à la distinction entre nécessité et contingence. La dissociation de ces deux

⁴² Loiret, F., *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁵ Ce qui ne veut pas dire pour autant que la contingence est une imperfection de l'acte, mais seulement qu'elle relève d'une relation avec un autre type d'objet. Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie de cette section.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 55-56.

couples permet non seulement d'assurer un concept univoque de « volonté » à tout étant⁴⁷, mais également une conciliation possible entre volonté et nécessité, dont l'exemple doit être trouvé dans la volonté divine⁴⁸. À ce titre, l'argument exposé par Scot dans le premier article de la question XVI distingue deux types de raisonnements.

Premièrement, il y a des raisons intrinsèques (*reason-that arguments*)⁴⁹ pour affirmer qu'il y ait certains actes de volitions nécessaires en Dieu, nommément la jouissance divine et la spiration de l'Esprit Saint⁵⁰. Comme la structure de ces deux arguments est la même, nous ne présenterons que celle concernant la jouissance divine. *D'abord*, Dieu est nécessairement heureux *et* cette jouissance consiste à aimer l'objet béatifique, c'est-à-dire lui-même. *De plus*, cet acte d'amour est simplement nécessaire. *Or*, tout acte d'amour est avant tout un acte volontaire. *Par conséquent*, il y a une nécessité simple dans le vouloir divin⁵¹. Comme le souligne William A. Frank, la tâche de ce premier argument n'est pas d'offrir une explication de la compatibilité entre liberté et nécessité dans le vouloir divin, mais bien plutôt d'inscrire la nécessité comme une composante *intrinsèque* de l'étant divin⁵². Il faut ainsi distinguer a) le mode d'être constitutif de l'agent b) du mode d'opération selon lequel cet agent procède⁵³. Dieu étant l'être le plus parfait, le mode d'être le plus parfait doit lui correspondre. Dieu existe nécessairement, et ce faisant, il est nécessaire qu'Il s'aime lui-même et que l'Esprit Saint l'accompagne continuellement. Néanmoins, il n'est pas suffisant de montrer qu'il existe une relation entre la nécessité et l'étant divin, mais il faut

⁴⁷ Frank, W. A., *op. cit.*, p. 69.

⁴⁸ Loiret, F., *op. cit.*, p. 52.

⁴⁹ Frank, W. A., *op. cit.*, p. 69-71.

⁵⁰ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets* § 16.5 dans *God and Creatures*, p. 370.

⁵¹ *Ibid.* Scot traite l'amour de soi divin et l'insufflation de l'Esprit Saint d'un seul trait et de manière un peu elliptique. Pour faciliter la lecture de ce premier argument, nous avons décidé d'adopter la structure proposée dans l'article cité de William A. Frank, p. 70.

⁵² Frank, W. A., *op. cit.*, p. 69.

⁵³ *Ibid.*, p. 70.

également montrer comment s'articule cette relation et pourquoi (*reason-why argument*⁵⁴) il en est ainsi.

La tâche du deuxième argument est précisément de résoudre ce problème en reliant la notion de nécessité à l'infinité du vouloir divin. L'argument va comme suit. *D'abord*, une volonté infinie est reliée avec l'objet le plus parfait de la manière la plus parfaite. *Or*, la volonté divine est infinie. *Par conséquent*, la volonté divine est reliée avec l'objet le plus désirable de la manière la plus parfaite. *Toutefois*, pour qu'il en soit ainsi, la volonté divine doit aimer l'objet le plus désirable a) *nécessairement* et *adéquatement* et b) avec un amour proportionné à cet objet. *Si* l'une de ces deux conditions venait à manquer, alors il serait concevable qu'une autre volonté soit reliée à un autre objet d'une manière encore plus parfaite. *Ainsi*, s'il y a une volition infinie, alors cet acte est nécessaire⁵⁵. En présentant cet argument, l'intention de Scot est précisément de sauvegarder la perfection de l'étant divin ainsi que sa primauté sur tout autre étant. D'un côté, nier la volonté à Dieu consisterait en une imperfection, car alors il serait dépourvu de la faculté la plus parfaite de l'âme. D'un autre côté, nier la nécessité de la volition divine serait priver Dieu de la relation la plus parfaite qu'un étant puisse entretenir avec un objet⁵⁶. Comme le mentionne François Loiret :

La nécessité est le mode le plus parfait de toute relation à l'étant, c'est pourquoi quand la volonté est considérée dans sa relation à l'étant, la volonté la plus parfaite voulant l'objet le plus parfait de la manière la plus parfaite le veut alors nécessairement. En ce sens, la volonté infinie, qui est la plus parfaite, veut nécessairement son objet⁵⁷.

La nécessité intrinsèque de la volition divine doit être comprise comme une relation autoréflexive de l'infini à l'infini ; de soi à soi. Elle ne s'applique qu'au sein du vouloir *ad intra* divin et le simple fait de poser une volonté infinie n'implique pas en lui-même de rapport

⁵⁴ Frank, W. A., *op. cit.*, p. 71-72.

⁵⁵ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets* §16.6 dans *Gods and Creatures*, p. 370-371.

⁵⁶ Frank, W. A., *op. cit.*, p. 72-73.

⁵⁷ Loiret, F., *op. cit.*, p. 58.

avec la nécessité, car prise communément à tout étant (*voluntas in communi*), la volonté est indifférente aux modes de la nécessité et de la contingence⁵⁸. Pour le dire brièvement, la nécessité n'est pas une condition intrinsèque d'une volonté infinie, sinon il en découlerait qu'une telle volonté voudrait tout objet nécessairement, aussi bien fini qu'infini. Or, comme Scot le rappelle, la perfection du rapport entre une volonté infinie avec un objet fini s'établit sous le mode de la contingence⁵⁹, précisément parce qu'un tel rapport est extérieur (*ad extra*) à l'essence divine. Pour autant, il ne s'ensuit pas également que l'objet soit la cause de la nécessité d'une volition, car ce serait dès lors faire de l'objet le premier principe actif de la volition, et par là même, avilir le rôle de volonté et lui dénier sa primauté dans l'acte de volition⁶⁰. Pour Scot, la nécessité de l'amour de soi divin est un rapport de *proportion* conditionné à la perfection de la volonté et à la perfection de l'objet voulu⁶¹ dans un acte de volition ininterrompu : « Besides, if a power or potency act necessarily continues that act as regards its object, it necessarily continues that act as long as it can. »⁶² La nécessité n'est pas une propriété de la volonté ou de l'objet pris individuellement ; c'est une relation *intrinsèque* qui ne subsiste qu'au sein de l'essence divine.

Cependant, un doute demeure quant à savoir si la volonté divine peut vouloir un autre objet nécessairement en dehors de cette relation de soi à soi.⁶³ Pour compléter ce tableau, Scot propose de distinguer (a) la nécessité d'immutabilité et (b) la nécessité d'inévitabilité ou de détermination⁶⁴. Scot ne mentionne pas explicitement laquelle de ces deux nécessités caractérise le vouloir *ad intra* divin, mais nous pouvons aisément supposer qu'il s'agit de la seconde⁶⁵. En effet, la

⁵⁸ Loiret, F., *op. cit.*, p. 58.

⁵⁹ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets* §16.31 in *God and Creatures*, p. 378.

⁶⁰ *Ibid.*, § 16.18, p. 373-374.

⁶¹ Loiret, F., *op. cit.*, p. 59.

⁶² Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets*, § 16.14 dans *God and Creatures*, p. 372.

⁶³ *Ibid.*, § 16.26, p. 376.

⁶⁴ *Ibid.*, § 16.27, p. 376.

⁶⁵ À proprement parler, Scot ne mentionne pas laquelle de ces deux nécessités est incluse dans l'amour de soi divin dans sa propre réponse à la

nécessité d'immutabilité évoque la continuité et la permanence d'un certain acte. Pour le dire négativement, ce type de nécessité interdit tout changement dans le vouloir, car elle ne se caractérise pas en fonction de l'étant voulu : « Speaking solely of the first type [the necessity of immutability], we say God wills necessarily whatever he wills. For neither on the part of the act nor of the object could a different state succeed the present one, for this would mean some change in God. »⁶⁶ Si la nécessité d'immutabilité n'est pas la relation qui caractérise le vouloir *ad intra* divin, c'est qu'elle concerne la relation d'une volonté infinie à tout type étant, et à ce titre, elle renvoie à l'essence divine elle-même⁶⁷. Tout comme Dieu est immuable, le vouloir divin l'est tout autant et à l'instant même où Dieu veut un certain objet, il le veut nécessairement, de la même manière que l'effet s'ensuit nécessairement de sa cause sans pour autant être lui-même nécessaire. Si (par malheur !) je lâche ma tasse de café, la tasse tombera nécessairement de ma main, mais l'action produite par ma main (par bonheur !) aurait pu ne pas arriver ; cette action est évitable. À l'opposé, la nécessité d'inévitabilité est une *relation négative* qui empêche non seulement un changement ou une succession dans le vouloir, mais elle implique également une restriction des possibilités du vouloir divin, car Dieu crée de manière contingente. Admettre une nécessité d'inévitabilité dans la relation d'une volonté infinie à tout étant ferait précisément de la création une chose nécessaire, ce qui doit être rejeté⁶⁸. Ainsi, l'amour de soi divin doit être compris selon une nécessité d'inévitabilité, car l'étant infini est la chose que le vouloir divin ne peut pas *ne pas* vouloir et c'est sur ce type de nécessité que Scot insiste pour affirmer la compatibilité avec la liberté.

question, mais la nécessité d'inévitabilité revient dans le troisième article de la *Question XVI des Quodlibets*, §16.35, p. 381

⁶⁶ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets*, § 16.28, p. 371.

⁶⁷ Loiret, F., *op. cit.*, p. 59-60.

⁶⁸ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets*, § 16.29 dans *God and Creatures*, p. 377.

3.3. Liberté, nécessité et nature : l'impossibilité d'une démonstration

Après cette longue décortication de la nécessité intrinsèque au vouloir divin, il nous faut résoudre les deux autres parties de la question posée par Scot. En ce qui concerne la coexistence de la liberté et de la nécessité dans le vouloir divin, la réponse fournie par le théologien franciscain est plutôt décevante, pour ne pas dire frustrante : « If you ask how does freedom coexist with necessity, I answer with the Philosopher: " Do not seek a reason for things for which no reason can be given: for there is no demonstration of the starting point of demonstration. " »⁶⁹ Tout cet arsenal pour en arriver seulement à un argument d'autorité ! Heureusement pour nous, il ne s'agit pas du fin mot de l'histoire. Dès lors, quelles sont les raisons qui poussent à Scot à un tel constat ? Trois choses sont à prendre en compte simultanément. D'abord, le vouloir *ad intra* divin doit analogiquement correspondre au vouloir *ad extra* divin⁷⁰. Bien que Dieu veuille sa création de façon contingente, Il la veut néanmoins librement. De même, si Dieu veut nécessairement l'étant infini, Il le voudra également librement. Ensuite, la liberté consiste expressément en une perfection et une action ne peut pas être qualifiée de parfaite si elle n'est pas effectuée par liberté⁷¹. Ainsi, une action continue considérant l'objet le plus parfait doit également être effectuée de la manière la plus parfaite par le plus parfait des êtres, donc par liberté. Finalement, la liberté est une condition intrinsèque de la volonté⁷² ; elle est le mode d'opération selon lequel s'exprime une volonté de telle sorte que dès qu'il y a une volonté, il y a alors nécessairement liberté. Si Scot ne propose aucune démonstration de la compatibilité entre

⁶⁹ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets*, § 16.33 p. 379. La caractérisation scotiste de la volonté divine ainsi que son refus de démonstration de son caractère libre rappellent à bien des égards la conception kantienne de la liberté comme autonomie. Sur l'influence de la pensée scotiste sur Kant, Cf. Möhle, H. (1996), « Wille und Moral. Zur Voraussetzung der Ethik des Johannes Duns Scotus und ihrer Bedeutung für die Ethik Immanuel Kants » dans Honnefeldt L. et al., *John Duns Scotus: Metaphysics and Ethics*, Leiden, E.J. Brill, p. 573-594.

⁷⁰ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets*, § 16.32, p. 378.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

nécessité et liberté, c'est qu'il considère cette proposition comme immédiate⁷³ ; il s'agit d'un *fait ontologique*⁷⁴. Tout comme la proposition « J'aime le café » est un fait empirique, il n'est nul besoin de l'étayer davantage et d'en rechercher les raisons, car elle s'impose à nous ; c'est une proposition manifeste. En empêchant la reconduction du couple nature/volonté à celui nécessité/contingence et en procédant aux différentes ramifications de la nécessité, Scot réussit à montrer que nous n'avons aucune raison d'opposer liberté et nécessité ; conclure prestement à leur incompatibilité, c'est ne pas comprendre en quoi consiste la volonté.

Le dernier obstacle que la théorie scotiste de la volonté affronte est la question de la compatibilité entre la nécessité naturelle et la liberté au sein de Dieu. Comme nous l'avons vu, la nécessité naturelle et la liberté de la volonté s'opposent farouchement de sorte qu'aucune conciliation ne semble possible entre ces deux principes actifs. Mais dans un revirement flamboyant, Scot affirme néanmoins qu'une telle compatibilité est présente en Dieu dans la production de l'Esprit Saint⁷⁵, ce qui n'est pas sans poser problème. Pour atténuer cette difficulté, il faut cependant remarquer que si nature et volonté ne peuvent pas coexister selon le même rapport, elles peuvent néanmoins être concomitantes⁷⁶. Pour expliciter cette remarque, Scot différencie quatre degrés de nécessité en Dieu : a) la nécessité de nature selon laquelle Dieu vie ou existe, b) la nécessité de détermination de l'intellection de soi divine, c) la nécessité d'accompagnement de l'Esprit Saint et d) la nécessité de liberté de l'amour de soi divin⁷⁷. Ces quatre nécessités ne se produisent pas sous le même rapport, mais concernent chacune un aspect distinct de l'étant infini ; aucune ne détient une antériorité sur l'autre, car elles sont consécutives⁷⁸, c'est-à-dire qu'elles s'impliquent mutuellement. Pour illustrer ce point, Scot prend l'exemple d'un homme qui décide

⁷³ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets*, §16.32, p.378.

⁷⁴ Loiret, F., *op. cit.*, p. 61.

⁷⁵ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets* §16.35 dans *Gods and Creatures*, p. 380.

⁷⁶ Loiret, F., *op. cit.*, p. 64.

⁷⁷ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets* §16.35 dans *God and Creatures*, p. 381.

⁷⁸ Loiret, F., *op. cit.*, p. 65.

de chuter librement du haut d'une falaise⁷⁹. Bien que l'homme chute selon une nécessité de nature par gravitation universelle, il a néanmoins choisi de le faire volontairement ; la nature et la volonté ne se trouvent pas sur le même plan de cette volition. De la même manière, bien que Dieu vive nécessairement en raison d'une nature qui exclut la liberté et que l'Esprit Saint l'accompagne nécessairement tout au long de sa vie, il a néanmoins choisi librement de vivre une telle vie. Bien que l'action de vivre demeure naturelle et n'est pas effectuée par liberté, la volonté peut pourtant vouloir qu'une telle action naturelle se produise⁸⁰. Scot ne se contredit donc pas lorsqu'il affirme une telle compatibilité ; il respecte les distinctions qu'il a lui-même posées afin de conserver la perfection de la volonté et sa primauté.

4. Contingence et Nécessité : L'intellection de soi instanciée divine

Toute caractérisation de la volonté serait incomplète si l'on ne mentionnait pas le rôle étroit que joue l'intellect au sein de l'acte de volition. De fait, l'intellect et la volonté divine ne se distinguent pas réellement, mais formellement ; dans tout acte de volition, l'intellect et la volonté doivent coopérer⁸¹. Si ces deux actes se produisent *simultanément*, il y a néanmoins une certaine *antériorité logique* de l'acte d'intellection ; l'intellect doit présenter l'objet voulu avant que la volonté puisse établir son choix. Le but de cette dernière section sera donc d'exposer comment s'opère l'intellection divine en nous appuyant sur les prologues de la *Lectura* et de l'*Ordinatio*.

⁷⁹ Duns Scot, *Question XVI des Quodlibets* § 16.50 dans *God and Creatures*, p. 387.

⁸⁰ Loiret, F., *op. cit.*, p. 65-66. L'auteur ajoute cependant que la véritable résolution de ce « problème redoutable » doit être trouvée dans la thématique scotiste de l'indétermination intrinsèque de la volonté. Comme nous considérons que cette question devrait faire l'objet d'une étude indépendante, nous nous limiterons aux remarques qui ont été exposées, malgré la déception qu'elles peuvent susciter. Il s'agit seulement de montrer que Scot construit un schéma uniforme de la volonté.

⁸¹ Sondag, G. (1999), « Scolie à la cinquième partie du prologue de l'*Ordinatio* », p. 285.

Le cœur de la conceptualisation scotiste de l'intellect divin prend place au sein d'un discours portant sur le statut scientifique de la théologie : I) la théologie a-t-elle un objet propre ou concerne-t-elle plus d'un objet, II) sous quel rapport connaissons-nous l'objet de cette science et III) cette science concerne-t-elle la totalité des étants⁸² ? Pour Scot, la réponse de la première question ne peut faire aucun doute : Dieu est l'objet premier de la théologie, mais le rapport selon lequel cet objet est connu dépend des différents modes d'être des étants⁸³, car la connaissance que nous avons d'un objet est proportionnée à la capacité de notre intellect⁸⁴. Il importe donc de distinguer trois formes de théologie : 1) la théologie en soi, seulement accessible à Dieu 2) la théologie pour nous, voyageur dans ce monde, habituelle et déficiente⁸⁵ et 3) la théologie des bienheureux, immédiate et intuitive⁸⁶. L'enjeu de cette tripartition est de sauvegarder le caractère unitaire de la théologie eu égard à l'unité de son objet :

En outre, la théologie porte sur les choses qui ne sont naturellement connues que du seul intellect divin ; sinon, en effet, elle ne serait pas un habitus surnaturel pour un intellect créé ; par suite, la théologie a pour sujet ce qui est naturellement connu de Dieu seul. Or, Dieu n'est naturellement connu que de lui seul ; donc etc.⁸⁷

À proprement parler, l'objet propre de la théologie n'est pas Dieu en tant que tel, mais plutôt l'essence divine en tant qu'elle est cette *nature-ci singulière (ut est haec natura)*⁸⁸ ; la théologie est une connaissance

⁸² Duns Scot (1999), *Prologue de la Lectura p.2 q.1-3* dans *La théologie comme science pratique*, traduction par G. Sondag, Paris, Vrin, p. 163-167.

⁸³ *Ibid.*, §71, p. 170.

⁸⁴ *Ibid.*, § 65, p.168.

⁸⁵ *Ibid.*, §65, p. 168.

⁸⁶ Duns Scot, *Prologue de l'Ordinatio*, p.3 q.3 §202, p. 259. Les prologues de la *Lectura* et de l'*Ordinatio*, bien qu'ils traitent en grande partie des mêmes questions, n'offrent pas toujours le même nombre de distinctions. L'*Ordinatio* déploie un plus grand degré de précision. La question de la théologie des bienheureux, bien qu'elle soit mentionnée dans la *Lectura*, n'est véritablement traitée que dans l'*Ordinatio*.

⁸⁷ Duns Scot, *Prologue de la Lectura*, § 73, p. 171.

⁸⁸ *Ibid.*, §77. p. 173.

quidditative⁸⁹ et seul Dieu détient une connaissance parfaite de sa propre essence. En intelligeant sa propre essence, Dieu a accès à l'ensemble des vérités portant sur l'intégralité des êtres⁹⁰, car elles sont incluses *virtuellement* sous lui. Toutefois, il ne faut pas comprendre que Dieu intellige différents objets en des instants *chronologiques distincts*, ce qui reviendrait à admettre un changement au sein de l'essence divine. L'intellection de soi de Dieu est unique, mais elle accepte différents *instants de nature*, c'est-à-dire des *moments logiques* qui se produisent simultanément. À ce sujet, les prologues de la *Lectura* et de l'*Ordinatio* diffèrent légèrement.⁹¹ Alors que dans la *Lectura*, Scot distingue deux instants de nature, a) l'intellection de l'essence divine et b) l'intellection des vérités virtuellement contenues dans les autres essences,⁹² l'*Ordinatio* opère une scission du deuxième instant entre b.1) l'intellection des quiddités contenues virtuellement sous l'essence divine et b.2) l'intellection des vérités contenues virtuellement sous ces quiddités⁹³. Pour comprendre cette nuance, il faut avoir en tête que le passage de la *Lectura* ne s'intéresse qu'à différencier les vérités intrinsèques (*ad intra*) des vérités extrinsèques (*ad extra*) à Dieu⁹⁴. En effet, les vérités contenues directement sous l'essence divine sont nécessaires. Au premier instant de nature, on peut affirmer trois

⁸⁹ Duns Scot, *Prologue de la Lectura*, §80, p. 173.

⁹⁰ *Ibid.*, §103, p. 182.

⁹¹ Un important débat a eu lieu au sujet de l'unicité de la théorie scotiste de la volonté, dont le plus importants acteurs sont sans doute Dumont, S. D. (2001), « Did Duns Scotus Change His Mind on the Will » dans Aertsen J. *et al.*, *Nach der Verurteilung von 1277: Philosophie und Theologie an der Universität von Paris im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Studien und Texte, Miscellanea mediaevalia* 28. Berlin, Walter de Gruyter, p. 719–794, et Ingham, M. B. (2002), « Did Scotus Modify his Position on the Relationship of Intellect and Will? » dans *Recherches de théologie et philosophie médiévales*, vol. 69, n° 1, p. 88-11. Néanmoins, nous ne traiterons pas de cet enjeu dans notre analyse afin de l'alléger. Notre étude ne s'intéresse pas à la question de la genèse de la théorie de la volonté scotiste ni à son évolution, mais plutôt son articulation et sa cohérence interne.

⁹² Duns Scot, *Prologue de la Lectura*, §103, p. 182.

⁹³ Duns Scot, *Prologue de l'Ordinatio* p.3 q.3 §200, p. 255-257

⁹⁴ Sondag, G. (1999), « Scolie de la troisième partie du Prologue de l'*Ordinatio* », p. 181.

choses : 1) l'intellection de soi divine est immédiate ; l'essence divine s'appréhende elle-même d'elle-même sans que le moindre objet, comme un phantasme, ne s'intercale, 2) l'essence divine se singularise d'elle-même et 3) l'essence divine est simple ; en s'intelligent lui-même, Dieu intellige les trois Personnes en même temps et non pas dans des actes distincts. Dans les deuxième et troisième instants de nature, Dieu intellige l'ensemble des possibles et l'articulation de ces deux moments logiques doit être comprise comme un ordre entre des effets d'une même cause. Pour souligner ce point, Scot effectue une analogie entre deux régions illuminées par le soleil⁹⁵. Bien qu'il fasse jour à Paris avant Montréal, il n'en découle pas pour autant que l'illumination de Montréal est causée par celle de Paris. Dans les deux cas, la cause de l'illumination doit être trouvée dans le soleil et rien d'autre ; l'illumination de Paris est un effet prochain, alors que celle de Montréal est un effet lointain. De la même manière, Dieu intellige l'ensemble des essences possibles au deuxième instant de nature pour ensuite intelliger les propriétés des étants contenues sous ces essences, mais seulement en premier chef parce qu'il intellige sa propre essence. La relation entre l'étant infini et tout autre type d'étant dépend de la relation de soi à soi ; *l'ad extra* ne peut être posé qu'en raison de *l'ad intra*. Pour le dire en un mot, même lorsque Dieu intellige autre chose que lui-même, il ne sort jamais de sa propre essence :

l'intellect divin n'est pas discursif ; donc, par nature, il ne conçoit pas l'objet premier avant de concevoir quelque chose virtuellement inclus en lui à titre d'objet connaissable ; si donc il conçoit l'objet premier avant que la volonté veuille quelque chose, il conçoit tout ce qui est contenu à titre d'objet connaissable dans l'objet premier avant que la volonté veuille quelque chose.⁹⁶

5. Conclusion : « Le parcours de la reconnaissance »

L'acharnement avec lequel Duns Scot défend la nécessité intrinsèque du vouloir divin et sa compatibilité avec la liberté dépasse

⁹⁵ Duns Scot, *Prologue de l'Ordinatio* p.3.q.3 §201, p.186.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 5 q.3 § 324, p. 375.

la seule question d'assurer la perfection de l'étant divin ; elle vise précisément à sauvegarder la liberté humaine tout en exposant son mécanisme. L'intention de Scot, c'est d'offrir un concept *univoque* de « volonté » aussi bien à l'étant infini/incréé qu'aux étants finis/créés selon une structure conceptuelle identique. Après avoir souligné les trois grands traits de la conception scotiste de la volonté, nous nous sommes aventurés à l'exposition de sa conception la volonté divine. En refusant d'identifier la distinction nature/volonté à la distinction nécessité/contingence, Scot bloque la possibilité d'une contradiction entre la nécessité et la liberté. Comme il existe des actes nécessaires au sein de l'étant divin, l'amour de soi divin est un acte de volition à la fois libre et nécessaire selon une nécessité d'inévitabilité. Le vouloir de soi divin consiste en une relation autoréflexive au sein de Dieu. Si une telle relation reste pour autant indémontrable, c'est qu'elle consiste en un *fait ontologique* qui s'impose à nous ; la proposition « Dieu se veut librement et nécessairement » doit être comprise comme un axiome de la métaphysique scotiste qui ne peut être étayée davantage par aucune raison. Finalement, après avoir nuancé l'opposition entre nature et volonté, nous avons offert quelques remarques sur l'intellection de soi divine et comment elle doit se rapporter eu égard à la volonté divine. Dieu possède virtuellement la connaissance de tous les possibles contingents préalablement à son acte de volition. Bien que Dieu ne veuille tel ou tel objet avant de l'intelliger, il sait cependant que tel ou tel objet sera créé avant qu'il ne soit créé. Par cette dernière remarque, Scot ouvre la porte à une forme de prédestination du vouloir humain. Si Dieu sait que tel homme fera tel acte à tel moment, alors comment le vouloir humain peut-il être qualifié de libre ? En bref, la réponse scotiste consiste à dire que la volonté humaine n'est pas la cause totale de sa propre volition et si le vouloir humain est libre, c'est uniquement en raison de son rapport à la volonté divine elle-même. Dans toute volition humaine, le concours de la volonté divine est nécessaire, de sorte que Dieu est la cause immédiate et efficiente de toute volition créée⁹⁷.

⁹⁷ Frank, W. A. (1992), « Duns Scotus on Autonomous Freedom and Divine Co-Causality » dans *Medieval Philosophy & Theology*, Vol. 2, p. 144-145.

Bibliographie

- Duns Scot (2009), *La cause du vouloir suivi de L'objet de la jouissance*, traduction et présentation par F. Loiret, Paris, Les belles lettres. 224 p.
- Duns Scot (1975), *God and Creatures: The Quodlibetal Questions*, translated with an introduction, notes and glossary by F. Alluntis and A. B. Wolter, Washington, D.C.: The Catholic University of America Press. 548 p.
- Duns Scot (1999), *La théologie comme science pratique : Prologue de la Lectura*, traduction par G. Sondag, Paris, Vrin. 232 p.
- Duns Scot (1999), *Prologue de l'ordination*, traduction et présentation par G. Sondag, Paris, PUF, coll. Épiméthée. 430 p.
- Duns Scot (2001), *Traité du Premier Principe*, Traduction sous la direction de R. Imbach, Paris, Vrin, 220 p.
- B. Littérature secondaire, articles et périodiques
- Boulnois, O. (2003), « Duns Scot : Existe-t-il des passions de la volonté ? » dans Besnier, B. et al., *Les passions antiques et médiévales*, p. 281-295.
- Dumont, S. D. (1995), « The Origin of Dun Scotus's Theory of Synchronic Contingency » dans *The Modern Schoolman*, n° 72, p. 149-167.
- Dumont, S. D. (2001), « Did Duns Scotus Change His Mind on the Will? » dans Aertsen, J. A. et al., *Nach der Verurteilung von 1277: Philosophie und Theologie an der Universität von Paris im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts. Studien und Texte, Miscellanea mediaevalia* 28. Berlin and New York: Walter de Gruyter, p. 719-794.
- Franck W. A (1982), « Duns Scotus' Concept of Willing Freely: What Divine Freedom Beyond Choice Teaches Us » dans *Franciscan Studies*, Vol. 42, p. 68-89.
- Franck W. A (1992), « Duns Scotus on Autonomous Freedom and Divine Co-Causality » dans *Medieval Philosophy & Theology*, Vol. 2, p. 142-164.
- Ingham, M. B. (2002), « Did Scotus Modify his Position on the Relationship of Intellect and Will? » dans *Recherches de théologie et philosophie médiévales*, vol. 69, n° 1, p. 88-116.

- König-Pralong, C (2014), « Le volontarisme scotiste : Constitutions et usages d'une césure historique à l'âge moderne » dans *Recherches de Théologie et Philosophie médiévales*, Vol.8, n° 1, 2014, p. 181-208.
- Loiret, F. (2003), « Volonté et infini chez Duns Scot », Paris, Kimé, 504 p.
- Möhle, H. (1996), « Wille und Moral. Zur Voraussetzung der Ethik des Johannes Duns Scotus und ihrer Bedeutung für die Ethik Immanuel Kant » dans Honnefelder L. *et al.*, *John Duns Scotus: Metaphysics and Ethics*, Leiden, E.J. Brill, p. 573-594.
- Pica, F. G. (2013), « John Duns Scotus on God's Will: Orderly and Most reasonable » dans *Thaumazein*, Vol. 11, p. 6-31.
- Prentice, R. (1968), « The Voluntarism of Duns Scotus, as Seen in His Comparison of the Intellect and the Will » dans *Franciscan Studies*, Vol. 28, pp. 63-103.
- Sondag, G. (2005), *Duns Scot : la métaphysique de la singularité*, Paris, Vrin, 238 p.

Littérature et philosophie au siècle des Lumières

Daniel Dumouchel*

Les rapports entre la philosophie et ce que nous appelons maintenant la littérature sont anciens et protéiformes et les sentiments qui les marquent, de Platon à aujourd'hui, ont oscillé entre l'hostilité et l'enthousiasme. Le séminaire qui fut l'occasion des trois articles que l'on va lire se proposait de s'intéresser à certains des enjeux soulevés par ces questions au XVIII^e siècle, et plus particulièrement dans les Lumières françaises. À cette époque, on le sait, les discours poétiques, philosophiques et scientifiques sont souvent étroitement entrelacés, et il n'est pas rare qu'ils soient pratiqués par une même personne, comme le prouvent assez, parmi d'autres, les exemples de Fontenelle, de Rousseau ou de Diderot. La tendance de la philosophie des Lumières à promouvoir la « popularisation » des savoirs et la diffusion de l'esprit philosophique se prête particulièrement bien à la mobilisation de formes poétiques et rhétoriques traditionnelles au profit de la philosophie; on ne s'étonnera pas de voir s'épanouir, dans le prolongement de l'esprit de la Renaissance, des formes telles que la lettre, le discours, le dialogue, etc. Dans ce contexte, la forme dialoguée jouit d'un statut privilégié, et certaines de ses réalisations les plus éloquentes, comme les *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle, en 1686, ont servi durablement de modèles. Mais le XVIII^e siècle est également le théâtre d'un renouvellement profond de certaines formes poétiques qui vont être mises au profit du nouvel esprit philosophique. Je pense notamment à l'*autobiographie* et au récit de soi, dont Jean-Jacques Rousseau, dans ses *Confessions* et dans ses

* Professeur au Département de philosophie de l'Université de Montréal.

Rêveries du promeneur solitaire, fera des véhicules philosophiques inusités, et au *roman*, qui, tout au long du siècle, par le truchement de ses deux grandes formes nouvelles que sont le *roman-mémoires* et le *roman épistolaire*, deviendra un remarquable outil d'expérimentation philosophique, dont les philosophes eux-mêmes n'hésiteront pas à s'emparer. Certes, au siècle des Lumières, les frontières entre la « philosophie » et ce que nous appelons la « littérature » ne sont pas encore clairement délimitées, ce découpage net des domaines étant plutôt l'héritage du siècle suivant, dont nous sommes largement tributaires pour notre compréhension de la littérature. Certains philosophes, comme Pierre Macherey, vont jusqu'à soutenir qu'une véritable « philosophie littéraire » n'est possible qu'après cette grande séparation des savoirs et après l'invention de la « littérature » à proprement parler. Il ne s'agissait pas, dans le séminaire, de trancher ces questions complexes (dont on trouvera un écho à la fin de l'article de Sébastien Arviset); il s'agissait de mettre en avant l'usage philosophique innovateur que les penseurs des Lumières ont fait de ces formes anciennes ou modernes.

De manière générale, les rapports entre la philosophie et la littérature peuvent être abordés d'au moins trois manières. (i) On peut d'abord traiter de la littérature, de l'œuvre littéraire ou de la fiction en tant qu'elles constituent des objets pour la philosophie; c'est ce que fait la *philosophie de la littérature* ou, si l'on préfère, *l'esthétique* de la littérature (au sens objectif du génitif). (ii) On peut ensuite s'intéresser à l'usage des moyens fictionnels, rhétoriques ou stylistiques qui sont mobilisés dans le discours philosophique : cela relève de ce qu'on pourrait appeler une *rhétorique du discours philosophique*. (iii) Enfin, il est possible de se demander comment la littérature et la fiction peuvent contribuer à la réflexion philosophique; en d'autres termes, on peut s'interroger sur la philosophie de (ou d'après) la littérature (au sens subjectif du génitif). Ici, pour éviter la confusion, on peut emprunter à Macherey le concept de *philosophie littéraire*. L'interrogation du séminaire s'appuyait sur cette taxinomie provisoire qui découpait l'objet entre esthétique philosophique, rhétorique philosophique et philosophie littéraire. S'agissant du XVIII^e siècle, dont on sait qu'il a inventé l'esthétique philosophique – c'est-à-dire à la fois la chose et le nom –, il serait tentant de s'en remettre à l'examen des théories des philosophes sur la « littérature » et ses différentes potentialités; de

Dubos à Schiller, en passant par Baumgarten, Lessing, Hume, Burke, Diderot, Rousseau et Kant, il y aurait eu amplement matière à réflexion. Mais ce sont les deux autres types de rapport entre philosophie et littérature qui ont retenu notre attention, à savoir la rhétorique du discours philosophique et la philosophie *par* la littérature. Deux questions générales dessinaient l'horizon de notre réflexion : les œuvres « littéraires », fictionnelles ou non, peuvent-elles être philosophiques? Qu'apporte aux discours philosophiques le recours aux dispositifs fictionnels ou « littéraires»? Par conséquent, les exemples étudiés furent empruntés à deux ordres de discours : d'une part, aux dialogues, lettres, rêveries, récits de soi publiés par des philosophes et qui prolongent, et parfois contestent, l'argumentation proprement « philosophique » plus standard par la fiction ou par des artifices littéraires; d'autre part, aux romans, écrits ou non par des philosophes patentés, qui peuvent être compris comme des « fictions pensantes » et qu'il s'agissait d'analyser pour en abstraire le suc philosophique.

La première partie du séminaire portait sur ce que j'ai appelé la rhétorique des discours philosophiques. Il fallait faire un choix parmi les nombreux ouvrages philosophiques qui font usage de dispositifs fictionnels et rhétoriques. Nous avons privilégié le dialogue philosophique et le récit de soi – même si, dans ce dernier cas, il s'agit plutôt d'une forme *sui generis* propre à Jean-Jacques Rousseau. Dans un premier temps, nous nous sommes arrêtés sur l'autobiographie et le récit de soi chez Rousseau, des *Confessions* aux *Rêveries du promeneur solitaire*. Le pari a été pris de lire cette œuvre tardive du philosophe genevois comme une œuvre philosophique à part entière, en gardant à l'esprit les modalités d'écriture propres sur lesquelles elle repose. Le second temps, consacré à l'écriture de la morale et aux usages du dialogue chez Denis Diderot, portait essentiellement sur le *Neveu de Rameau*. La lecture de ce dialogue élaboré sur de longues années, où Diderot pousse à la limite les règles habituelles du dialogue « philosophique », au point d'engendrer une forme hybride qui se rapproche du roman, a été l'occasion de mettre en lumière la nature essentiellement « dialogique » du mode de penser de Diderot et d'examiner les paradoxes de la morale matérialiste que la structure du dialogue permet de mettre en scène. La seconde partie du séminaire, consacrée à la possibilité d'une « philosophie romanesque », visait à

analyser quelques exemples de romans « philosophiques » qui réfléchissent sur l'individu, la liberté, la société et les passions. Trois romans importants nous ont retenu : *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, *Jacques le fataliste* de Diderot et *La philosophie dans le boudoir* de Sade.

Les articles qui suivent reflètent bien certains de ces intérêts. L'article de Kevin Tougas fait le point sur le genre du dialogue philosophique au siècle des Lumières et sur le rôle qu'il joue dans l'articulation de la vérité chez Diderot, qui a pu avancer, dans l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron* : « [...] je ne compose point, je ne suis point auteur; je lis ou je converse; j'interroge ou je réponds ». Le texte de Kevin Tougas examine de plus près *Le rêve de d'Alembert*, qui est sans doute, avec *Le neveu de Rameau*, l'un des dialogues les plus déterminants de Diderot. C'est justement sur le *Neveu* que se penche Thierry Côté pour analyser les rapports entre la musique et l'imitation chez Diderot et pour préciser sa théorie du hiéroglyphe musical. Dans le *Neveu*, Rameau intervient à la fois comme un interlocuteur qui fait part de ses idées sur la musique et comme un personnage qui *incorpore* une conception de la musique, servant lui-même en quelque sorte de hiéroglyphe qui permet de problématiser la conception mimétique du signe musical. Cette caractéristique formelle, en elle-même, suffit à montrer la complexité du dialogue diderotien comme *genre*, puisque le traitement que fait Diderot du personnage de Rameau tire le dialogue du côté du roman. Sébastien Arviset, s'inspirant de la lecture des *Cent vingt journées de Sodome* de Sade que fait Pierre Macherey dans *Philosopher avec la littérature*, réfléchit à la fonction du roman en général chez Sade et propose une interprétation philosophique des *Cent vingt journées*. Au fil de l'article, Sébastien Arviset produit également une discussion critique de la conception des rapports entre littérature et philosophie chez Macherey.

Ces trois articles sont autant d'échantillons d'un dialogue possible entre la littérature et la philosophie au siècle des Lumières. Les perspectives qu'ils développent permettent d'enrichir la façon dont nous concevons généralement les textes philosophiques aussi bien que les œuvres littéraires. Je remercie donc l'équipe d'*Ithaque* de leur avoir ouvert les pages de la revue.

Quelle philosophie derrière la forme du dialogue de Diderot ?

Kevin Tougas*

Résumé

Ce texte s'intéresse à la signification philosophique de la forme du dialogue chez Diderot. Il cherche à situer les éléments saillants de la philosophie de l'Encyclopédiste qui permettent d'expliquer sa pratique si constante et unique de ce genre d'écriture dans le cours de son œuvre. En soulevant certaines convictions anthropologiques, épistémologiques et méthodologiques de l'auteur, ce travail vise à montrer que l'on ne peut réellement comprendre la philosophie de Diderot sans se pencher sur le sens de son style d'écriture. L'étude de la théâtralisation de la pensée mise en scène dans le Neveu de Rameau, et à plus forte raison dans le Rêve de d'Alembert, fait voir comment les réflexions philosophiques, chez Diderot, peuvent pénétrer jusque dans l'acte même de l'écriture. Cela fait en outre émerger l'une des plus importantes contributions de la philosophie diderotienne, à savoir la réflexion qui entoure la forme de la pensée, ainsi que les conséquences qu'elle implique sur la conception de l'acte de réflexion en général, tout autant que sur les modalités d'exposition et de construction d'une philosophie matérialiste.

L'importance et l'originalité des dialogues de Diderot parmi les autres productions du genre du XVIII^e siècle n'est plus à prouver. Il est communément admis que si le siècle des Lumières a vu apparaître de multiples nouveaux usages de cette forme d'écriture, nul ne l'a fait

* L'auteur est étudiant à la maîtrise en philosophie (Université de Montréal). Ce travail a été enrichi d'éléments qui ont fait l'objet d'une présentation lors du Colloque des cycles supérieurs de l'ADÉPUM des 28 et 29 mars 2019, sous le titre « La réflexion diderotienne sur l'expression de la vérité ».

comme Diderot. La production dialogique de l'encyclopédiste reste encore à ce jour dans une catégorie à part et suscite toujours un grand nombre de travaux. Le style de son écriture est souvent évoqué lorsque vient le temps de tenter d'expliquer la couleur qui donne sa saveur proprement diderotienne à ses dialogues. Une autre raison se détache également et il s'agit de celle de la philosophie qui se trouve derrière cet usage si particulier que Diderot fait de l'écriture dialogique.

L'objectif avoué de ce travail sera de tenter de soulever les raisons proprement philosophiques qui ont pu motiver Diderot à faire un usage aussi constant et unique du dialogue dans le cours de son œuvre. Nous chercherons ainsi à montrer que la forme du dialogue comme *moyen d'expression de la vérité* tient une place centrale dans la pensée philosophique de l'auteur et qu'elle se fonde sur certaines de ses convictions profondes. L'étude de l'écriture diderotienne que nous nous proposons consistera ainsi à pénétrer au cœur de la philosophie qui l'anime et voudra démontrer, du même souffle, qu'une compréhension complète et approfondie de la pensée du philosophe ne peut être envisagée sans que ne soit adressée la question de la signification philosophique de son écriture. Nous verrons ainsi que ce sont en réalité de profondes réflexions tout autant anthropologiques, méthodologiques qu'épistémologiques qui s'impriment sous la plume de Diderot. L'appréhension de ces différents éléments nous permettra, en somme, de relever l'un des aspects les plus originaux de la philosophie de l'auteur : celui qui entoure la réflexion sur les conditions de l'acte de *penser*, ou, autrement dit, de *philosopher*.

Pour arriver à rendre compte de notre question, nous allons dans un premier temps nous pencher sur certaines tendances importantes de la production dialogique au XVIII^e siècle. Nous verrons ainsi les figures de Fontenelle et de Hume et chercherons à dresser un portrait du contexte idéologique qui figurait en arrière-plan de leurs productions. Nous nous tournerons ensuite vers Diderot afin d'expliquer certaines des plus importantes raisons, intrinsèques à sa philosophie, qui le poussent à avoir aussi souvent recours au dialogue. Enfin, nous nous intéresserons aux rapports étroits qui unissent contenu philosophique et forme du dialogue dans le *Rêve de d'Alembert*. L'analyse de l'écriture de cet ouvrage nous servira de cas

exemplaire afin d'observer jusqu'à quel point le contenu philosophique, chez Diderot, peut s'immiscer au sein même de la forme du dialogue, pour venir ajouter au « pur » propos du texte.

Dans cette première partie, nous nous consacrerons à situer la place des dialogues de Diderot parmi les productions du genre au XVIII^e siècle, en empruntant un angle idéologique. Ce que nous chercherons ainsi d'abord à dégager, ce sont certaines des plus importantes prémisses philosophiques qui se trouvent au fondement de la pratique du dialogue au siècle des Lumières, et ce, de sorte à pouvoir mieux apprécier les présupposés qui permettent d'expliquer la place privilégiée qu'occupe ce genre dans l'œuvre de Diderot, ainsi que celle des dialogues de l'encyclopédiste parmi les autres productions dialogiques du XVIII^e siècle.

En guise de point de départ, tournons-nous vers l'article « dialogue » de *L'Encyclopédie*, afin d'en savoir quelque peu sur la conception que l'on se faisait de cette forme d'écriture à l'époque. Si parmi les Anciens, Platon et Lucien y font figure de modèles, c'est Fontenelle qui y est présenté comme la figure de proue du genre chez les Modernes, mais que trouvons-nous donc chez Fontenelle pour que les encyclopédistes lui attribuent une telle place ?

Les raisons de l'importance de Fontenelle au XVIII^e siècle sont sans doute indissociablement liées à l'ampleur que va prendre à son époque le phénomène de la conversation mondaine. Cette pratique sociale, qui se répandra tout au cours du siècle, se définira par sa rupture d'avec les conventions de la conversation érudite et savante. Se déroulant souvent dans les salons ou dans les cafés, la conversation mondaine constituait un espace où régnait probablement une certaine frivolité, mais également un esprit de libre-pensée que l'on ne retrouvait pas dans le cadre académique. Elle a très certainement contribué à la formation de ce que l'on nomme aujourd'hui l'esprit des Lumières et aura su, en son temps, faire sentir son influence jusque dans les milieux les plus intellectuels. Ce nouveau type d'échange ne sera pas ignoré par les auteurs de dialogues, qui s'en approprieront à leur gré. Ce fut bien sûr le cas de Fontenelle qui lui doit, il va sans dire, une large part de son succès¹.

¹ Les éléments que nous avons avancés concernant la conversation mondaine sont essentiellement tirés de la description qu'en fait Stéphane

Ce qu'a su tirer Fontenelle de la conversation mondaine, c'est d'abord son utilité sur le plan pédagogique. Dans une époque où le divertissement et l'enjouement dictait le ton des discussions des honnêtes gens, le flair de l'auteur de *l'Entretien sur la pluralité des mondes* aura été de s'approprier de la forme de la nouvelle conversation au profit de la propagation d'un certain savoir. Dans un article fort instructif, Colas Duflos souligne que « le mérite de Fontenelle “ parmi les modernes ” est d'avoir su conjuguer la finesse et l'agrément de Lucien avec la gravité et la sagesse de Platon² ». Le geste fondateur de Fontenelle, qui marquera définitivement le dialogue du XVIII^e siècle, est ainsi celui d'être parvenu à mêler les sujets savants à une discussion en apparence légère et badine. Cela aura notamment pour effet de donner un nouveau rôle à l'imagination, qui ne sera dorénavant plus conçue comme vulgaire agrément ou « folle qui se plaît à faire la folle³ », mais comme réel outil d'acquisition de connaissances. Nous verrons, un peu plus bas, la place fondamentale que réserve d'ailleurs Diderot à l'imagination dans l'épistémologie du *Rêve d'Alembert*.

Or, si le dialogue de Fontenelle parvient à discuter de philosophie dans le cadre ludique de la conversation, il ne dépasse jamais la contradiction entre le discours conceptuel et le registre propre à la discussion mondaine. La mobilisation de l'art de la conversation n'est jamais qu'un moyen de partager un savoir déjà acquis dans un langage moins aride et plus accessible. En ce sens, l'écriture dialogique de Fontenelle obéit d'abord à une volonté de popularisation de la philosophie qui est portée par le projet de propagation des Lumières du XVIII^e siècle. Contrairement à d'autres auteurs qui lui succéderont — nous retiendrons ici, pour les besoins de notre travail, Hume et Diderot — les dialogues de Fontenelle se limitent, si l'on se réfère à la classification des dialogues d'idées que suggère l'introduction aux

Pujol au troisième chapitre de son livre *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle* (2005).

² Duflo, C. (2000), « Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes ? », p. 97.

³ Malebranche. N. (1688), *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, cité par S. Pujol (2005), *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle*, p. 89.

Dialogues sur la religion naturelle, à une dimension *didactique*⁴. Suivant la logique de ce dernier, nous ne pourrions ainsi attribuer un sens proprement philosophique à la production dialogique de Fontenelle. Ce n'est en effet qu'avec des auteurs comme Diderot et Hume que le dialogue deviendra en soi philosophique et répondra à la seconde tendance observée par le philosophe écossais, c'est-à-dire la tendance *heuristique*⁵.

Ce qui distingue la conception du dialogue de Diderot et de Hume de celle de Fontenelle se situe essentiellement dans la capacité de ce genre d'écriture à fonder de nouveaux savoirs. Si, chez Fontenelle, l'acquisition du savoir dans le dialogue prenait la forme de la transmission, chez les deux autres, cette acquisition prend davantage la forme d'une élaboration ou d'une fondation. La dimension heuristique du dialogue de Diderot et de Hume se caractérise donc par la place centrale que l'écriture dialogique occupe dans leurs démarches philosophiques ainsi que dans leurs quêtes respectives de la vérité. En somme, nous dirons que le dialogue d'idées acquiert, avec ces auteurs, un réel statut épistémologique. Pour arriver à comprendre les motifs philosophiques qui se trouvent derrière cette nouvelle conception du dialogue, nous allons désormais nous attarder plus spécifiquement au cas de David Hume.

L'usage de dialogue chez Hume est intrinsèquement lié à deux éléments fondamentaux de sa philosophie : son scepticisme et son empirisme. Stéphane Pujol fait remarquer, concernant les dialogues de Hume, qu'ils apparaissent dans son œuvre « à chaque fois qu'il aborde un sujet brûlant⁶ », comme dans le onzième essai de *l'Enquête sur l'entendement humain* et dans la fin de *l'Enquête sur les principes de la morale*. C'est également le cas dans ses *Dialogues sur la religion naturelle*, où l'écriture dialogique pose ouvertement des questions concernant la démarche philosophique elle-même. L'interrogation principale sur laquelle repose tout ce texte découle d'une réflexion sur les limites de la raison humaine. Elle consiste, plus précisément, à tenter de déterminer si la science expérimentale possède les moyens — comme

⁴ Pujol, S. (2005), *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle*, p. 105.

⁵ La terminologie des deux grandes formes du dialogue d'idées suggérée par Hume dans l'introduction aux *Dialogues sur la religion naturelle* (*didactique* et *heuristique*) est celle que propose Stéphane Pujol.

⁶ *Ibid.*, p. 301.

le pensaient les tenants du concept de religion naturelle — de fonder une connaissance de Dieu. Ce qui fait tout l'intérêt de ce dialogue, c'est que l'entreprise de Hume ne cherche pas réellement une réponse définitive au problème posé, mais bien plutôt à montrer les limites de l'entendement humain.

Cette remise en question des pouvoirs de la raison, inhérente à la pratique du dialogue chez Hume, est fondamentale, car elle aborde directement la question épistémologique. L'auteur affirme lui-même, à cet égard, la nécessité d'avoir recours au dialogue pour « toute question philosophique qui renferme tant d'incertitude et d'obscurité que la raison humaine ne saurait en porter une décision fixe et déterminée⁷ ». Le dialogue doit donc intervenir là où les méthodes philosophiques traditionnelles ne suffisent pas pour établir une vérité. La stratégie dialogique de Hume consiste, dans ce cadre, à soumettre des personnages qui représentent l'un et l'autre une doctrine philosophique différente à l'épreuve du scepticisme. La démarche est en somme essentiellement négative et n'aboutit à toute fin pratique à aucun résultat autre que le constat de l'incapacité de ces différentes doctrines à donner une réponse complète et suffisante à une problématique donnée.

Cette dimension non conclusive des dialogues humiens se retrouve également dans les dialogues de Diderot. Ce point de similitude entre les deux philosophes se joint également à un autre aspect de leurs pensées respectives qui détermine le caractère de leur écriture dialogique. Il s'agit de la critique de l'esprit de système. Voici comment *L'Encyclopédie* définit l'esprit systématique :

Par esprit systématique, je n'entends pas celui qui lie les vérités entre elles pour former des démonstrations, ce qui n'est pas autre chose que le véritable esprit philosophique, mais je désigne celui qui bâtit des plans et forme des systèmes de l'univers, auxquels il veut ajuster, de gré ou de force, les phénomènes⁸.

⁷ Hume, D (1779), *Dialogues sur la religion naturelle*, cité par S. Pujol (2005), *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle*, p. 105.

⁸ Article « Philosophie », *L'Encyclopédie*, cité par S. Pujol (2005), *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle*, p. 106.

Nous comprenons tout naturellement que chez Hume, le rejet de l'esprit de système est un corrélat de sa philosophie empiriste. Ce rejet découle essentiellement de son refus catégorique de la méthode hypothético-déductive qui le caractérise. La critique de l'esprit systématique s'accompagne également, chez Hume, d'une remise en question profonde des capacités du genre monologique et dissertatif à fonder un système en suivant le modèle classique de la démonstration. L'écriture dialogique de Hume se veut en outre un modèle qui propose de considérer simultanément différentes thèses et qui ne cherche pas à trancher, mais à déterminer les limites du connaissable. Elle peut en ce sens être conçue comme une tentative d'écriture *non systématique* et *heuristique*, mais qui questionne plus qu'elle ne propose. Nous verrons dans la seconde section que bien qu'on ne puisse pas ranger l'écriture dialogique de Diderot dans une démarche strictement sceptique et empiriste, elle partage néanmoins un grand nombre de points communs avec celle de Hume. L'exposition des raisons philosophiques qui motivent le choix de la forme du dialogue chez Diderot nous fera voir que sa critique du monologue va cependant beaucoup plus loin que celle de Hume et que son écriture dialogique constitue, contrairement à ce dernier, une heuristique qui interroge, certes, mais qui propose aussi.

Si l'on veut arriver à bien saisir l'originalité de la production dialogique de Diderot, il faut indéniablement saisir, dans un premier temps, les nécessités inhérentes à la philosophie de l'auteur auxquelles cette dernière répond. Comme le montre Colas Duflo⁹, ces nécessités reposent à la fois sur des fondements anthropologiques et épistémologiques. Elles concernent tout autant des conceptions très spécifiques à Diderot sur le caractère social du langage, sur la structure de la pensée humaine et sur la nature de vérité.

D'abord, sur le plan anthropologique, l'usage du dialogue est ce qui permet à Diderot de positionner l'homme dans sa condition naturelle de sociabilité. En effet, d'après le philosophe, ce n'est pas lorsqu'il est seul que l'homme est le plus proprement homme, mais lorsqu'il est avec d'autres. L'écriture dialogique se prête donc beaucoup mieux au discours philosophique, car il présente l'homme tel qu'il est réellement. L'intégration de cette donnée anthropologique

⁹ Duflo, C. (2000), « Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes ? ».

dans l'écriture évite en somme de sombrer dans un monologue qui nierait cette composante de l'être humain en le présentant à l'extérieur du monde et solitaire. Il faut dire à cet égard qu'il y a quelque chose qui va contre nature chez le penseur solitaire, selon Diderot ; il n'est pas un homme complet.

Cette réflexion sur le caractère social de la pensée philosophique va également de pair avec une autre conviction de Diderot concernant cette fois-ci le langage. Suivant ce que nous venons tout juste d'avancer, le langage lui-même provient de la nature sociable de l'être humain. Il tire sa source de cet élément de sociabilité dont il est précisément l'expression. C'est pour cette raison qu'il se prête beaucoup mieux aux échanges qu'au monologue, selon Diderot.

Cela va encore plus loin, car ce dernier croit que ce n'est que lorsqu'il sert à faire se confronter des points de vue que le langage peut parvenir à faire sortir des vérités. Le langage ne peut donc pas se suffire à lui-même dans la quête de la connaissance. Il faut encore que s'ajoute à lui l'accent qui est donné à l'expression, qui seul peut donner sa juste tonalité à la vérité. Pour comprendre ce que cela signifie concrètement, voici l'explication qu'en donne Diderot lui-même :

C'est qu'il n'y dans la même pensée rendue par les mêmes expressions, dans les deux vers faits sur un même sujet, qu'une identité de phénomène apparente, et c'est la pauvreté de la langue qui occasionne cette apparence d'identité¹⁰.

Nous comprenons donc que le dialogue constitue un remède à cette incapacité de la langue à donner une expression à la vérité. Il permet notamment, par la théâtralité qu'il met à l'œuvre, de dépasser certaines limitations du langage en donnant plus de ton aux expressions. Cependant, la difficulté ne s'arrête pas là. Dans le même extrait, Diderot avance également que « deux causes diverses ne peuvent produire un effet identique [...] et [que] deux causes diverses en nature, ce sont deux hommes¹¹ ». Cela implique alors qu'au-delà de

¹⁰ Diderot, D, *Salon de 1767*, cité par C. Duflo (2000), « Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes ? », p. 104.

¹¹ *Ibid.*

la question de l'expression, c'est surtout celle de la simple possibilité pour deux individus de fonder simultanément une même vérité qui est en jeu. Il va sans dire que les conséquences dialectiques de ces idées de Diderot rompent complètement avec la conception classique de Platon. Nous verrons maintenant comment le philosophe les articule dans son épistémologie.

En suivant ce que nous venons de dire, nous n'aurons pas de mal à avancer que la relativité de la signification du langage permet d'envisager que plusieurs expressions du vrai puissent être valables. Ce qui fait cependant la complexité et la profondeur de la notion de vérité défendue par Diderot, c'est que pour lui, le vrai lui-même est équivoque. En effet, pour ce dernier, la vérité n'est pas seulement équivoque dans sa façon de pouvoir être dite, mais surtout dans la manière dont elle se laisse voir. C'est dans la nature même du vrai que d'apparaître sous plusieurs visages. Une excellente illustration de la réflexion de Diderot à cet égard se trouve dans le douzième aphorisme des *Pensées sur l'interprétation de la nature*, où ce dernier suggère, à propos de cette nature :

C'est une femme qui aime à se travestir, et dont les différents déguisements, laissant échapper tantôt une partie, tantôt une autre, donnent quelque espérance à ceux qui la suivent avec assiduité de connaître un jour toute sa personne¹².

C'est là que se situe le réel fondement philosophique de la nécessité de pratiquer la forme du dialogue chez Diderot. Encore plus qu'une simple volonté de dépasser les limitations du langage, l'écriture dialogique du philosophe est proprement philosophique dans la mesure où elle défend une conception de la vérité que ne peuvent supporter ni le dialogisme de Platon, ni la forme monologique. Contre la dialectique platonicienne, le dialogue de Diderot soutient la possibilité d'une multiplicité des points de vue sans qu'il ne soit pour autant nécessaire de trancher à la fin. Contre la forme monologique, il refuse la tendance à la généralisation et au dogmatisme, ainsi que l'esprit de système.

¹² Diderot, D (1753), *Pensées sur l'interprétation de la nature*, XII^e pensée, dans *Œuvres*, éd. L. Versini (1994), vol. 1.

Les raisons du rejet de la dialectique platonicienne et de l'écriture monologique s'apparentent en plusieurs points au scepticisme de David Hume, dont nous avons discuté plus haut. S'il est vrai que pareillement à Hume, les dialogues de Diderot ne se concluent pas par l'atteinte définitive d'une vérité, il ne serait pas tout à fait juste cependant de les qualifier de sceptiques. Comme l'indique parfaitement Roland Mortier dans un article important, « [l']essentiel est donc ailleurs et la singularité de son œuvre, ce qu'elle a d'irréductible, réside plutôt dans son cheminement vers la recherche de la vérité que dans le caractère de la vérité atteinte¹³ ». L'heuristique des dialogues de Diderot met alors l'accent sur un processus davantage que sur un résultat. Si elle ne fait pas l'économie de la remise en cause et de la réfutation, à aucun moment elle ne restreint le champ d'action de la raison. Hume, lui, disqualifiait la raison lorsqu'elle s'aventurait sur des chemins qui ne lui étaient pas appropriés. Diderot, à l'inverse, amène les réflexions là où la raison est à court de réponses et cherche perpétuellement à la repousser dans ses derniers retranchements pour arriver à lui en extirper.

Ce que nous voyons donc à l'œuvre dans les dialogues de Diderot, c'est une pensée qui doit faire face, d'une part, à l'insaisissabilité de la vérité — entendue en un sens univoque — et, d'autre part, aux limitations inhérentes à la raison humaine et à l'acte de réflexion. Dans ce cadre, la forme du dialogue est ce qui permet au philosophe de mettre en scène la pensée et de la montrer faisant face à ses propres conditions de possibilités. L'écriture de Diderot permet, autrement dit, d'inscrire la réflexion dans un cadre matériel et temporel et de créer, par le fait même, un espace de laboratoire pour la pensée ; et pour sa pensée. Dans certains textes, comme le *Neveu de Rameau*, ce dispositif sert à l'auteur afin de faire se confronter des positions contradictoires auxquelles se bute sa propre réflexion. La lecture que le Moi du dialogue propose au sujet du personnage du Neveu illustre très bien cette dimension du texte :

Il secoue, il agite ; il fait approuver ou blâmer ; il fait sortir
la vérité ; il fait connaître les gens de bien ; il démasque les

¹³ Mortier, R. (1961), « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », p. 283.

coquins ; c'est alors que l'homme de bon sens écoute et démêle son monde¹⁴.

Ici, bien que le personnage du neveu nous soit présenté comme celui qui permet de remettre de l'ordre dans le monde du philosophe, il demeure impossible, au terme du texte, d'identifier Diderot à l'un ou l'autre de ces personnages, ni même de l'associer à une position précise. Ce que cela démontre, c'est qu'en réalité, le dialogue, pour le philosophe, forme une sorte de lieu où il peut converser avec lui-même et donner corps à ses propres contradictions. Suivant cette optique, le genre dialogique permet alors à l'auteur d'embrasser une perspective plurielle du vrai en « théâtralisant » le caractère multiple des points de vue sur la vérité, mais également, d'exprimer la pluralité à l'œuvre dans son propre individu. En faisant un pas de plus, nous pourrions même affirmer que, dans une certaine mesure, l'espace social qui se crée entre Lui et Moi, dans le *Neveu de Rameau*, se présente, en dernière analyse, comme une métaphore du tiraillement intérieur de l'auteur lui-même.

À partir de là, nous voyons un peu plus clairement que le geste d'écriture de Diderot, dans ce dialogue, se présente, au final, sous une forme analogue à celle de l'acte de réflexion. Il traduit également une conception — très particulière à Diderot — sur le caractère multiple de l'individu. Dans le *Neveu de Rameau*, nous pouvons percevoir cet aspect dans le caractère non définitif du dialogue et dans cet art implicite du soliloque que pratique l'auteur. C'est ici qu'il convient très certainement de situer les racines philosophiques de l'écriture dialogique diderotienne. En effet, si le dialogue occupe une telle place dans l'écriture du philosophe, c'est assurément parce qu'aucune autre forme d'écriture ne peut exprimer aussi naturellement la pluralité de l'individu qui s'agit dans l'acte de réflexion. La pensée étant, autrement dit, ontologiquement dialogique, il apparaît évident que le moyen d'expression le plus adéquat pour la philosophie de Diderot soit le dialogue. Le choix de l'auteur, à cet égard, est d'ailleurs manifestement délibéré.

En conclusion de cette section, il s'avère essentiel d'insister à nouveau sur la correspondance qui unit l'anthropologie et

¹⁴ Diderot, D. (date de parution initiale), *Le Neveu de Rameau*, éd. J.-C. Bonnet (2013), p. 49.

l'épistémologie de Diderot en ce qui a trait au caractère multiple de la vérité. Dans la dernière partie, que nous consacrerons au *Rêve de d'Alembert*, nous verrons que c'est à partir de cette proximité de structure entre la conception diderotienne de la vérité et des modalités de l'acte de *penser* que le philosophe parvient à conférer au dialogue un véritable statut épistémique. L'aspect totalement unique de ce texte ouvre, à vrai dire, sur une large et complexe réflexion méthodologique au sujet de la quête de vérité.

Le *Rêve de d'Alembert* constitue probablement l'un des moments de l'œuvre de Diderot où la réflexion sur le rapport entre le contenu et la forme s'est élevé au plus haut niveau. Philippe Roger suggère à cet égard :

La trilogie d'Alembert pourrait bien [...] représenter un moment privilégié de la "pensée des Lumières" où l'exposé des thèses n'y fait plus l'économie d'une réflexion sur les modalités littéraires de l'exposition des idées¹⁵.

Cette réflexion au sujet de la forme concerne « la possibilité d'une écriture matérialiste¹⁶ ». Elle consiste, en fait, à trouver les moyens d'exposition littéraire qui soient les plus adéquats pour les thèses matérialistes. Le premier dispositif d'écriture que mobilisera Diderot face à ce problème prendra la forme d'une « hybridation¹⁷ » du théâtre et de la philosophie. C'est, à cet égard, dans un rejet de la démonstration dissertative ou dialogique au profit d'une mise en scène théâtrale de la conversation, que s'établiront l'originalité et la particularité du texte. Au registre traditionnel et académique de la philosophie, Diderot substitue ainsi celui de la conversation mondaine¹⁸. Cela n'empêche pas pour autant les personnages du récit de discuter de problèmes philosophiques, mais nous ne pouvons mesurer la teneur philosophique du texte qu'à partir du strict contenu

¹⁵ Roger, P. (1987), « L'invention d'une forme : l'écriture matérialiste du *Rêve de d'Alembert* », p. 258.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Lotteric, F. (2007), « Hybrides philosophiques : Quelques enjeux du dialogue matérialiste dans *Le Rêve de d'Alembert* et *La Philosophie dans le boudoir* ».

¹⁸ Sur la conversation mondaine, voir p. 2-3.

de leurs interventions. Au contraire, c'est plutôt dans les subtilités de la trame théâtrale de la conversation qu'il convient de situer la profondeur philosophique du dialogue. L'écriture matérialiste du *Rêve* se caractérise ainsi par la mise en place d'un lieu théâtral qui manifeste, par lui-même — et dans le concret — les éléments de la philosophie matérialiste que vise à démontrer Diderot.

Le déroulement du dialogue prend la forme d'une discussion informelle entre deux personnages — le médecin Bordeu et une amie de d'Alembert, Mademoiselle de Lespinasse —, qui fait suite à un rêve fou de d'Alembert, au cours duquel ce dernier poursuit un entretien¹⁹ qu'il avait eu précédemment avec Diderot. C'est à partir de la transcription de Mademoiselle de Lespinasse de ce rêve de d'Alembert que se déploie la conversation entre les deux protagonistes principaux. Dès le départ, c'est en relatant le détail du songe délirant de d'Alembert concernant le principe d'unité et de conservation du sujet que Mademoiselle de Lespinasse suscite l'intérêt et la participation de Bordeu à la réflexion autour des problèmes soulevés par d'Alembert. La suite du texte nous fait voir Bordeu et Mademoiselle de Lespinasse qui tentent de *penser* — ou de concevoir — le contenu des thèses matérialistes avancées par d'Alembert endormi. La question qui surplombe le texte est donc : une philosophie matérialiste est-elle pensable ?

Le problème auquel s'attaque le texte se rattache directement à la nature des objets qui sont discutés. En effet, toute la difficulté réside dans le fait que la réflexion sur des questions métaphysiques, telles que l'unité de l'individu et du monde, ou la continuité entre la matière inerte et la matière vivante, ne peut trouver ses fondements dans l'expérience. Dans cet ordre d'idée, nous pourrions alors comprendre l'entreprise d'écriture de Diderot, dans le *Rêve de d'Alembert*, comme une tentative d'établir les bases d'une méthode qui demeure cohérente avec les prémisses du matérialisme, afin de traiter de ces questions.

Le premier aspect qu'il faut soulever, à propos de la démarche qui est mise en scène dans le dialogue, c'est la place primordiale qu'y occupe la faculté imaginative. Dans le déploiement du texte, ce sont

¹⁹ Cet entretien entre d'Alembert et Diderot fait l'objet de la première partie de la trilogie d'Alembert, sous le titre *La suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot*.

constamment les images et les analogies qui permettent à Bordeu et à Mademoiselle de Lespinasse de formuler leurs hypothèses principales. C'est ainsi que Bordeu reprend l'image de l'essaim d'abeille pour penser le caractère à la fois unitaire et multiple de l'individu, que Mademoiselle de Lespinasse propose de voir l'impression d'unité des sensations à travers une analogie avec une araignée et sa toile et que d'Alembert, en rêve, suggère de voir le principe d'unité du grand Tout par le biais d'une métaphore avec l'individu. Dans la première partie de la trilogie, le personnage de Diderot suggère également l'analogie du clavecin sensible, qui, comme nous le verrons un peu plus bas, offre d'ailleurs une clé de lecture enrichissante pour le texte.

Ce que traduit ce recours répété des personnages à l'imagination, c'est une importante réflexion épistémologique. C'est Bordeu lui-même, à la fin du dialogue, qui définit, à cet égard, la nécessité à laquelle répond l'imagination :

On a exclu l'idée, en séparant le signe de l'objet physique; et ce n'est qu'en rattachant le signe à l'objet physique que la science redevient une science d'idée. De là le besoin si fréquent en conversation, [...] d'en venir à des exemples [...] ; de donner du corps, de la forme, de la réalité²⁰.

Ici, le personnage du médecin s'adonne d'abord à une critique de l'idée abstraite, qui est engendrée par la pensée systématique. Ce qu'il cherche à montrer par-là, c'est que les idées de la science ne prennent en consistance que lorsqu'elles arrivent à s'éprouver dans l'expérience. C'est précisément pour cela que l'imagination, en sa qualité de faculté mnésique²¹, est appelée à jouer un rôle si important dans la quête de vérité. En tirant des formes à partir de réalités précédemment vécues, la faculté imaginative exerce une véritable force poïétique, en générant du sens dans la pluralité des phénomènes à laquelle est soumise l'observation. Ces images, que l'imagination confectionne, correspondent à ce que Diderot nomme, dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, des conjectures. Ces dernières possèdent,

²⁰ Diderot, D. (date de parution originale), *Le rêve de d'Alembert*, éd. C. Duflo. (2002), p. 166.

²¹ « L'imagination, c'est la mémoire des formes et des couleurs », affirme Bordeu. *Ibid.*, p. 164.

pour lui, un statut épistémique particulier, qu'on ne peut absolument pas négliger si l'on veut bien saisir le sens du cheminement heuristique du *Rêve de d'Alembert*.

Le rôle des conjectures, que ce soit dans la trame du *Rêve* ou dans la méthode scientifique établie par Diderot dans les *Pensées sur l'interprétation de la nature*, est d'abord et avant tout celui d'idées régulatrices. Elles agissent comme formes structurantes de la pensée, en présupposant des principes d'ordres dans la nature. Elles établissent, autrement dit, des généralisations entre les phénomènes afin de constituer des savoirs sur le monde. Cela dit, les conjectures conservent en permanence un statut hypothétique, car elles demeurent soumises aux contingences de l'expérience. Comme nous l'avons tout juste mentionné, ce n'est, à cet égard, qu'en s'éprouvant empiriquement qu'elles peuvent prendre en solidité.

C'est là que nous atteignons le fond de la réflexion diderotienne sur l'expression de la vérité, telle qu'elle apparaît dans le *Rêve de d'Alembert*. La difficulté que fait émerger Diderot dans ce dialogue, c'est celle à laquelle se bute la pensée lorsqu'elle cherche à conjecturer sur des problèmes métaphysiques. Les sujets de la métaphysique ne pouvant, par nature, pas faire l'objet d'une expérience dans le sensible, les uniques points d'ancrage qui puissent relier la réflexion des personnages du *Rêve* au réel constituent l'image, l'analogie ou la métaphore. Cette insaisissabilité des sujets autour desquels tourne le dialogue permet assurément d'expliquer le caractère délirant et éclaté du texte. Cet aspect n'est pas non plus étranger à la nature de la principale faculté que mobilisent les protagonistes dans leurs conversations. Dans un passage fondamental du dialogue, Bordeu suggère ainsi que « tout le délire de cette faculté [imaginative] se réduit au talent de ces charlatans qui de plusieurs animaux dépecés en composent un bizarre qu'on a jamais vu en nature²² ». Nous voyons donc qu'il est primordial de relativiser les pouvoirs des conjectures lorsque nous nous intéressons à des objets métaphysiques, pour Diderot. Ainsi, si ces dernières permettent à la pensée de cheminer vers la vérité, elles ne peuvent absolument pas servir de fondement à une démarche démonstrative sur ces questions. Le processus d'écriture déployé par Diderot dans le *Rêve* constitue une sorte de

²² Diderot, D. (date de parution originale), *Le rêve de d'Alembert*, éd. C. Duflo. (2002), p. 165.

réponse à cette incapacité de la pensée humaine à fonder des thèses métaphysiques sur la base de raisonnements et d'arguments démonstratifs. La mise en branle, par l'auteur, d'un dialogue qui prend la forme d'une conversation informelle est ce qui lui permet, comme nous le verrons, d'établir un dispositif unique pour donner une consistance nouvelle à ses thèses matérialistes.

L'analogie du clavecin sensible, qu'offre le personnage de Diderot dans *La suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot*, procure une excellente grille de lecture pour comprendre la signification philosophique de la forme d'écriture du *Rêve de d'Alembert*. En effet, pareillement aux cordes vibrantes du clavecin, qui s'agitent les unes les autres pour former une unité, la structure du dialogue nous fait voir des personnages qui s'alimentent mutuellement et qui, plutôt que d'agir comme des antagonistes, contribuent à former un tout unifié. Le déroulement du récit offre un très bon exemple de ces vibrations qui se transmettent entre les personnages : au début, c'est le rêve mystérieux de d'Alembert qui suscite d'abord la curiosité de Madame de Lespinasse, qui transmet ensuite son intérêt à Bordeu en lui relisant sa transcription du rêve ; ce qui relance à nouveau l'intérêt de la compagne de d'Alembert, et ainsi de suite.

Dans le cadre de la pensée matérialiste de Diderot, la forme de la conversation du *Rêve* offre ainsi elle-même une image du monde en tant que « grand individu et que tout²³ ». À la manière d'organes ou de cordes vibrantes, les personnages qui composent le dialogue participent à l'unité temporaire que constituent le temps et l'espace de la conversation. De manière analogue aux organismes de la nature et aux individus, ils forment un agrégat temporaire qui est voué à la décomposition. L'ambiguïté que laisse planer Diderot quant au vrai début²⁴ du dialogue ajoute également à cette analogie, en suggérant que l'entretien ne représente, au final, qu'un moment dans un processus beaucoup plus long, mais dont le temps définitif nous reste inconnu. Ce que nous voyons en somme émerger ici, c'est comment la forme d'écriture peut devenir un moyen d'exposition de thèses qui se substitue à la traditionnelle démonstration dissertative. Néanmoins,

²³ Diderot, D. (date de parution originale), *Le rêve de d'Alembert*, éd. C. Duflo. (2002), p. 104

²⁴ Le titre de la première partie du dialogue est *La suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot*.

ce qui fonde en réalité tout l'intérêt de cette méthode, c'est la réflexion qu'elle ouvre sur l'acte même de *penser*. En effet, s'il est important pour Diderot d'avoir recours à une forme particulière de dialogue, c'est aussi pour positionner la pensée face à ses propres conditions de possibilité.

La signification philosophique du *Rêve* ne peut être pleinement comprise sans que ne soit considérée la dimension qu'y ajoute le geste d'écriture de Diderot. Ce que permet d'abord ce texte, c'est de positionner la philosophie dans le cœur même du contexte d'où elle s'origine. Le mouvement qui s'imprime sous la plume de Diderot ne se résume donc pas uniquement à celui d'un individu comme unité temporaire, mais aussi comme foyer de la réflexion. De la sorte, le philosophe parvient à ériger une correspondance entre la structure corporelle et la structure de la pensée. C'est précisément ce qu'illustre l'analogie du clavecin sensible qui affirme, au sujet de l'acte de réflexion, « [qu']une première idée en appelle 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 du philosophe qui médite²⁵ ». Si la structure du texte reproduit les principes d'unité de l'individu, c'est donc également la forme de la pensée elle-même qu'elle traduit. L'enchaînement des idées que génère la conversation se trouve au cœur de cette transposition. Il permet de voir la relativité des points de vue, et surtout, le caractère dynamique et contingent de la pensée. La vérité que nous fait voir la forme du dialogue, dans le *Rêve de d'Alembert*, c'est donc celle de la pensée comme processus heuristique et productif. Par sa capacité à construire du sens, cette dernière parvient à former des idées et des conjectures, tout comme la nature engendre des êtres vivants. Cette identité de structure entre la pensée et le monde vient en outre boucler la boucle du monisme matérialiste de Diderot, en permettant d'envisager le corps et la pensée comme faisant partie d'un même tout et d'une même substance. Cela amène directement à penser que s'il n'y a pas d'Être suprême pour Diderot, il n'y a pas davantage de pensée de l'absolu. Les pensées — comme les individus — n'étant, ultimement, que « [l]a somme d'un certain nombre de tendances²⁶ »,

²⁵ Diderot, D. (date initiale de parution), *Le rêve de d'Alembert*, éd. C. Duflo. (2002), p. 65-66.

²⁶ *Ibid.*, p. 104

elles ne peuvent et ne doivent que « [n]âître, vivre et passer, c'est[à-dire] changer de formes²⁷ ».

Pour conclure, nous avons vu, dans notre première partie, comment le genre dialogique hérité de la conversation mondaine était passé d'une tendance pédagogique avec Fontenelle, à une tendance proprement heuristique et philosophique chez Hume. Cela nous a permis de voir le lien étroit qui unissait l'usage du dialogue avec la pensée sceptique chez Hume. Dans la seconde section, nous nous sommes intéressés aux fondements philosophiques de l'usage du dialogue chez Diderot. Nous avons ainsi pu faire ressortir la notion équivoque de la vérité qu'il défend, en montrant son adéquation avec le caractère multiple de l'individu et le caractère social du langage. Nous avons terminé en étudiant les rapports entre la forme et le contenu philosophique dans le *Rêve de d'Alembert*. Il nous est apparu, dans ce cadre, que l'acte d'écriture opéré par Diderot dans ce dialogue parvenait, en définitive, à se substituer aux traditionnelles méthodes démonstratives de la philosophie. Nous avons vu, à cet égard, comment la mise en scène savamment orchestrée de la conversation et du mouvement de la pensée devenait un réel outil pour le philosophe afin de donner du corps et de la consistance à ses idées matérialistes.

En outre, la forme du dialogue mise en scène par Diderot dans le *Rêve de d'Alembert* montre une pensée en perpétuel devenir qui, en rejetant la transcendance, accepte l'instabilité qui la constitue, tout comme celle des objets qu'elle étudie. Alors que l'objet de ce texte doit être la possibilité de penser une philosophie matérialiste, nous voyons que c'est, en réalité, la structure de la pensée qui constitue le sujet central de ce dialogue. Paradoxalement, c'est donc en montrant l'incapacité structurelle de la pensée humaine à concevoir une philosophie matérialiste qu'il arrive précisément à mettre en image cette pensée matérialiste. Le parallèle qu'établit Diderot entre la forme de la pensée et la structure des organismes devient, dans ce cadre, la base d'une conception moniste du monde, où la réflexion et les choses sur lesquelles elle porte participent de la même substance — ou d'un même mode d'existence. La théâtralisation du caractère contingent et périssable des pensées — comme des individus et des

²⁷ Diderot, D. (date initiale de parution), *Le rêve de d'Alembert*, éd. C. Duflo. (2002).

choses — vient affirmer la nécessité pour l'homme, étant donnée sa condition, d'inscrire la quête de vérité dans un processus mouvant et infini.

En somme, si la pensée possède, pour Diderot, une capacité productive dans le domaine de la connaissance, ce n'est qu'en cherchant à repousser constamment les limites de ses expériences, et des idées qu'elle appréhende, qu'elle peut continuer d'élargir son spectre d'horizon sur la vérité. C'est probablement là aussi qu'il faudrait situer le sens de l'entreprise du *Rêve de d'Alembert*. Bien plutôt qu'une sommation à suspendre notre jugement sur les choses que ne peuvent saisir notre esprit, le *Rêve* nous invite à porter nos réflexions sur des terrains inaccessibles et incertains. Il nous convie à une quête incessante de découvertes inattendues et d'hypothèses improbables. C'est, enfin, une attitude qu'il nous propose d'adopter dans le cheminement vers le savoir ; une attitude qui s'enracine indéniablement dans l'esprit de son siècle, et dont l'entreprise encyclopédique constitue assurément le témoignage le plus éloquent.

Bibliographie

- Diderot, D. et J. Le Rond d'Alembert (1751-1772), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Le Breton-Briasson-David-Durand, 28 vol.
- Diderot, D. (2013), *Le Neveu de Rameau*, éd. J.-C. Bonnet, Paris, GF Flammarion, 236 p.
- Didertot, D. (2002), *Le rêve de d'Alembert*, éd. C. Duflos, Paris, GF Flammarion, 245 p.
- Diderot, D. (1994-1997), *Œuvres*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, 5 vol.
- Duflo, C. (2000), « Et pourquoi des dialogues en des temps de systèmes ? », *Diderot Studies*, vol. 28, p. 95-109.
- Ibrahim, A. (1999), *Diderot et la question de la forme*, Paris, PUF, 184 p.
- Lotterie, F. (2007), « Hybrides philosophiques : Quelques enjeux du dialogue matérialiste dans *Le Rêve de d'Alembert* et *La Philosophie dans le boudoir* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 42, p. 58-81.

- Mortier, R. (1961), « Diderot et le problème de l'expressivité : de la pensée au dialogue heuristique », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13, p. 283-297.
- Pujol, S. (2005), *Le dialogue d'idées au dix-huitième siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, University of Oxford, 336 p.
- Quintili, P. (2001), *La pensée critique de Diderot, Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie*, Paris, Honoré Champion, 566 p.
- Quintili, P. (2001), « De la vérité comme *adaquatio* à la vérité comme processus dans la philosophie de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 30, p. 17-33.
- Rioux-Beaulne, M. (2006), « Diderot et la productivité de l'esprit : Aspects gnoséologiques, épistémologiques et esthétiques de l'invention » (thèse de doctorat), Université de Montréal, 418 p.
- Roger, P. (1987), « L'invention d'une forme : l'écriture matérialiste du Rêve de d'Alembert », *Début et fin des Lumières en Hongrie, en Europe centrale et en Europe orientale : Actes du sixième colloque de Mátrafüred*, 20-25 octobre 1984, Budapest, Akadémiai Kiadó, p. 257-264.

Musique et mimesis chez Denis Diderot : Rameau et le hiéroglyphe musical

Thierry Côté*

Résumé

Cet article explore la manière dont le problème du sens musical se pose chez Diderot, à partir de deux axes complémentaires : la théorie philosophique et l'écriture romanesque. J'y propose une lecture du Neveu de Rameau à partir des idées musicales exprimées par son auteur dans les années qui précèdent l'écriture du dialogue. J'explore d'abord la manière dont Diderot conçoit les rapports du signe musical avec le signe poétique dans la Lettre sur les sourds et muets et la Lettre à Mlle de La Chaux où Diderot atteint, sous forme paradoxale, le noyau problématique de la théorie de l'imitation musicale : la puissance affective de la musique est en raison inverse de ses propriétés figuratives. Le Neveu de Rameau adoptera plusieurs stratégies pour représenter la musique, ce qui pourrait laisser croire que Diderot n'a pas pris la mesure du paradoxe de la représentation musicale. Je suggérerai au contraire que comme Jean-François Rameau, la musique y est à la fois semblable et irréductible à toutes les formes extérieures qui la traduisent. Diderot n'a donc pas négligé, mais déplacé le paradoxe esthétique sur le plan éthique. Mon analyse tend ainsi à montrer que la plus géniale figure de l'amoralisme au XVIIIème devait être un virtuose de la musique.

Introduction

Bien que Diderot ait pu se dire « ignorant en musique¹ », force est de constater que cet art occupe une place non-négligeable dans sa vie

*L'auteur est étudiant au doctorat en philosophie (Université de Montréal)

comme dans son œuvre. Amateur éclairé, chanteur à ses heures², père extrêmement soucieux du développement des talents musicaux de sa fille Angélique, le directeur de l'*Encyclopédie* est aussi l'auteur d'au moins 27 ouvrages et articles qui touchent de près ou de loin les questions musicales³, des *Bijoux indiscrets* (1748) au *Neveu de Rameau* (rédigé jusqu'au début des années 1770). On ne peut qu'être frappé d'un côté par la grande variété d'approches qui caractérise le discours de Diderot sur un art dont il parle tantôt en physicien, tantôt en polémiste, tantôt en historien, tantôt en pédagogue, de l'autre par la variété des influences qu'il subit, de l'abbé Batteux au chevalier de Chastellux en passant par Jean-Philippe Rameau et Jean-Jacques Rousseau. Pour l'historien de la pensée musicale, le cas de Diderot est intéressant à plus d'un titre : miroir reflétant la complexité de celle-ci au XVIII^e siècle, il fournit l'exemple d'une pensée musicale à la fois tributaire de la catégorie classique d'*imitation* et encline à l'interroger. C'est en effet dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle qu'on commence à questionner l'idée ancienne selon laquelle la musique est susceptible d'imiter la nature⁴ ainsi qu'à remettre en question sa subordination aux arts du discours et de la scène⁵. La position de Diderot à cet égard est complexe : il est enclin à questionner la pertinence du modèle mimétique, mais ne l'abandonne jamais véritablement. Le *Neveu de Rameau*, qui donne à voir la musique à travers la physionomie et le geste, nous plonge au cœur de la conception mimétique de la musique, mais c'est aussi une plongée romanesque dans l'écart irréductible entre la musique et ses représentations discursives. Dans sa leçon inaugurale au collège de France intitulée « comment parler de musique », le compositeur et philosophe Karol Beffa soulignait récemment la difficulté inhérente à produire un discours sur la musique⁶. Mon objectif est d'abord de

¹ DPV, II, 307. (Pour les œuvres de Diderot, je me réfère à l'édition H. Dieckmann, J. Proust et J. Varloot, voir bibliographie).

² Diderot, D. (1955-1970), *Correspondance*, I, 169.

³ Voir la recension dans Bardez, J. M. (1975), *Diderot et la musique*, p. 8.

⁴ Voir notamment Chabanon, M. (1967), *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* [1785], p. 38 sq.

⁵ Neubauer, J. (1986), *The Emancipation of Music from Language : Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*.

⁶ Beffa, K. (2013), *Comment parler de musique ?*

comprendre par quels détours un texte littéraire peut *représenter* la musique ainsi que les limites de cette représentation. Il est ensuite de saisir le statut symbolique de la musique et la manière dont elle entre en rapport avec d'autres thématiques du roman. Aussi m'emploierai-je à analyser non seulement les ressources littéraires, mais aussi les enjeux éthiques de ce dialogue célèbre à la lumière des positions théoriques de Diderot sur les rapports entre musique, parole et signification (exprimées notamment dans la *Lettre sur les sourds et muets* et dans la *Lettre à Mlle de la Chaux*). Ce n'est pas un hasard si Rameau, figure romanesque de l'amoralisme, est d'abord un musicien virtuose. Je montrerai que le dialogue transpose dans le plan de la réflexion éthique une série de problèmes rencontrés par Diderot dans ses réflexions sur la signification musicale (disjonction entre intériorité et extériorité, problème de l'équivocité et de la manipulation des signes, possibilité d'une émotion détachée de tout critère de vérité).

1. Le musique et le langage

1.1. *Le hiéroglyphe musical*

Dans *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, ouvrage de référence pour Diderot comme pour Rousseau qui le cite à l'appui de ses propres thèses sur l'imitation musicale, l'abbé Batteux assigne aux arts une tâche, celle d'imiter la belle nature, et classe la musique parmi les arts d'imitation aux côtés de la poésie et de la peinture. Selon Batteux, « Toute musique et toute danse doit avoir une signification, un sens⁷ ». Si la musique est adéquatement composée, nous pouvons « comprendre le sens des expressions qu'elle renferme » ; si ce n'est pas le cas, elle est « un idiôme inconnu pour nous⁸ ». Dans ce texte fondateur pour la pensée esthétique et musicale du XVIII^e siècle, l'analogie de la musique et du langage est omniprésente, mais qu'implique-t-elle exactement ? Que la musique soit *comme* un langage peut signifier au moins deux choses ; d'abord, selon une analogie *faible*, cela veut dire que la musique doit être expressive, qu'elle puisse *signifier* quelque chose ou *parler* au cœur de celui qui écoute. Ensuite, selon une analogie *forte*, cela veut dire que le signe musical (qu'il

⁷ Batteux, C. (2011), *Les beaux-arts réduits à un même principe*, [1746], p. 350.

⁸ *Ibid.*, p. 357.

s'agisse de l'accord, de la « phrase » ou du rythme) a des propriétés référentielles, et que la relation entre le signe musical et l'affect qu'il suscite peut être motivée. C'est l'analogie *forte* qui est défendue par Batteux lorsqu'il estime que certains « sons » déterminés correspondent à des « idées » musicales qu'ils sont capables d'exprimer. Toutefois Batteux ne pousse pas l'analyse plus loin, se contentant d'émettre le principe de cette correspondance dont il ne fournit aucun d'exemple.

Diderot reprend dans la *Lettre sur les sourds et muets* (1751) la réflexion là où Batteux l'a laissée. Directement adressée à l'abbé, la lettre lui reproche au moins deux choses concernant son système des beaux-arts. D'une part, il a négligé de préciser comment chacun des arts d'imitation accomplit l'imitation avec ses moyens propres (par son propre « hiéroglyphe », dira Diderot) – « comment le poète, le peintre et le musicien rendent [par leurs propres moyens] la même image » (en quoi le traité « manque d'application ») ; d'autre part, il n'a pas expliqué ce qu'était la « belle nature » à imiter (en quoi le traité « reste sans fondement⁹ »). En ce qui concerne la musique, Batteux n'a pas saisi l'« emblème fugitif » de son expression ni montré quels sont les moyens propres dont elle dispose pour imiter la belle nature, ce que Diderot se propose de faire en expliquant comment on pourrait mettre en musique des vers de Virgile et de Lucrèce.

Ce petit intervalle en montant sera le rayon de lumière. C'était le dernier effort de la moribonde ; elle ira ensuite et toujours en déclinant par des degrés conjoints, *revoluta toro est*. Elle expirera enfin et s'éteindra par un intervalle de demi-ton, *vita quoque omnis, omnibus e nervis atque ossibus exsolvatur*. Lucrèce peint la résolution des forces par la lenteur de deux spondées, *exsolvatur* ; et le musicien la rendra par deux blanches en degrés conjoints ; la cadence sur la seconde de ces blanches sera une imitation très frappante du mouvement vacillant d'une lumière qui s'éteint¹⁰.

⁹ DPV, IV, 182.

¹⁰ *Ibid.*, p. 184-185.

Il semble ici que Diderot se livre à une justification de ce que nous avons appelé l'analogie *forte* entre la musique et le langage, en cherchant à motiver le rapport imitatif qui peut exister entre le matériau musical (l'intervalle en montant, les degrés conjoints de la gamme qui descend, les deux blanches, la cadence) et les significations du langage poétique (le rayon de lumière, le déclin, la résolution des forces, la lumière qui s'éteint). Toutefois, Diderot ne semble pas vouloir dire qu'une cadence renvoie nécessairement et strictement, dans tous les cas, à une lumière qui s'éteint, comme le mot « lumière » renvoie lui-même sans équivoque et systématiquement au phénomène qui porte ce nom, mais plutôt qu'il existe un rapport de convenance relativement souple mais empiriquement identifiable entre les figures musicales et les significations associées. À ce titre, d'ailleurs, le hiéroglyphe musical n'est pas plus précis que le hiéroglyphe poétique (le rapport imitatif entre « deux spondées » et l'action à laquelle renvoie le verbe « exsolvatur » n'est pas plus resserré que celui entre « deux blanches » et la signification de ce même mot).

La question se pose de savoir si l'on peut vraiment tenir compte de la spécificité de l'expression musicale tout en continuant à la subordonner à l'exigence mimétique. C'est à une lectrice attentive de la *Lettre* qu'on doit les réflexions les plus audacieuses de Diderot à ce sujet, livrées dans sa *Lettre à Mlle de La Chaux* (1751). Diderot est en effet forcé de reconnaître que la musique ne suscite pas toujours de représentation déterminée chez celui qui l'écoute.

Il y a, ajoutez-vous, des morceaux de musique auxquels on n'attache point d'image, qui ne forment, ni pour vous ni pour personne, aucune peinture hiéroglyphique, et qui font cependant un grand plaisir à tout le monde. Je conviens de ce phénomène, mais je vous prie de considérer que ces morceaux de musique, qui vous affectent agréablement sans réveiller en vous ni peinture ni perception distincte de rapports, ne flattent votre oreille que comme l'arc-en-ciel plaît à vos yeux, d'un plaisir de sensation pure et simple, et qu'il s'en faut beaucoup qu'ils aient toute la perfection que

vous en pourriez exiger, et qu'ils auraient si la vérité de l'imitation s'y trouvait jointe aux charmes de l'harmonie¹¹.

La question centrale est celle des causes du plaisir musical. Forcé de reconnaître empiriquement l'existence d'un plaisir musical qui n'est lié à aucune représentation, Diderot croit d'abord pouvoir régler la question en opposant le plaisir purement sensuel de l'harmonie au plaisir pris à la reconnaissance des passions reproduites. En effet le plaisir musical :

dépend d'une disposition particulière non seulement de l'oreille, mais de tout le système des nerfs. S'il y a des têtes sonnantes, il y a aussi des corps que j'appellerais volontiers harmoniques ; des hommes en qui toutes les fibres oscillent avec tant de promptitude et de vivacité que, sur l'expérience des mouvements violents que l'harmonie leur cause, ils sentent la possibilité de mouvements plus violents encore et atteignent à l'idée d'une sorte de musique qui les ferait mourir de plaisir [...]. Ne croyez pas, mademoiselle, que ces êtres si sensibles à l'harmonie soient les meilleurs juges de l'expression. Ils sont presque toujours au-delà de cette émotion douce, dans laquelle le sentiment ne nuit point à la comparaison¹².

Le plaisir sensuel provoqué par l'ébranlement des nerfs n'est pas seulement accessoire, il est potentiellement nuisible au jugement esthétique. On retrouvera cette opposition structurante dans le plaidoyer de Rousseau pour la mélodie comme vecteur d'un plaisir moral pris à l'imitation par opposition au plaisir physique de l'harmonie. Mais si Rousseau qui s'affirmait « trompé si la nouvelle philosophie (sensualiste) ne devient aussi funeste au bon goût qu'à la vertu¹³ » tend à durcir l'opposition entre plaisir sensuel et plaisir moral, Diderot est plus enclin à questionner leur articulation. Rameau le neveu est sans doute un de ces hommes qui éprouvent la musique dans leur chair, mais il n'en est pas moins bon juge de l'expression.

¹¹ DPV, IV, p. 205-206.

¹² DPV, IV, p. 206.

¹³ Rousseau, J.-J. (1990), *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, p. 128.

Aussi Diderot reconnaît-il une double source du plaisir musical, et identifie-t-il finalement la spécificité de la musique à cette articulation complexe du plaisir sensoriel sans image et du plaisir lié à l'interprétation du hiéroglyphe musical.

Au reste, la musique a plus besoin de trouver en nous ces favorables dispositions d'organes, que ni la peinture ni la poésie. Son hiéroglyphe est si léger et si furtif, il est si facile de le perdre ou de le mésinterpréter que le plus beau morceau de symphonie ne ferait pas de grand effet si le plaisir infaillible de la sensation pure et simple n'était infiniment au-dessus d'une expression souvent équivoque¹⁴.

Il semble donc que le plaisir sensuel vienne compenser les défauts mimétiques d'un hiéroglyphe musical par nature « équivoque ». En effet :

La peinture montre l'objet même ; la poésie le décrit ; la musique en excite à peine une idée. Elle n'a de ressource que dans les intervalles et la durée des sons. Et quelle analogie y a-t-il entre cette espèce de rayons et le printemps, les ténèbres, la solitude, etc., et la plupart des objets ? Comment se fait-il donc que des trois arts imitateurs de la nature celui dont l'expression est la plus arbitraire et la moins précise parle le plus fortement à l'âme ? Serait-ce qu'en montrant moins fortement les objets il laisse plus de carrière à notre imagination, ou qu'ayant besoin de secousses pour être émus la musique est plus propre que la peinture et la poésie à produire en nous cet effet tumultueux¹⁵ ?

Dans ces concessions à la fois généreuses et visionnaires aux objections de Mlle de La Chaux, Diderot désamorce lui-même l'analogie « forte » entre la musique et le langage qu'il a tentée dans la *Lettre*. Le rapport entre le signe musical et la passion représentée est sinon entièrement arbitraire, du moins impossible à motiver. Mais la

¹⁴ DPV, IV, 207.

¹⁵ DPV, IV, p. 207.

concession ne débouche pas sur une abdication des pouvoirs de la pensée à comprendre ou à dire la musique, bien au contraire : pour donner à l'objection toute sa force, il faut la transformer en paradoxe : le pouvoir qu'a la musique de nous *émouvoir* est en raison inverse de sa capacité imitative. Voilà qui bouleverse le schéma d'explication classique, celui de Batteux au premier chef, de l'imitation musicale. Pour rendre compte du paradoxe, deux possibilités se profilent, parmi lesquelles Diderot semble ne pas choisir. La première reconduit l'ancien schéma qui oppose le plaisir sensible (dont la musique aurait « davantage besoin », sur laquelle elle reposerait davantage que les autres arts) au plaisir moral (plus faible en raison de l'ambiguïté du hiéroglyphe musical). La force particulière de la musique serait liée à sa liaison plus directe aux sens, à l'excès pathologique qui viendrait compenser le défaut figuratif. La seconde solution esquissée est bien plus féconde et novatrice, puisqu'elle renverse le défaut figuratif en atout particulier de la musique : « en montrant moins fortement les objets il [le hiéroglyphe musical] laisse plus de carrière à notre imagination ». Le plaisir musical n'est plus un simple effet corrélatif de l'ébranlement des nerfs, mais se trouve lié à l'activité plus intense de l'imagination laissée relativement libre par l'équivoque du hiéroglyphe.

Dans son essai sur la *Musique de Diderot*, Béatrice Durand-Sendrail croit pouvoir s'appuyer sur ces passages pour discerner chez Diderot une véritable théorie du hiéroglyphe musical qui permettrait d'émanciper la pensée musicale du modèle rhétorique et de l'analogie « forte » entre musique et langage¹⁶. Diderot serait l'un des premiers à voir qu'en musique, contrairement à ce qui se produit dans les autres arts, « le sens de l'œuvre est immanent au matériau sonore utilisé¹⁷ ». Elle cite à l'appui l'article sur Deshay du *Salon* de 1763 : « Le musicien vous envoie les sons mêmes [...]. Ce que le peintre broie sur sa

¹⁶ « Certes, la musique ne signifie pas de la même manière que le langage, - et la contribution, plus ou moins involontaire, de Diderot à l'esthétique musicale sera précisément de dégager le discours sur la musique de cette comparaison par trop prégnante, en montrant qu'il faut chercher sa signification, - si signification il y a – du côté de son action sur la sensibilité ». Durand-Sendrail, B. (1994), *La Musique de Diderot, essai sur le hiéroglyphe musical*, p. 151.

¹⁷ *Ibid.*, p. 166.

palette, ce n'est pas de la chair [...] ». Sur le modèle du « signe expressif » mis de l'avant par Boris de Schloezer – signe qui ne donne lieu à aucun déchiffrement parce que « son sens nous est donné avec sa forme¹⁸ », le hiéroglyphe musical serait une sorte de hiéroglyphe-limite dans lequel le message intelligible serait au degré zéro tandis que l'expressivité du support phonique serait au degré maximal. À l'autre extrême serait le langage de la rhétorique où le message tient la place importante et le support phonique est presque dépourvu de propriétés expressives. Entre les deux, on retrouve la poésie dont le hiéroglyphe, patiemment analysé par Diderot dans la *Lettre sur les sourds et muets*, couple un message intelligible et des effets sonores comme les dissonances ou la longueur des syllabes.

Comme le montre Béatrice Durand-Sendrail, Diderot perçoit une différence qualitative entre la manière musicale de signifier et la manière poétique, entre le hiéroglyphe musical et le hiéroglyphe poétique, mais il ne cesse jamais de parler de musique « en termes rhétoriques¹⁹ ». Son analyse pousse toutefois le propos de Diderot au-delà de son champ : Diderot ne dit pas que le rapport mimétique entre le signe musical et la nature est nul, mais seulement qu'il est plus distendu, plus lâche que le rapport du signe poétique avec le réel. La belle nature demeure le fil d'Ariane, le référentiel commun qui lie entre eux tous les hiéroglyphes, et tisse une connivence entre l'image, le texte et la musique (notamment à l'opéra). Mais surtout, en voulant à tout prix faire de Diderot un précurseur des théories romantiques de la musique et un fossoyeur de la mimesis musicale qu'elle considère comme une erreur passagère de l'histoire, Béatrice Durand-Sendrail occulte un point capital : la faiblesse du lien mimétique entre le signe musical et la nature n'a pas pour conséquence de réduire ou d'annuler la production d'images, mais au contraire d'aiguillonner l'activité de l'imagination. Ce point aura son importance pour comprendre la représentation de la musique dans *Le Neveu de Rameau*.

C'est sans doute ce qui explique que bien après la *Lettre à Mlle de La Chaux*, Diderot continue à pratiquer des passages entre musique et parole qui nous paraissent aujourd'hui hardis mais qui n'avaient rien d'étonnant au XVIII^e siècle. Ainsi par exemple, dans son compte-

¹⁸ *Ibid.*, p. 171.

¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

rendu du *Devin de village*, Diderot traduit spontanément la musique en paroles :

J'entendis aux violons que son père lui disait : « Tu l'aimes donc toujours ? Tu en es donc toujours aimé ? Elle t'a donc pardonné ? » Et j'entendis aux violons que Colin lui répondait : « Mon père, n'en doutez point, n'en doutez point... »²⁰.

Si la musique instrumentale exprime quelque chose, sa signification pourra toujours être traduite ou interprétée sur le plan linguistique et inversement, si elle peine à accéder à l'expression, le remède naturel sera de lui fournir un canevas poétique. Ainsi Diderot peut-il encore affirmer en 1771, alors que le *Neveu de Rameau* est en cours de rédaction :

Je n'ai jamais entendu de bonne symphonie, surtout *adagio* ou *andante*, que je ne l'aie interprétée et, quelquefois si heureusement, que je rencontrais précisément ce que le musicien s'était proposé de peindre. Aussi ne me départirai-je jamais du conseil que je donnai un jour à un habile claveciniste... « Voulez-vous faire de la bonne musique instrumentale, lui disais-je, et que votre instrument me parle toujours ? Mettez Métastase sur votre pupitre ; lisez une de ses aria et laissez aller votre tête »²¹.

En définitive, le sens de la musique ne lui est pas immanent : toute musique qui vaut la peine d'être écoutée se dépasse ou fait signe vers un contenu que les autres arts d'imitation, peinture ou poésie, peuvent aussi par principe exprimer avec leurs moyens propres. Le rapport du signe musical à ses significations est toutefois plus lâche que celui des autres arts, et donc plus propice au vagabondage de l'imagination. Si la spécificité de la musique est reconnue, c'est donc bien à l'intérieur du cadre conceptuel de l'imitation.

²⁰ DPV, II, 703.

²¹ DPV, XX, 529-530.

1.2. *Musique et poésie*

L'important pour Diderot n'est pas tant d'émanciper la musique du modèle linguistique que de concevoir adéquatement la manière dont la musique et la poésie peuvent se compléter et s'allier dans le genre lyrique, un genre qui a la possibilité d'être le meilleur, mais qui, au moment où Diderot rédige les *Entretiens sur le fils naturel* (1757), lui paraît plutôt celui où « tous les arts d'imitation semblent n'avoir été réunis que pour affaiblir l'expression des uns par les autres²² ». Diderot y exprime son désir de voir arriver le grand homme capable de donner toute son envergure au poème lyrique : « Qu'il se montre cet homme de génie qui doit placer la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique²³ ».

Pour que le genre lyrique soit excellent, la musique ne peut pas y être envisagée comme un simple appendice du texte, un ensemble de fioritures qui introduisent, encadrent et ornent seulement le discours. Dans la querelle qui oppose le chevalier de Chastellux au musicien suisse Laurent Garcin²⁴, Diderot prendra parti pour le chevalier qui soutient que le chant ne doit pas se plier servilement à la physionomie du vers, mais qu'au contraire les vers destinés à être mis en musique doivent être composés en tenant compte de la ligne mélodique du chant. On est là face à un enjeu technique d'art de la composition. S'adressant à Burney, Diderot récusera par ailleurs l'idée selon laquelle le musicien ne devrait « produire des sons que pour renforcer les idées du poète²⁵ ». En somme, « un grand poète qui serait un grand

²² DPV, X, 151. Voir aussi, p. 150 : « Si le genre lyrique est mauvais, c'est le plus mauvais de tous les genres. S'il est bon, c'est le meilleur ». Diderot a lui-même écrit le « Plan d'un opéra comique » ; dont on ignore s'il date de 1752-53, au moment de la querelle des Bouffons, ou de la fin des années 1760 comme le pense Roger Lewinter.

²³ DPV, X, p. 151.

²⁴ Les idées du chevalier de Chastellux sur les rapports de la poésie et de la musique sont rassemblées dans son *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765). La querelle porte plus précisément sur le *Traité du mélodrame ou réflexion sur la musique dramatique* que Garcin fait paraître en 1770 et auquel Chastellux répond la même année par des *Observations sur le traité du mélodrame*.

²⁵ Diderot, D. (1955-1970), *Correspondance*, IX, 215.

musicien, ferait beaucoup mieux que celui qui ne sera que l'un ou l'autre²⁶ ».

Dans le *Troisième entretien sur le fils naturel*, Diderot récidive et propose d'illustrer ce qu'un grand musicien pourrait accomplir à partir de quelques vers d'Iphigénie de Racine empruntés à la scène où Clytemnestre voit sa fille enlevée par ceux qui s'apprêtent à l'immoler. Cette tentative de traduction terme à terme de la poésie en musique pourrait sembler tautologique, puisqu'elle s'opère avec les moyens langagiers de la poésie elle-même. Elle pourrait aussi sembler en retrait par rapport aux acquis de la *Lettre à Mlle de La Chaux*. L'intérêt du *Troisième entretien* réside entre autres dans la distinction qui s'y fait jour entre deux types de mimesis musicale. Dorval distingue en effet deux styles dans l'opéra, le style « simple » qui consiste à reproduire les sentiments des personnages et le style « figuré » qui reproduit quant à lui les éléments visuels du décor qui reproduisent eux-mêmes les phénomènes naturels comme la foudre ou la terre qui tremble. C'est le style que Diderot appelle « simple » qui nous intéresse ici au premier chef, parce qu'il permet de mieux comprendre en quel sens le chant imite la parole. Adoptant le style simple, le musicien devra modeler la mélodie du chant sur « le cri de la nature, lorsqu'il se produit violent et inarticulé » que la terreur arrache à Clytemnestre. Il pourra alors modeler son chant sur la déclamation imaginée d'une actrice qui jouerait le rôle au théâtre²⁷. Quoiqu'à de nombreux endroits, Diderot laisse penser que la musique traduit plus ou moins le *sens* des paroles, selon l'analogie forte entre musique et langage, les choses se profilent ici autrement : la musique a vocation à reproduire les modulations de la voix *inarticulée*, ce que Rameau le neveu appellera le « cri animal de la passion ». Dans les théories du langage de Condillac ou Rousseau, on retrouve cette opposition structurante entre l'expressivité naturelle, immédiate, préréflexive de la voix inarticulée, et l'expression réfléchie des significations conventionnelles dans les langues constituées²⁸. Il n'est alors qu'à faire valoir la richesse expressive de la première contre la rigidité des

²⁶ DPV, XX, 532.

²⁷ « On verra la nature ramener l'actrice et le musicien sur les mêmes idées » (DPV, X, 158).

²⁸ Voir par exemple la distinction entre signe naturel et signe conventionnel dans Condillac, E. B. (1973), *Essai sur l'origine des connaissances humaines*.

secondes pour inverser le stigmate qui fait de l'imitation musicale une chose douteuse, un artifice imprécis.

1.3. *L'indigence des langues*

C'est ce que fait Diderot dans une lettre à Grimm datant de 1768, en opposant la « pauvreté de la langue » à la « variété des accents », lettre qui nous éclaire sur les moyens dont dispose la musique pour préciser le sens des expressions poétiques.

Il n'y a dans la même pensée rendue dans les mêmes expressions, dans les deux mêmes vers faits sur un même sujet, qu'une identité de phénomène apparente ; et c'est cette pauvreté de la langue qui a occasionné cette apparence d'identité. Ces deux parleurs qui ont dit la même chose dans les mêmes mots, ces deux poètes qui ont fait les deux mêmes vers sur le même sujet, n'ont eu aucune sensation commune ; et si la langue avait été assez féconde pour répondre à toute la variété de leurs sensations, ils auraient dit tout diversement, il n'y aurait pas eu un mot commun dans leurs discours, pas plus qu'il n'y a un accent commun dans leur manière de prononcer, une même lettre dans leur écriture. C'est cette variété d'accents qui supplée à la disette des mots et qui détruit les identités si fréquentes d'effets produits par les mêmes causes. *La quantité des mots est bornée ; celle des accents est infinie*. C'est ainsi que chacun a sa langue propre, individuelle [...]. Quoique cette langue d'accents soit infinie, elle s'entend assez bien. C'est la langue de la nature. C'est le modèle du musicien. Je ne sais quel philosophe a dit : *Musices seminarium accentus*²⁹.

²⁹ Diderot, D. (1955-1970), *Correspondance*, VIII, 198-199. L'adage sera répété par le Neveu, qui le traduit ainsi : « l'accent est la pépinière de la mélodie » (DPV, XII, 159). Dans l'article « déclamation » de son *Dictionnaire de Musique*, Rousseau établit que la musique imite les « accents de la passion », et définit l'accent en général comme « toute modification de la voix parlante, dans la durée, ou dans le ton des syllabes et des mots dont le discours est composé ». Il distingue par ailleurs l'accent *grammatical* (la hauteur ou la quantité des syllabes qui, en particulier dans les langues anciennes, indiquent

Le thème de l'indigence des langues est ici directement articulé à une réflexion sur l'objet de la mimesis musicale³⁰. La musique doit prendre pour modèle cela même qui fait défaut à la langue écrite et aux vers, c'est-à-dire ce que nous appellerions aujourd'hui les intonations et que Diderot nomme « accents³¹ ». Diderot oppose l'infinité des accents dans cette « langue de la nature » à la quantité finie des mots dont les significations sont bien déterminées par l'usage et les conventions, mais qui pour cette raison manquent de

la fonction grammaticale des mots) de l'accent logique (articulation rythmique des propositions notamment par la ponctuation) et de l'accent *oratoire* ou *pathétique* qui « par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentiments dont celui qui parle est agité, et les communique à celui qui l'écoute ». La *déclamation* est à son tour définie comme « l'art de rendre, par les inflexions et le nombre de la mélodie, l'accent grammatical et l'accent oratoire ». Rousseau, J.-J. (2012), *Œuvres complètes*, XIII, 142-143. Le dictionnaire reprend la plupart des articles de musique écrits par Rousseau pour l'Encyclopédie, dont Diderot avait donc connaissance. Rousseau fait envoyer son dictionnaire de musique à Diderot lors de sa parution en 1767, alors que les deux philosophes sont brouillés (voir à ce sujet Fabre, J. (1961), « Deux frères ennemis : Diderot et Jean-Jacques »).

³⁰ Il sera significatif de noter que le philosophe, dans le *Neveu de Rameau*, introduit la discussion sur la musique par une réflexion sur l'usage imprécis des termes techniques, qui risque chez ceux qui n'entendent rien à la musique d'être un chapelet de vocables dans notions. La distinction du signe et de la notion permet ainsi au philosophe d'identifier le discours éthique du neveu à l'inanité sonore d'une succession de signes sans notions « Moi - Nous n'avons dans la mémoire que des mots que nous croyons entendre, par l'usage fréquent et l'application même juste que nous en faisons ; dans l'esprit, que des notions vagues. Quand je prononce le mot chant, je n'ai pas des notions plus nettes que vous, et la plupart de vos semblables, quand ils disent, réputation, blâme, honneur, vice, vertu, pudeur, décence, honte, ridicule » (DPV, XII, 158). Pour le philosophe, si le neveu croit parler de morale, il exécute en vérité une performance vocale qui s'approche plus du chant que du discours.

³¹ Voir aussi les *Entretiens sur le fils naturel* : « Si le chanteur s'assujettissait à n'imiter à la cadence que l'accent inarticulé de la passion dans les airs de sentiments, ou que les tableaux que les principaux phénomènes de la nature dans les airs qui font tableau [...], la réforme serait bien avancée » (DPV, X, 151).

précision pour exprimer les nuances de la passion. Il suffit donc de déplacer légèrement la perspective pour s'apercevoir que l'équivocité de la musique par rapport au poème est relative à l'angle sous lequel on l'envisage. Le langage de la raison est équivoque parce qu'il est inadéquat aux nuances de la passion ; le langage musical est équivoque parce qu'il n'exprime que des contenus préreflexifs. Mais la musique est aussi infiniment plus précise que le langage, puisqu'elle imite ce qu'aucune langue ne peut imiter, les modulations infimes de la parole en acte.

On peut donc distinguer trois types de rapports entre musique et langage : le rapport *analogique* (la musique est *comme* un langage), le rapport de *composition* (la musique et la poésie *conjuguent* leurs effets) et le rapport *mimétique* (la musique *reproduit* la parole). Dans plusieurs textes de Diderot, la musique entre dans un rapport *analogique* avec le langage. L'analogie *forte* consiste à attribuer au signe musical des propriétés référentielles – le référent étant soit externe (les phénomènes naturels), soit interne (les passions). C'est sur le postulat de l'analogie *forte* que se fonde la tentative de la *Lettre sur les sourds et muets* pour traduire musicalement les vers de Virgile et de Lucrèce ou encore les passages où Diderot traduit spontanément en paroles le son des violons dans son compte-rendu du *Devin de village*. L'analogie en général constitue un principe normatif pour la composition (il faut que le musicien cherche à exprimer un sens extra-musical) et un principe de réception (écouter la musique, c'est interpréter ce qu'elle peint). Toutefois, elle ne suppose pas que le rapport de correspondance entre le signe musical et la nature représentée soit systématiquement réglé ou prévisible, comme c'est le cas dans un système linguistique (le mot « chat » renvoie toujours à la bête correspondante ; deux blanches ne suggèrent pas systématiquement la vie qui expire). Face aux objections de Mlle de La Chaux, Diderot doit reconnaître la relative indétermination du rapport entre le signe musical et son modèle, et formuler un paradoxe qui met en cause le rapport du plaisir et de la reconnaissance du modèle : la musique est l'art qui émeut le plus violemment alors qu'elle est l'art dont les pouvoir figuratifs sont les plus faibles. C'est dans les textes tardifs de Diderot sur la musique, le *Troisième entretien* et surtout le *Neveu de Rameau*, qu'une théorie du rapport *mimétique* entre la musique et la parole entre en jeu. Ici, le chant n'imité plus le dit, mais le dire. La

musique n'est plus considérée susceptible de reproduire les significations que le langage poétique articule, mais les transports passionnels qui dans la voix précèdent toute articulation. Cette idée n'est pas propre à Diderot, mais courante à l'âge classique³².

Ainsi la quête de l'objet mimétique de la musique, partie d'une analogie trop rigide entre musique et langage, se heurte au constat de l'inadéquation entre les expressions musicales et les significations poétiques. Elle régresse alors vers le fonds accentuel et passionnel des langues pour en faire l'objet de l'imitation tout en retournant le stigmate de l'équivoque contre la poésie elle-même (lettre à Grimm).

Et pourtant ce débordement du discours par l'expression musicale, c'est bien dans le discours, et qui plus est dans le discours écrit que Diderot l'a reproduit de la manière la plus frappante. Diderot a écrit la multiplicité infinie des accents de Rameau le neveu. Dans le *Neveu*, il n'est plus question d'interpréter le sens d'une musique entendue, mais d'imaginer une musique qui ne nous est livrée qu'à travers le texte littéraire. Or c'est aussi dans ce dialogue que Diderot énonce avec le plus de force que la musique ne renvoie qu'aux accents inarticulés de la passion dans la voix (pas aux significations réfléchies d'une langue policée). Faut-il y voir un paradoxe ? Comme le souligne Henri Meschonnic à propos de la *Lettre sur les sourds et muets* : « Diderot, avant le positivisme, indiquait la faillite inévitable, la non-intégration, passant à l'infini, de ce qui ne peut pas ne pas passer par le discours tout en étant autre que le discours, comme la peinture et la musique³³ ». Après avoir régressé vers l'objet préréflexif et pré-langagier de la musique, le moment est donc venu d'interroger la manière dont cette expressivité originaire est à son tour disséminée dans l'écriture.

2. La musique et le roman

Je m'intéresserai donc maintenant à la représentation de la musique dans un texte où elle est partout présente mais audible nulle

³² Voir Rousseau, J. J. (1990), *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*.

³³ Meschonnic, H. (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, p. 635.

part³⁴. Sans doute est-ce texte qui pose avec le plus d'acuité et d'originalité la question du rapport entre poésie, musique, langage et représentation - non plus tant la question de savoir si la musique représente quelque chose, mais comment et jusqu'à quel point la langue littéraire peut représenter la musique. À en croire Roland Barthes, « Beaucoup d'écrivains ont bien parlé de la peinture ; aucun, je crois, n'a bien parlé de la musique, pas même Proust. La raison en est qu'il est très difficile de conjoindre le langage, qui est de l'ordre du général, et la musique, qui est de l'ordre de la différence »³⁵. S'interroger sur les moyens mis en œuvre par Diderot pour faire parler la musique dans le *Neveu de Rameau*, c'est sinon démentir ce jugement, du moins interroger autrement, c'est-à-dire par le biais de la littérature, les rapports entre musique et signification au siècle des Lumières.

2.1. Un roman pour les sourds

Dans la *Lettre sur les sourds et muets*, Diderot relate l'expérience d'un sourd qui, mené devant le clavecin oculaire du père Castel, est spontanément conduit à croire que les couleurs produites par le clavecin sont comme un alphabet pour l'expression des pensées, et en déduit que la musique est un instrument de communication :

Il crut tout d'un coup qu'il avait saisi ce que c'était que la musique et tous les instruments de musique. Il crut que la musique était une façon particulière de communiquer la pensée ; et que les instruments, les vielles, les violons, les trompettes étaient entre nos mains d'autres organes de la parole. C'était bien là, direz-vous, le système d'un homme qui n'avait jamais entendu ni instrument ni musique. Mais considérez, je vous prie, que ce système qui est

³⁴ *Le Neveu de Rameau*, intitulé par Diderot *Satire seconde*, a connu une destinée éditoriale tortueuse. Rédigé probablement entre 1762 et 1773, non paru du vivant de son auteur, il est connu d'abord en Allemagne dans la traduction de Goethe sous le titre *Rameau's Neffe* (1805), puis commenté par Hegel dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, retraduit en français et finalement édité à partir d'un manuscrit original à la fin du XIX^e siècle.

³⁵ Barthes, R. (1982), *L'Obvie et l'Obtus*, p. 236.

évidemment faux pour vous, est presque démontré pour un sourd et muet³⁶.

Nous sommes face à la musique de Rameau, comme les sourds devant à la musique : nous n'entendons rien, notre rapport à la musique est entièrement médié par d'autres sens, en particulier la vue qui se fraye un chemin à travers le texte. Le texte peut représenter les expressions physiologiques de la pantomime qui peuvent elles-mêmes, par transcription, représenter le sens possible d'une musique inaudible. Mais ne nous y trompons pas, nous restons sourds à la musique, et tout ceci n'est qu'une expérience (sensible) de pensée.

Lorsque les sourds se rappellent l'attention que nous donnons à la musique et à ceux qui jouent d'un instrument, les signes de tristesse ou de joie qui se peignent sur nos visages ou dans nos gestes, quand nous sommes frappés d'une belle harmonie et qu'il compare ces effets à ceux du discours et des autres objets extérieurs, comment peut-il imaginer qu'il n'y a pas du bon sens dans les sons, quelque chose que ce puisse être, et que ni les voix ni les sons ne réveillent en nous aucune perception distincte³⁷ ?

La comparaison de la musique et du discours spontanément effectuée par le sourd ne tient pas compte du percept sonore en lui-même, mais seulement des effets « rhétoriques », des émotions suscitées par ce percept. Mais parce que le lecteur est, par définition sourd, il sera pardonné de croire que la musique parle.

2.2. *Les deux voix du Neveu*

Dans ses parties dialoguées, le texte nous livre sous forme directe le *discours* du Neveu et notamment ses propres théories musicales, sur le mode d'un échange philosophique traditionnel :

Lui - Le chant est une imitation, par les sons d'une échelle inventée par l'art ou inspirée par la nature, comme il vous

³⁶ DPV, IV, 146-7.

³⁷ DPV, IV, 147.

plaira, ou par *la voix ou par l'instrument*, des bruits physiques ou des accents de la passion ; et vous voyez qu'en changeant là-dedans, les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l'éloquence, à la sculpture ou à la poésie³⁸.

Rameau n'accorde aucune spécificité expressive à la musique qu'il conçoit comme un cas particulier d'imitation. Remarquons toutefois que le chant n'est pas l'apanage exclusif de la voix, mais peut être pris en charge par l'instrument. Si le violon est d'abord le « singe de la voix », Rameau renverse aussi les valeurs musicales en prophétisant que la voix deviendra elle-même un jour le « singe du violon »³⁹. Anticipant sur sa prophétie, il imite vocalement toutes sortes d'instruments de musique. Selon Rameau, la symphonie est « au chant, à un peu de libertinage près inspiré par l'étendue de l'instrument et la mobilité des doigts, ce que le chant est à la déclamation réelle⁴⁰ ». Il y a deux manières d'interpréter cette série analogique : si l'on choisit de mettre l'accent sur le nivellement de l'expression instrumentale, on dira que Diderot-Rameau assujettit la musique instrumentale à un modèle expressif rhétorique ; mais on peut aussi remarquer que l'instrument et la voix sont pour la première fois mis sur un pied d'égalité, décelant là le renoncement à une démarcation entre deux types d'expressivité musicale.

Mais revenons à la forme du roman. À ces parties dialoguées s'ajoutent des intermèdes descriptifs dans lesquels l'interlocuteur du Neveu décrit minutieusement les performances vocales et pantomimiques du virtuose aliéné⁴¹. Celles-ci fournissent bientôt la

³⁸ DPV, XII, 158.

³⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁰ DPV, XII.

⁴¹ Ce qu'on sait aujourd'hui de Jean-François Rameau (1716-1777), neveu du grand musicien dont Diderot avait tout d'abord salué les innovations artistiques et théoriques, nous vient d'un portrait laissé par Louis Sébastien Mercier dans les *Tableaux de Paris* et des documents d'archives consultés et synthétisés par André Magnan. Brillant violoniste arrivé à Paris vers 1745, cet excentrique vit de leçons et de menues commandes musicales, dans l'ombre de son oncle. Ce dernier tolère mal ses frasques (dont un esclandre à l'opéra en 1748) et cherche en vain à le faire envoyer dans les colonies. Celui qu'on appelle alors « Rameau le neveu » ou « Rameau le fou » semble

preuve vivante du principe de convertibilité selon lequel la musique et le théâtre concourent aux mêmes fins imitatives. Quoiqu'elles mettent bel et bien le neveu en scène, ces pseudo-didascalies ne donnent pas tant les indications scéniques du point de vue externe d'un Diderot dramaturge, qu'elles ne reproduisent, du point de vue interne d'un « moi » impliqué dans la scène⁴², le tableau d'une performance ou d'une action.

Et là-dessus, il se mit à faire un chant en fugue, tout à fait singulier. Tantôt la mélodie était grave et pleine de majesté ; tantôt légère et folâtre ; dans un instant, il imitait la basse ; dans un autre, une des parties du dessus ; il m'indiquait de son bras et de son col allongés, les endroits des tenues ; et s'exécutait, se composait à lui-même, un chant de triomphe, où l'on voyait qu'il s'entendait mieux en bonne musique qu'en bonnes mœurs⁴³.

Le dispositif textuel accomplit par cet artifice la dissociation du « dit » et du « dire » (ce que la rhétorique classique appelle

effectivement avoir été le protégé de Bertin, trésorier des revenus occasionnels du roi sur la vente des charges, d'environ 1757 à 1764. Proche des antiphilosophes, il écrit une pièce satirique contre les « philosophes du siècle » en collaboration avec Bertin de Blagny et Palissot. À la mort de son oncle, en 1764, il est exclu de l'héritage et se retrouve sans le sou. Il exprime son désespoir dans une « Raméide » (1766), poème aujourd'hui disparu de cinq cents vers où il appelle l'aide d'un protecteur qu'il ne trouvera pas. Il est arrêté par lettre de cachet le 24 septembre 1769, à la demande des héritiers de l'oncle et la famille, et meurt en 1777 dans la maison d'arrêt des Bons-Fils qui fait office d'asile d'aliénés, sans avoir laissé aucune œuvre musicale significative. Voir Magnan, A. (2016), « S'appeler Rameau », pp. 111-130.

⁴² Quand ces passages en italique ne renvoient pas aux gestes ou aux tons de voix de « lui », ils renvoient aux (arrières-)pensées de l'interlocuteur, nous fournissant l'exemple étonnant d'une focalisation interne dans la forme dialoguée, d'une tension entre deux aspects fondamentaux du roman : le perspectivisme polyphonique et la réflexivité subjectiviste.

⁴³ DPV, XII, 156.

l'« actio ⁴⁴ ») et ménage sans-cesse des passages entre une parole-contenu proférée en 1^{ère} personne et une parole-geste décrite comme acte par un tiers. Or, c'est précisément cette dualité entre le *dit* et le *dire* qui apparaît cruciale dans l'élaboration du questionnement philosophique sur le rapport mimétique entre musique et parole, car la musique n'imité pas le dit (le texte du poème), mais le dire (la déclamation).

Lui – [...] Quel est le modèle du musicien ou du chant ? c'est la *déclamation*, si le modèle est vivant et pensant ; c'est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme un ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie ; plus le chant qui s'y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai ; et plus il sera beau⁴⁵.

Et Rameau de fournir un exemple emprunté à l'*Île des fous*, opéra-comique italien de Duni (1760) :

Quand on entend, *Je suis un pauvre diable*, on croit reconnaître la plainte d'un avaré ; s'il ne chantait pas, c'est sur les mêmes tons qu'il parlerait à la terre, quand il lui confie son or et qu'il lui dit, *O terre, reçois mon trésor* [...] Il y a dans ces ouvrages *une variété infinie de déclamations*⁴⁶.

Prenant parti contre la musique de son oncle, Rameau fait l'éloge de l'opéra bouffe italien pour sa richesse expressive. Comme Rousseau, Rameau considère que cette variété d'intonations appartient en propre à la *langue* italienne, plus accentuée que la française et donc plus musicale. Il y a pourtant une ambiguïté sur le caractère même des accents ou des « points » que le chant doit recouper : ce ne sont pas seulement les accents dus à la prosodie de la

⁴⁴ « Le fait de prononcer le discours, ce qui comporte à la fois l'art de la parole et celui des gestes qui l'accompagnent ». Jarrety, M. (2001), *Lexique des termes littéraires*, p. 21.

⁴⁵ DPV, XII, 158.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 158-159. Je souligne.

langue, mais aussi bien les accents oratoires. Pourtant, si Diderot conseillait, dans les *Entretiens sur le fils naturel*, de modeler le chant sur la déclamation de l'acteur, Rameau n'est plus de cet avis : « Et n'allez pas croire que le jeu des acteurs de théâtre et leur déclamation puissent nous servir de modèles. Fi donc. Il nous le faut plus énergique, moins maniéré, plus vrai⁴⁷ ». De manière générale, le chant est impropre à l'expression des idées abstraites et trop subtiles. Caractéristique est le vocabulaire employé par Rameau pour désigner ce dont les textes des livrets doivent être composés, qui ne qualifie pas le contenu des paroles, mais plutôt la manière de dire : « Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations⁴⁸ ». Pour étayer la théorie de l'imitation de la parole par la musique, il faut donc supposer une correspondance terme à terme entre les tons musicaux et les tons oratoires. C'est d'ailleurs la syllepse sur le mot « ton », qui renvoie à la fois la hauteur des sons et le caractère de la voix, qui permet tout au long du dialogue de nouer la question musicale à la question morale⁴⁹. On sait pourtant que les intonations oratoires ne sont pas mesurables sur la même échelle que la tonalité musicale et que, loin de se marquer sur la gamme, ils franchissent des fractions de tons presque imperceptibles à l'oreille. Mais qu'importe : dès lors qu'une équation de principe est posée entre la « ligne du chant » et la « déclamation », par un jeu de conversion ou plutôt de réversion, le texte littéraire peut lui-même représenter la musique, à condition de représenter la parole en acte, les accents de la parole passionnée. « Il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage ; vinrent ensuite, les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps⁵⁰ ».

Le paradoxe est ici que la texture même de la voix est nécessairement médiatisée par la description, alors que le contenu « réfléchi » des paroles est quant à lui délivré sans médiation, au discours direct. L'écriture ne peut représenter ce qu'il y a de plus spontanément expressif dans la parole qu'à condition, d'une part, de

⁴⁷ DPV, XII, p. 170.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Par exemple : « Moi - Je rêve à l'inégalité de votre ton, tantôt haut, tantôt bas », DPV, XII, p. 154.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 164.

la traiter comme un objet : (Il n'y aurait aucun sens à mettre dans la bouche du neveu les paroles des airs qu'il chante : ces paroles ne donneraient strictement aucune idée de l'expression du Neveu) et d'autre part de disséquer, de diviser presque chirurgicalement ce chant continu pour le faire entrer dans le maillage discret des significations : « successivement furieux, radouci, impérieux, ricaner⁵¹ ».

Comme le remarque Béatrice Didier, la pantomime joue le rôle de médiation nécessaire entre le texte littéraire et la musique. En ce sens, *Le Neveu de Rameau* est le grand chef d'œuvre littéraire du régime mimétique de l'art musical. Mais je suggérerais qu'il s'agit également du texte où la conception mimétique de la musique, portée à son comble, craque pour ainsi dire de toutes parts. Le dépassement du modèle mimétique se joue à d'autres niveaux du texte : d'abord au niveau du style et du rythme de la phrase. Ensuite, au niveau de la grande analogie qui fait du caractère musical de Rameau le symbole d'un dérèglement éthique. Tâchons de nous expliquer.

2.3. *Écrire la musique*

On peut mettre l'accent sur l'encapsulation impossible du « cri animal » dans les signes écrits de la langue. Mais le texte littéraire signifie aussi par son rythme. La phrase de Diderot, en particulier dans les tableaux descriptifs, se caractérise par l'accumulation et l'asyndète, qui en même temps dynamisent le mouvement de la phrase et marquent le retard principal de son rythme endiablé sur l'objet insaisissable et « fugitif » qu'est la personne de Rameau, et par extension, le hiéroglyphe musical. Ainsi la profusion erratique et le style coupé des passages descriptifs semble reproduire l'excès du chant sur la parole et le mime :

Il entassait et brouillait ensemble trente airs, italiens, français, tragiques, comiques, de toutes sortes de caractères ; tantôt avec une voix de basse-taille, il descendait jusqu'aux enfers ; tantôt s'égosillant, et contrefaisant le fausset, il déchirait le haut des airs, imitant la démarche, du maintien, du geste, les différents personnages chantants [...] Ici, c'est une jeune fille qui

⁵¹ DPV, XII, p. 165.

pleure et il en rend toute la minauderie ; là il est prêtre, il est roi, il est tyran, il menace, il commande, il s'emporte ; il est esclave, il obéit. Il s'apaise, il se désole, il se plaint, il rit ; jamais hors de ton, de mesure, du sens des paroles et du caractère de l'air⁵².

S'il est vrai que « La musique ne peut s'exprimer totalement dans le texte que par le geste et par la théâtralisation du geste⁵³ », encore faut-il ajouter que cette pantomime décrite demeure toujours inadéquate à l'expression musicale, qu'elle sert surtout à disséquer, à diviser en tableaux et en personnages. L'ensemble des médiations scéniques finit par donner l'impression d'être inessentielle, diffuse, et devient finalement le symbole de la versatilité morale de Rameau. Rameau est aux personnages qu'il incarne (dans les pantomimes *et* dans la société) ce que la musique est à ses significations, c'est-à-dire qu'ils sont l'un à l'autre dans un rapport essentiellement souple, distendu, un rapport d'incarnation universel et pour cette raison même, vide.

Ainsi d'une part, l'« inégalité de ton » de Rameau, son incroyable tessiture, symbolise sa versatilité morale ; d'autre part, la multiplication effrénée des rôles qu'il tient successivement, sans qu'il ne soit jamais possible de le fixer dans aucune de ces figures rappellent le caractère évanescent du hiéroglyphe musical. Mime universel, Rameau *incarne* la musique, donne corps à son hiéroglyphe équivoque dont la signification instable oblige l'imagination à proliférer. Son inconséquence morale est elle-même profondément liée à son tempérament musical, non seulement parce que la musique est celui des arts qui est, selon Diderot, le plus directement lié à l'ébranlement des nerfs, mais aussi parce que toute son existence sociale fait planer sur la raison philosophique la hantise d'une inadéquation, d'un dérèglement entre le signe et le sens.

⁵² DPV, XII.

⁵³ Didier, B. (1985), *La musique des lumières, Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau*, p. 341.

2.4. *Musique et morale*

La double voix de Rameau pose en effet un problème de taille pour le philosophe : comment un personnage dont l'existence sociale repose sur le mensonge, la flatterie, la fausseté, peut-il posséder un goût musical aussi sûr, chanter avec autant de vérité ? « Comment se fait-il qu'avec un tact aussi fin, une si grande sensibilité pour les beautés de l'art musical, vous soyez aussi aveugle sur les belles choses en morale, aussi insensible aux charmes de la vertu⁵⁴ » ?

Se pourrait-il qu'il n'y ait aucune commune mesure entre la perception du bien et celle du beau ? Cette « belle nature » – cette extériorité idéale qui discrimine à la fois les vrais des faux simulacres de l'art et les bons des mauvais comportements humains, témoignant toujours que l'artiste accompli possède les qualités morales les plus élevées, ne serait-elle qu'une chimère ? Pour le neveu nihiliste, le bien est lui-même identique au simulacre, c'est-à-dire à la performance réglée sur la scène sociale d'un ensemble de conventions, de masques, de postures, d'intonations dont la valeur n'aurait d'autre étalon que le contexte et les situations.

On pourrait d'ailleurs croire que le dédoublement de la voix du Neveu recoupe un dédoublement éthique plus profond. À la parole échangée du dialogue mondain, caractérisé par une hypocrisie maîtrisée (il trouve chez Molière et La Bruyère « tout ce qu'il faut faire, et tout ce qu'il ne faut pas dire⁵⁵ ») s'opposeraient les prestations pantomimiques et musicales, placées sous le signe de l'enthousiasme, de l'aliénation et de la vérité du sentiment. Mais le malheur du neveu c'est le mélange des genres : car le partage entre calcul et emportement, parole réfléchie du parasite et cri spontané du virtuose ne recoupe pas systématiquement chez lui le partage entre l'existence sociale et l'existence esthétique, conversation et chant. Au contraire : trop musicien en société, sa *parrhèsia* le fait exclure de chez Bertin et provoque l'aversion du philosophe ; trop technicien dans son art, ses performances les plus déchirantes inspirent à celui qui l'écoute « une teinte de ridicule⁵⁶ ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 137.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 166. L'article « Intermède » de l'Encyclopédie (qui est attribué à Diderot par l'édition Assézat-Tourneux, mais pas par l'édition

Aussi, quand le neveu *parle* du chant, discourt sur le chant pour le réduire à un artifice technique, il en fait le type de cette parole dissociée où le « dire » est parfaitement essentiel et le « dit » parfaitement indifférent – le type de la parole sociale. Le philosophe veut le ramener à son art pour éviter qu’il ne continue à débiter des insanités sur la morale, déporter son discours de l’éthique à l’esthétique, mais la théorie du chant que professe Rameau s’avère en fait une théorie nihiliste des mœurs, puisqu’elle énonce peu ou prou que les qualités requises pour faire un chant ou jouer un rôle – savoir contrefaire la déclamation ou la physionomie d’un personnage – sont identiques aux qualités requises pour se frayer un chemin dans la société. Mais cette théorie du chant bien huilée est à son tour démentie par les performances vocales mêmes de Rameau, puisque dès qu’il chante, quand il performe le chant, il devient un personnage asocial et indifférent aux rires qu’il provoque. Les performances vocales incontrôlées de Rameau donnent donc à leur tour la clef de son échec dans la société ou du moins du caractère intermittent de sa réussite. La mise en scène d’un chanteur asocial dément ainsi en acte le discours théorique qui décrivait le chant comme un simple artifice vocal.

Conclusion

On ne saurait fixer le discours de Diderot sur la musique, à la fois protéiforme et sujet à évolutions, dans une théorie cohérente. Son génie consiste dans un éclectisme qui parvient à embrasser le fait musical dans sa complexité tout en donnant leur force aux paradoxes sur lesquels buttent les théories de son temps. Ainsi a-t-il pu percevoir les insuffisances des deux grandes tendances du discours musical au XVIII^e siècle : d’un côté, l’explication des effets psychologiques de la musique par les propriétés physiques du son, de l’autre, l’hégémonie du paradigme mimétique qui subordonne

Hermann) contient cette remarque sur l’air fétiche des partisans du coin de la reine : « cet air [« A Serpina penserete »] est pathétique... mais qui est-ce qui a senti *que ce pathétique est hypocrite* ? Il a dû faire pleurer les spectateurs d’un goût commun et rire les spectateurs d’un goût plus délié ». *Encyclopédie*, tome VIII, Article « Intermède », cité dans Durand-Sendrail, B. (1987), *Diderot et la musique*, p. 21.

l'expression musicale à la représentation de la nature. L'intuition la plus forte de Diderot sur la musique, on l'a vu, prend la forme d'un paradoxe : la musique est en même temps le moins figuratif de tous les arts et celui qui stimule le plus l'imagination. Elle est inadéquate aux images et aux significations poétiques sans le concours desquelles son sens demeure néanmoins flottant et indéterminé, puisqu'elle n'a pas d'autre modèle que les modulations de la voix inarticulée. Le texte du *Neveu de Rameau* adopte plusieurs stratégies pour représenter le chant : dissociation du discours en première personne et de la description du chant en troisième personne, médiatisation des accents de la voix par la représentation du mime, reproduction de son rythme par celui de la phrase. Il peut ainsi apparaître comme le texte par excellence du régime *mimétique* de la musique. Et pourtant, c'est aussi déjà le texte de la mimesis dérégulée. Selon une stratégie récurrente qui consiste, plutôt qu'à investir systématiquement les champs segmentés du savoir, à exproprier les logiques en tissant des analogies, Diderot fait d'un problème esthétique le symbole d'un problème moral. Le corps et la voix insaisissables de Jean-François Rameau, figure de l'amoralisme, réfléchissent alors sur le plan romanesque les propriétés paradoxales du signe musical. Rameau, sujet essentiel et inconsistant du monde éthique, est bien à cet univers du soi extériorisé ce que le chant est au roman : simple substrat sonore inégal à toutes les images.

Bibliographie

Œuvres du XVIIIème siècle

Rameau, J. P. (1992), *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* [1722], Paris, Klincksieck, 432 p.

Batteux, C. (2011), *Les beaux-arts réduits à un même principe* [1746], réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 384 p.

Condillac, E. B. (1973), *Essai sur l'origine des connaissances humaines* [1746], Auvers-sur-Oise, Galilée, 301 p.

Chabanon, M. (1967), *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* [1785], Genève, Slatkine Reprints, 460 p.

De Chastellux, F. J. (1970), *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* [1765], Genève, Slatkine reprints, 108 p.

- Dieckmann, H. et Varloot, J. (dir.) (1975-), Œuvres complètes de Denis Diderot, Paris, Hermann, 33 vol.
- Roth, G. et J. Varloot (dir.) (1955-1970), Correspondance de Denis Diderot, Paris, Minuit, 16 vol.
- Trousson, R. et F. Eigeldinger (dir.) (2012), Œuvres complètes de Jean-Jacques Rousseau, Genève, Slatkine, vol. XIII, Dictionnaire de musique, 1000 p.
- Rousseau, J. J. (1990), Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale, Paris, Gallimard, 288 p.

Ouvrages et articles sur Diderot

- Bardez, J. M. (1975), Diderot et la musique, Paris, Honoré Champion, 169 p.
- De Fontenay, E. (1981), Diderot ou le matérialisme enchanté, Paris, Grasset, 241 p.
- Didie, B. (1985), La musique des lumières, Diderot, l'Encyclopédie, Rousseau, Paris, PUF, 478 p.
- Durand-Sendrail, B. (1994), La Musique de Diderot, essai sur le hiéroglyphe musical, Paris, Kimé, 221 p.
- Durand-Sendrail, B. (1987), Diderot et la musique, Paris, Jean-Claude Lattès, 270 p.
- Fabre, J. (1961), « Deux frères ennemis : Diderot et Jean-Jacques », Diderot Studies, vol. 3, p. 155-213.
- Lewinter, R. (1976), Diderot ou les mots de l'absence, Paris, Champ libre, 246 p.
- Salaün, F. et P. Taïeb (dir.) (2016), Musique et pantomime dans le Neveu de Rameau, Paris, Hermann, 300 p.
- Sarrasin-Robichaud, P. (2018), L'homme Clavecin, une analogie diderotienne, Paris, Classiques Garnier, 192 p.
- Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e siècle (1986), Diderot, les beaux arts et la musique, actes du Colloque International tenu à Aix-en-Provence les 14, 15 et 16 décembre 1984, Aix en Provence, Université de Provence, 324 p.

Autres ouvrages et articles cités :

- Barthes, R. (1982), L'Obvie et l'Obtus, Paris, Seuil, 288 p.
- Beffa, K. (2013), Comment parler de musique ?, Paris, Fayard, 64 p.

- Charrak, A. (1998), *Musique et philosophie à l'âge classique*, Paris, PUF, 125 p.
- Charrak, A. (2001), *Raison et perception. Fonder l'harmonie au XVIIIème siècle*, Paris, Vrin, 176 p.
- De Schloezer, B. (2009), *Introduction à Jean-Sébastien Bach [1947]*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 299 p.
- Meschonic, H. (1982), *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 732 p.
- Neubauer, J. (1986), *The Emancipation of Music from Language : Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven, 264 p.
- Hegel, G. W. F. (1941), *La phénoménologie de l'esprit [1807]*, tr. Jean Hyppolyte, Paris, Aubier, 2 vol.

Philosopher avec la littérature ?

Sébastien Arviset*

Résumé

Dans cette étude, nous examinerons les rapports entre littérature et philosophie tels qu'on les retrouve dans les Cent vingt journées de Sodome de Sade et Philosopher avec la littérature de Pierre Macherey, cela afin d'examiner si la littérature est destinée à être l'objet de la pensée philosophique, ou si la littérature peut également philosopher, encore que littérairement plutôt que conceptuellement. Voilà la question que pose Pierre Macherey. À travers son étude des Cent vingt journées de Sodome, nous verrons comment il y répond. Pour ce faire, nous procéderons dans un premier temps à une brève présentation de la poétique et de la philosophie sadiennes. Nous examinerons ensuite les fondements théoriques de l'approche de Macherey avant de présenter son traitement du roman sadien. Finalement, nous déterminerons à quel point le projet d'une philosophie littéraire est viable et dans quelle mesure le traitement de Macherey se distingue d'une approche interprétative traditionnelle.

Introduction

Dans cette étude, nous examinerons les rapports entre littérature et philosophie tels qu'on les retrouve dans deux œuvres, l'une littéraire, les *Cent vingt journées de Sodome* de Sade, l'autre philosophique, *Philosopher avec la littérature* de Pierre Macherey qui comprend d'ailleurs une analyse de ce roman, analyse sur laquelle nous nous pencherons spécifiquement.

*L'auteur est étudiant au doctorat en philosophie (Université de Montréal).

La littérature est-elle destinée à être l'objet de la pensée philosophique, ou la littérature peut-elle également philosopher, encore que littérairement plutôt que conceptuellement ? Voilà la question que pose Pierre Macherey. À travers son étude des *Cent vingt journées de Sodome*, nous verrons comment il y répond.

Quant à Sade, sa relation avec la philosophie est bien connue, ne serait-ce que dans la mesure où il utilise la figure connotée philosophiquement qu'est le libertin. Dans un premier temps toutefois, nous procéderons à une brève présentation de la poétique sadienne, afin de mieux comprendre la conception qu'il se fait du roman, pour ensuite nous arrêter un instant sur certains aspects du travail philosophique, du travail sur la philosophie qu'effectue Sade dans les *Cent vingt journées*.

Nous examinerons ensuite les fondements théoriques de l'approche de Pierre Macherey avant de présenter son traitement du roman sadien.

Finalement, nous déterminerons à quel point le projet d'une philosophie littéraire est viable, et dans quelle mesure l'approche de Pierre Macherey se distingue d'une approche interprétative traditionnelle.

1. La conception sadienne du roman : « L'Idée sur les romans »

L'objectif de cette première partie est à la fois de présenter brièvement ce que pouvait être la conception sadienne du roman et de faire ressortir le travail philosophique qu'il effectue dans les *Cent vingt journées*, que l'on pourra ensuite contraster avec ce qui se joue philosophiquement chez Sade selon Macherey.

« L'idée sur les romans », un texte théorique, sert de préface au recueil de nouvelles *Les Crimes de l'amour*, un des rares ouvrages dont Sade reconnaît la paternité¹, et qui, sous une forme autocensurée, exotérique, permet de connaître la conception sadienne du roman.

Comme le note Jean Fabre, à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ce n'est qu'en alliant vérisme et vertu que le roman échappe peu à peu à la mauvaise réputation qui lui est propre².

¹ Ruiz, L. (2003), « L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir », p. 121.

² Fabre, J. (1979), « □ Préface aux crimes de l'amour □ », p. 203.

Diderot, dans *Jacques le fataliste*, lui-même reproche à Prévost d'être retombé dans les travers du roman romanesque dans *Cleveland*. C'est ainsi que Marmontel, dans l'*Essai sur les romans considérés du côté moral* (écrit en 1787 mais publié en 1819) définit l'utilité morale comme le but par excellence de la littérature et donc du roman, de sorte que le romancier, qui est investi d'une mission morale, doit épurer la nature et les passions³.

Au contraire, pour Sade, la nature est au premier rang de ce que le romancier doit étudier :

la nature plus bizarre que les moralistes ne nous la peignent, s'échappe à tout instant des digues que la politique de ceux-ci voudrait lui prescrire; [...] toujours sublime, toujours majestueuse, toujours digne de nos études, [...] parce que ses desseins nous sont inconnus, qu'esclaves de ses caprices ou de ses besoins, ce n'est jamais sur ce qu'ils nous font éprouver que nous devons régler nos sentiments pour elle, mais sur sa grandeur, sur son énergie, quels que puissent en être les résultats⁴.

Pour Sade, «le romancier est l'homme de la nature», son représentant, «son fils incestueux puisque la nature l'a mis au monde et qu'il doit devenir l'amant de sa mère»⁵. Le romancier a donc pour devoir de peindre l'homme «tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses de la passion», donc de peindre la transgression. Pour y arriver, l'imagination du romancier a la permission d'aller contre la vérité historique⁶ : «contenu d'ailleurs par aucune digue, use, à ton aise, du droit de porter atteinte à toutes les anecdotes de l'histoire [...]»; la forme, même celle initialement prévue par l'écrivain, doit être outrepassée : «[...] ce sont des élans

³ Ruiz, L. (2003), «L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir», p. 123.

⁴ «Idée sur les romans», cité dans Ruiz, L. (2003), «L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir», p. 124.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

que nous voulons [du romancier], et non des règles; [...] » la morale elle-même doit être laissée de côté⁷.

C'est donc dire que ce que reproche Sade au roman moral, ce n'est pas d'avoir la morale pour objet, mais de présenter de la nature, et donc de la nature humaine, une conception partielle. Comme le note Ruiz, Sade abandonne donc l'éthique pour l'esthétique, dans laquelle il traitera des passions⁸. L'originalité du projet sadien tient dans le fait de faire tomber les masques, de sorte que « le romancier doit [...] nous faire voir l'homme [...] tel qu'il peut être [...] », de dévoiler l'être humain en allant par-delà les apparences imposées par l'hypocrisie et les conventions sociales, conception romanesque qui repose sur un projet épistémique, l'« Idée sur le roman » revenant souvent sur la nécessité d'étudier en profondeur le cœur humain « dont il faut tracer tous les plis », comme dans une carte de l'atroce⁹, qui serait la réponse à la carte du tendre des romans du XVII^e. Comme le dit Jean Fabre, « [c]ontre la médiocrité montante, contre la platitude envahissante, contre un roman qui ne veut plus être romanesque, [Sade] en appelle aux origines du genre [...] »¹⁰.

D'une certaine manière en effet, Sade veut contrer, dans le roman, l'entreprise philosophique de déchiffrement du monde, et y laisser la place à l'imagination et au fabuleux, inhérent à la nature humaine, pour engendrer des héros et des monstres¹¹. Paradoxalement peut-être, c'est seulement à travers ce fabuleux qu'il sera possible de connaître tout ce dont est capable le cœur humain. C'est pourquoi, au contraire notamment de Diderot, Sade se fait le défenseur du romanesque et hait le réalisme, qui ne peut que gêner la recherche d'une vérité plus profonde et plus secrète. Le romancier doit étudier le cœur humain, et non s'attarder au spectacle de la banalité et du prosaïsme quotidiens. Comme Richardson et Fielding qu'il admire, le romancier qu'est Sade analysera donc le cœur humain,

⁷ *Ibid.*, p. 125.

⁸ Ruiz, L. (2003), « L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir », p. 125.

⁹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁰ Fabre, J. (1979), « Préface aux crimes de l'amour », p. 203.

¹¹ *Ibid.*, p. 204.

« ce dédale de la nature » que façonnent sans cesse « les modifications du vice et toutes les secousses des passions ». Mais sachant que la connaissance à laquelle il aspire ne s'acquiert « que par des malheurs et des voyages », il fera son apprentissage intime de l'étrange et de l'exceptionnel et saura trouver dans l'infortune qui l'écrase un principe d'exaltation. [...] [E]n cette effervescence, qui semble défier le naturel, se traduit se découvre la vérité de la nature, ou, mieux encore, ce que Sade appelle d'un mot chargé pour lui de prestige, son énergie¹².

C'est d'ailleurs dans son traitement du mal que le roman noir intéresse Sade. On retrouve des aspects qui peuvent s'y apparenter dans les *Cent vingt journées*, ne serait-ce que la longue et périlleuse ascension vers le château de Silling qui se révélera être une prison où on procédera aux pires supplices. Sade reproche cependant au roman noir de l'étudier en fonction de causes surnaturelles. Pour lui, le cœur humain est une cause suffisante du mal et il est nécessaire de l'étudier comme tel¹³. Et en effet, dans les *Cent vingt journées*, on ne retrouve rien que d'humain. En fait, comme nous le verrons plus loin, la logique sadienne refuse toute transcendance, toute extériorité.

C'est donc selon Fabre une poétique de l'énergie qui fondera son œuvre, énergie, qui remplace l'essence de la pensée classique par le devenir¹⁴, énergie donc que Sade retrouve chez tous les vrais romanciers, que ce soit Marivaux, Rousseau ou Prévost, et qui les rend solidaires de la nature qu'ils n'imitent plus seulement, mais dont ils deviennent les amants ou les rivaux, et qui les distingue de ces romanciers qui confient à la seule analyse comprise de manière géométrique la connaissance du cœur humain¹⁵.

Examinons maintenant certains aspects du travail philosophique de Sade dans les *Cent vingt journées de Sodome*.

¹² Fabre, J. (1979), « Préface aux crimes de l'amour », p. 207.

¹³ Ruiz, L. (2003), « L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir », p. 127.

¹⁴ Delon, M. (1997), « Énergie », p. 457. Voir aussi Delon, M. (1988), *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*.

¹⁵ Fabre, J. « Préface aux crimes de l'amour », p. 207.

2. *Philosopher avec les Cent vingt journées de Sodome*

Colas Duflos et Luc Ruiz font remarquer que le premier roman de Sade, qui connaissait bien la philosophie et la littérature, se présente sous la forme d'un traité des passions du XVII^e siècle, en quatre parties, chacune en comprenant cent cinquante, toutes fondues dans le récit des historiennes¹⁶.

Or, comme l'explique Duflo¹⁷, l'étude des passions, tout au long du XVIII^e siècle, avait cessé d'être un objet philosophique, sans doute parce que la méthode expérimentale qui requérait généralité et objectivité, ne pouvait se satisfaire du caractère particulier et subjectif que requiert le traitement des passions. Dans le même temps, c'est le roman qui prend la relève de l'analyse des passions et du cœur humain. Au contraire du discours philosophique en effet, la narration romanesque se révèle être l'instrument parfait pour l'analyse au cas par cas. Arrêtons-nous donc un instant sur la comparaison des *Cent vingt journées* et d'un traité des passions du XVII^e siècle.

Comme nous l'avons vu, ce que Sade refuse, c'est l'analyse géométrique du cœur humain¹⁸, d'où l'avantage de la fiction romanesque sur le traité philosophique quand il s'agit de se livrer à l'étude des passions humaines, notamment pour un romancier philosophe tel que Sade. Imaginons cependant un traité des passions qui aurait été écrit par un auteur qui serait aussi un romancier, par exemple Jean-Pierre Camus, que Sade ne pouvait ignorer. Or, vers 1620, Camus, écrivain spirituel prolifique, et auteur notamment d'un traité des passions, commence à publier des nouvelles et des romans qui prolongent son œuvre apologétique, production par laquelle il entend combattre, par des histoires pieuses, véridiques et intéressantes, les romans contemporains qu'il considère frivoles et dangereux. Il puise donc ses sujets, souvent terribles, dans l'histoire contemporaine, sujets qu'il peint avec un style aux images fortes et qui ne recule pas devant la brutalité, offrant à ses lecteurs un univers dont la violence est expliquée par le péché et par la déchéance de

¹⁶ Ruiz, L. (2003), « L'idéal romanesque de Sade : les passions au noir », p. 121-122.

¹⁷ Duflo, C. (2013), *Les aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, p. 156-157.

¹⁸ Descartes voulait en parler en physicien...

l'homme, qui touchent même les enfants¹⁹. En remplaçant le péché originel par la nature, on aboutit à Sade.

Au sujet du traité des passions de Camus qui a fait l'objet récemment d'une réédition critique, Anne-Elizabeth Spica, dans sa recension, explique que la facture du traité montre

[le] travail de déclinaison des sources et de confection d'une mosaïque de comparaisons, de descriptions, d'exemples et de citations, non seulement pour persuader le lecteur [...] mais aussi pour faire miroiter l'infinie diversité des choses et du monde [...]. S'y décline un plaisir tout jubilatoire de ces 'diversités' au sein desquelles l'action humaine se déploie pour éprouver sa grandeur à l'aune de la charité divine omniprésente, plus encore que pour y mesurer sa chute²⁰.

Comme le note Spica, le propre du style camusien est l'amplification, qui est une stratégie rhétorique, très utilisée au XVII^e siècle, notamment dans les sermons, pour lesquels Bossuet est un parfait exemple²¹, mais aussi dans les romans²². Or l'amplification, c'est le développement des idées par le style, par l'étoffement et la multiplication, une accumulation de descriptions, d'arguments de manière à leur donner plus de force et d'intensité²³. L'amplification est justement l'une des caractéristiques majeures du style sadien, qu'il pratique en connaissance de cause : « Il s'agissait donc d'abord de trouver des sujets en état de rendre compte de tous ces excès, de les analyser, de les étendre, de les détailler, de les graduer et de placer au travers de cela l'intérêt d'un récit²⁴ ».

¹⁹ Charbonneau, F. et R. Ouellet (2000), « Présentation de Jean-Pierre Camus », p. 81-82.

²⁰ Spica, A.-E. (2017), « *Traité des passions de l'âme* par Jean-Pierre Camus, édition critique de Max Vernet et Élodie Vignon », p. 442-444.

²¹ Voir Macé, S. (2014), « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale ».

²² Voir Duval, S. (2014), « Romanesque et amplification : l'écriture de la circonstance dans l'aventure fictionnelle du premier XVII^e siècle ».

²³ Dupriez, B. (1984), *Les procédés littéraires*, p. 41.

²⁴ Sade, D. A. F., *Œuvres* I, p. 42.

On peut donc imaginer Sade réécrivant le traité de Camus, mais avec un objectif inverse, selon une logique de l'immanence. Mais d'une certaine manière, peu importe les liens avec le traité de Camus. Les *Cent vingt journées* sont avant tout un roman, et un roman romanesque, dans lequel Sade fait tout pour contrer le réalisme et pour souligner qu'il s'agit d'une fiction littéraire, notamment avec un procédé de distanciation comme l'enchâssement des narrations des historiennes dans la narration principale, récits qui sont eux-mêmes souvent interrompus par les interventions des libertins. Sade n'hésite pas à rappeler au lecteur qu'il est en train de lire une fiction romanesque en s'adressant à lui, adresses qui ont pour effet de remettre en question l'identification du lecteur avec la narration.

Passons maintenant à la philosophie littéraire de Pierre Macherey.

3. De la production littéraire à la philosophie littéraire

Le premier ouvrage de Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, tentait, dans une perspective marxiste dans la mouvance althussérienne²⁵, de penser l'œuvre littéraire comme le résultat jamais définitif d'un processus de production, c'est-à-dire que Macherey tentait de comprendre ce qui produit la littérature et ce qu'elle produit²⁶. Macherey considère d'abord que l'œuvre n'est pas le produit d'une intentionnalité individuelle, mais plutôt le produit d'un certain état des rapports de production, produit dont son auteur est le premier lecteur. À la suite d'Althusser, il pratique une «lecture symptomatique» dont l'objectif est de faire surgir de la surface du texte le langage de l'idéologie, langage qui échappe à l'auteur, incapable de distinguer ce qui excède son champ de vision. De cette manière, son œuvre est animée par des contradictions productives de sens. Macherey, en effet, propose une conception dynamique de l'œuvre, qui, au sein même des limites de sa textualité, bougerait et

²⁵ On y retrouve certains concepts importants propres à la pensée d'Althusser tels que « production », « problématique », « idéologie », « savoir scientifique ». Voir Eagleton, T. (2014), « Préface pour la réédition anglaise de 2006 », p. 9.

²⁶ Glinoe, A. (2014), « Présentation », p. 5.

ouvrirait une perspective transformationnelle sur un devenir à travers lequel elle se trouve à participer au monde réel²⁷.

Son approche ne doit cependant pas être assimilée à une critique contextuelle de l'œuvre littéraire, qui est davantage que le reflet passif des contradictions du monde social. En effet, la littérature effectue une transformation productive de l'idéologie. Elle écrit sur l'ensemble sinon la totalité de la réalité, et notamment la philosophie (mais aussi la sociologie, l'économie, etc.), mais à partir d'un discours constituant qui lui est propre et qui privilégie l'implicite, l'absence, plutôt que l'analyse conceptuelle ou la démonstration²⁸. Elle agit sur elle en construisant et délivrant des significations inconnues, des formes de connaissance qui doivent être prises au sérieux.

La distorsion que produit la littérature dans son traitement du réel se présente cependant sous une forme implicite, contradictoire, et non pas obvie. Selon Macherey, l'œuvre littéraire est, en elle-même, décentrée et décalée, déchirée de l'intérieur en vertu de sa relation avec ce qui, justement, lui est extérieur, c'est-à-dire le monde idéologique, sur lequel elle s'appuie pour fonctionner²⁹. La littérature n'est donc pas une simple représentation, mais une certaine manière de mettre en scène les représentations imposées par l'histoire afin de les remettre en question en tant qu'évidences indiscutables, ce qui confère à la littérature un rôle démystificateur³⁰. Il revient toutefois à la critique de la faire parler, et d'extirper de la surface de l'œuvre les résidus de sens. C'est pourquoi Macherey confie au critique la responsabilité d'explicitier et d'expliquer ces éléments de connaissance du social que l'œuvre contient, parfois malgré elle³¹. Il lui revient de faire ressortir le contenu idéologique qui se dissimule à l'intérieur du texte et que le texte travaille³², cela par une lecture transversale³³ qui concentre l'attention critique vers ce qui, dans une œuvre, constitue l'indice non d'une présence, mais plutôt d'une absence pourtant

²⁷ Macherey, P. (2014), « Postface inédite » p. 282.

²⁸ Glinoyer, A. (2014), « Présentation », p. 8.

²⁹ Eagleton, T. (2014), « Préface pour la réédition anglaise de 2006 », p. 12.

³⁰ Macherey, P. (2014), « Postface inédite », p. 285.

³¹ Glinoyer, A. (2014), « Présentation », p. 6.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 8.

constitutive, ce qu'il appelait le « défaut de l'œuvre »³⁴, dans la mesure où l'œuvre est significative non dans ce qu'elle dit, mais de cette limite impossible à franchir qu'elle effleure et contre laquelle elle s'abîme. L'œuvre contient donc un sens latent qu'il s'agit d'actualiser. Comme l'explique Macherey :

ce qu [e l'œuvre littéraire] ne dit pas, elle ne le dit pas du tout, ou plutôt elle le dit sous la forme du « pas du tout », ou d'une radicale impossibilité dont elle déploie toutes les conséquences à travers les pliures et les ratures de son texte qui, en conséquence, n'est jamais tout à fait adéquat à lui-même, à ce qu'il voudrait dire, ce que, justement, il n'arrive pas à faire. En suivant jusqu'au bout la logique de cette analyse, on en viendrait à affirmer que la littérature pratique avant tout une culture du non-sens, de l'échec à advenir du sens qu'elle renonce à pénétrer dans son centre, mais qu'elle aborde par la périphérie, là où se noue le réseau conflictuel qui la fait exister dans sa complexité, disparate et éclatée [...]³⁵.

À certains égards, c'est toujours cette approche que l'on retrouve dans *Philosopher avec la littérature*, si ce n'est que, cette fois, Macherey se concentre sur les rapports qu'entretiennent philosophie et littérature, afin d'ouvrir à une pratique différente de la philosophie, à un nouveau rapport à celle-ci, en modifiant la perspective où prennent place ses spéculations dans la mesure où, dans l'univers littéraire, celles-ci ne sont plus des spéculations³⁶.

Il y développe cependant ce qui, selon lui, faisait défaut à sa théorie de la production littéraire, c'est-à-dire une théorie de la lecture permettant de comprendre comment et pourquoi des œuvres littéraires, en dépit du fait qu'elles sont produites pendant et pour une époque donnée, peuvent perdurer dans des conditions qui ne sont plus celles de leur production mais de leur reproduction, ce qui leur confère une dimension dynamique additionnelle.

³⁴ Macherey, P. (2014), « Postface inédite », p. 280.

³⁵ *Ibid.*, p. 281.

³⁶ *Ibid.*, p. 288.

Cette dynamique, en outre, a pour effet de problématiser la notion de littérature, notion historique émergeant vers la fin du XVIII^e siècle et qui, pourtant, n'hésite pas à assimiler sous sa catégorie des textes antiques religieux, Homère notamment ou les travaux historiques de Racine³⁷. La littérature n'est donc pas une simple catégorie, mais une attitude interprétative, un dispositif à faire penser³⁸, dont le fonctionnement ne repose pas sur des règles rigides et qui introduit dans la pensée une certaine liberté³⁹. Macherey y voit une philosophie propre à la littérature, qui diffère de la philosophie officielle par les formes dans lesquelles elle se transmet comme dans les contenus qu'elle travaille et transforme⁴⁰. Ainsi, dans ce que Macherey appelle des exercices littéraires, aborde-t-il la lecture d'œuvres littéraires dans lesquelles il recherche de nouvelles manières de poser les problèmes traditionnels de la philosophie, afin notamment de trouver de nouvelles orientations⁴¹ dans cette espèce d'entre-deux où philosophie et littérature deviennent impossibles à départager⁴², sans réduire l'une à l'autre, ce qui ferait de la littérature le refoulé de la philosophie.

Or rien n'exige de résoudre l'opposition littérature/philosophie⁴³, qui sont mêlées de manière inextricable. Cette opposition est une production historique au sein de laquelle le travail respectif de la philosophie et de la littérature devient soumis à des règles indépendantes et distinctes, nous l'avons vu avec la question des passions au XVIII^e siècle.

Macherey cherche donc à défendre la vocation spéculative de la littérature en affirmant qu'elle a authentiquement valeur de pensée⁴⁴, cela en relisant certaines de ses œuvres à la lumière de la philosophie, non pour leur faire avouer un sens caché, mais pour mettre en

³⁷ Macherey, P. (2013), « Préface à la seconde édition », pp. 22-23.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

⁴² *Ibid.*, p. 28.

⁴³ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 32.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 37.

évidence leur constitution plurielle et qui se prête à des approches distinctes⁴⁵.

De sorte que la réponse à la question « que pense la littérature ? » implique la prise en compte d'un certain nombre de considérations, mais cependant de n'en privilégier aucune au départ, soit le fait que,

au niveau le plus élémentaire, le rapport de la littérature et de la philosophie est strictement documentaire : la philosophie affleure à la surface des œuvres de la littérature au titre d'une référence culturelle, plus ou moins travaillée, comme une simple citation, qui d'ailleurs [...] passe souvent inaperçue. À un autre niveau, l'argument philosophique remplit à l'égard du texte littéraire le rôle d'un véritable opérateur formel : c'est ce qui se passe lorsqu'il dessine le profil d'un personnage, organise l'allure générale d'un récit, voire en dresse le décor, ou structure le mode de sa narration. Enfin le texte littéraire peut encore devenir le support d'un message spéculatif dont le contenu philosophique est souvent ramené sur le plan d'une communication idéologique⁴⁶.

Pour se faire, Macherey procédera donc à une série d'« exercices littéraires », exercices qui ne consistent pas à proposer une interprétation philosophique des œuvres littéraires, mais d'en suggérer des lectures qui implique le mode d'approche philosophique, et ce afin d'éviter une confrontation frontale de la littérature et de la philosophie⁴⁷.

La philosophie littéraire telle que l'entend Macherey, par ailleurs, est inséparable des formes de l'écriture qui la produisent. C'est aussi une pensée sans concepts, et qui ne procède pas de manière démonstrative dans sa recherche de la vérité. C'est une pensée qui s'énonce sans se donner les marques de sa légitimité en ramenant son exposition théorique à sa propre mise en scène narrative⁴⁸. La philosophie littéraire introduit dans la pensée une part de jeu qui, sans

⁴⁵ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 38.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 38-39.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 384.

l'affaiblir du point de vue spéculatif, lui ouvre de nouveaux horizons de réflexion. Elle les ouvre tout en désagrégeant l'univocité des systèmes de pensée par une réflexion polyphonique qui se déploie par la circulation des images, de l'énonciation et de la narration. C'est une philosophie qui traverse l'ensemble des œuvres littéraires de manière éclatée et différenciée, en quoi elle spéculé en s'installant dans l'élément du philosophique préexistant à toutes les philosophies particulières, par quoi il lui revient d'énoncer le philosophique de la philosophie⁴⁹. Car, pense Macherey, ce que toutes les œuvres littéraires auraient pour objet, c'est

la non-adhésion du langage à soi, l'écart qui sépare toujours ce qu'on pense de ce qu'on dit et de ce qu'on en pense : [elles] font apparaître ce vide, cette lacune fondamentale sur laquelle se construit toute spéculation, qui conduit à en relativiser les manifestations particulières⁵⁰.

Cela est très clair dans l'analyse du roman de Sade, notamment. Examinons donc l'exercice de philosophie auquel il se livre sur les *Cent vingt journées de Sodome* de Sade.

4. « Sade et l'ordre du désordre »

Dans cette section, nous présenterons les principaux développements de l'exercice de philosophie littéraire auquel se livre Pierre Macherey avec les *Cent vingt journées de Sodome* de Sade. L'examen critique de cet exercice sera l'objet de la section suivante.

Les *Cent vingt journées*, commence Macherey, mettent en branle un processus de réflexion critique qui remet en question le sens de la réalité et les usages de la vie. Sade produit une fiction théorique consacrée à une encyclopédie des turpitudes humaines qui correspond à l'émergence d'un nouveau rapport au savoir et au discours dans lequel celui-ci s'inscrit, en quoi Sade n'appartient plus

⁴⁹ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 384-386.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 386.

aux Lumières, sa philosophie effectuant la clôture de la pensée classique⁵¹.

On retrouve trois thèmes dans ce roman, thèmes qui sont aussi les trois axes de lecture qui seront privilégiés par Macherey dans cet exercice : 1) dominer; 2) jouir, et 3) raconter, axes qui se rapportent respectivement aux enjeux d'une politique et du pouvoir, d'une éthique et du plaisir, et enfin d'une rhétorique et du récit⁵². À ce titre, Macherey organise son exercice à partir d'une reprise des trois questions kantienne depuis lesquelles il étudie chacun de ces trois thèmes, commençant cependant par « Que puis-je espérer ? », et finissant par « Que puis-je connaître ? », laissant à la question « Que puis-je faire ? » la position médiane. Que puis-je espérer ? dans l'analyse de Macherey, c'est la question du pouvoir, que puis-je faire ? celle du plaisir, et que puis-je connaître ? enfin, celle du récit.

4.1. *Le pouvoir ou que puis-je espérer ?*

Les *Cent vingt journées* sont, commence Macherey, le récit de la transgression de l'ordre établi et de ses normes par la position d'un nouvel ordre aux normes propres, c'est-à-dire la constitution d'une société hors-la-loi, mais non sans loi. Ce nouvel ordre, c'est le déchaînement des passions qui l'instaure⁵³.

L'action se déroule au château de Silling qui n'est atteint qu'après un long et périlleux voyage. Ce château évoque à la fois la citadelle assiégée, le monastère et la prison, trois espaces desquels se dégage l'idée d'un rapport social organisé selon un principe de domination, un principe de pouvoir strictement immanent, confiné à son ordre⁵⁴. Il évoque aussi l'univers carcéral qui était celui de Sade puisque les libertins s'y enferment avec leurs victimes et se coupent complètement du monde. Ce dispositif est aussi l'objet d'un idéal de connaissance par lequel on cherche à connaître l'idée même du pouvoir, abstraitement, en soi, tel qu'il se déploie dans la domination

⁵¹ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 255.

⁵² *Ibid.*, p. 255.

⁵³ *Ibid.*, p. 256.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 257.

des quatre libertins sur leurs victimes⁵⁵. Ce qui est paradoxal ici est qu'on assiste à l'instauration d'un droit, d'un système juridique renversant tout droit, un système juridique fondé sur la puissance des passions dont le désordre est présenté comme porteur et instaurateur d'un nouvel ordre. Dans ce nouvel ordre juridique qui vient régir la société de Silling, nul n'est au-dessus de la loi, qui règle tout autant le comportement des quatre libertins que de leurs victimes. En effet, les quatre libertins se sont liés par une convention explicite qui régule leurs plaisirs. Car si la loi du désir remplace les autres lois, elle demeure loi et instaure un système d'obligations et de contraintes⁵⁶ : « les quatre amis travaillèrent à un code de lois, qui fut signé des chefs et promulgué aux sujets sitôt qu'on l'eût rédigé »⁵⁷. C'est d'ailleurs un système juridique qui vient organiser le désir et la jouissance de manière collective, les plaisirs auxquels peuvent se livrer les quatre libertins devant être préalablement inscrits sur un tableau qui en règle l'exécution en fonction d'une logique qui combine la rétention, la répétition et la progression⁵⁸.

L'organisation communautaire du désir impose aussi de se donner en spectacle, ce qui le soumet à un principe de narrativité qui implique que pour pouvoir faire, il faut préalablement dire. Ceci coupe le désir de la facilité et de l'immédiateté de sa satisfaction, et implique donc une maîtrise de son désir qui prend la forme d'un renoncement, l'accomplissement, la jouissance, étant différée⁵⁹.

Mais revenons à l'ordre social qui est instauré à Silling. Ce qui le caractérise, c'est sa totale immanence. Toute altérité, toute transcendance, Dieu donc, en est évacué, immanence qui a comme conséquence que cet ordre intériorise son rapport à l'autre et à la loi⁶⁰. C'est d'ailleurs un ordre démocratique, les quatre contractants de ce nouveau contrat social, les quatre libertins, acceptant volontairement de se lier et d'être liés par la convention qui l'instaure. C'est l'occasion pour Sade de faire ressortir par la fiction littéraire le fait que l'ordre

⁵⁵ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 259.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 259.

⁵⁷ 120, Introduction.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 260.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 261.

démocratique n'exclut pas le rapport de domination, d'une part, et le danger qu'elle réserve si elle se fonde sur un pouvoir immanent, dépourvu de toute transcendance⁶¹. En effet, les quatre libertins, qui sont les seuls contractants, instaurent une démocratie dans laquelle, de manière tout à fait légale, on se livrera aux pires tortures sur les victimes, cela allant jusqu'au meurtre. En raison de la conception immanente qui règle cet ordre, aucun critère extérieur ou transcendant, telle une justice divine, ne peut intervenir, critiquer et remettre en question ces actions qui seront toujours légales. La notion de droit naturel, à première vue, pourrait enrayer le caractère inconditionné du pouvoir tel qu'il se déploie dans cette démocratie, sauf que dans la conception de Sade, en réalité, la société de Silling est bel et bien fondée sur le droit naturel, sur la nature telle que Sade la conçoit, qui ne procure donc aucune extériorité ni possibilité critique, cette société étant non seulement légale, mais juste. En effet, la nature sadienne est essentiellement dépensière et destructrice; dépourvue de toute finalité, elle engendre successivement ordre et désordre, convertit l'un dans l'autre le vice et la vertu⁶². Elle est travaillée par une logique de la réversibilité au sein de laquelle le bien et le mal s'annulent, le bien pouvant provoquer le mal et le mal le bien. La nature peut tout, mais elle peut surtout le mal, et le rapport de domination de Silling est parfaitement naturel⁶³.

En posant que la nature, pouvant tout, peut aussi et surtout le mal, Sade a absolutisé le rapport de domination qui passe entre les forts et les faibles, de manière à le présenter comme celui qui enchaîne à leurs bourreaux des victimes en puissance. Ainsi il a tiré les extrêmes conséquences de l'identité entre nature et anti-nature : non seulement la nature est indifférente aux désordres que suscitent ses incohérentes initiatives, mais elle est indifférente aux différences que ceux-ci engendrent, puisqu'elle refuse de se stabiliser dans aucun système. Car si la nature est toujours égale à elle-même, c'est dans l'affirmation de ses propres

⁶¹ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 261 sq.

⁶² *Ibid.*, p. 264.

⁶³ *Ibid.*, p. 266 sq.

inégalités internes : aussi bien, dans le spectacle qu'elle se donne à elle-même, elle remplit tous les rôles, jouant celui de la victime comme celui de son bourreau⁶⁴.

Sade offre donc une représentation particulièrement critique du lien social par le biais de son roman. Mais si les libertins de Sade estiment que le mal est supérieur à la vertu, c'est surtout pour des raisons didactiques. En réalité cependant, tout est affaire de tempérament, et on choisit le mal ou la vertu parce qu'ils nous conviennent naturellement, et non parce qu'on les choisit librement⁶⁵. Pour Sade, les mobiles l'emportent sur les motifs. Enfin, s'il y a un immoralisme sadien, il implique toutefois l'observance de règles sans lesquelles ses plaisirs seraient dénués de valeur⁶⁶.

4.2. Le plaisir ou que puis-je faire ?

Il y aurait donc une éthique sadienne, une éthique de la contrainte, qui peut être réduite à la thèse que «le plaisir, loin d'être la réalisation du désir, entretient avec lui un rapport qui est d'abord négatif. D'où cette prescription : si tu veux jouir au maximum, rends-toi d'abord maître de ton désir⁶⁷!»

En effet, la relation du plaisir et du désir n'est ni simple ni immédiate. D'une part, le plaisir, la jouissance est strictement immanente et se résume à cet état de l'individu qui éprouve la perfection de son fonctionnement.

Si la jouissance est pur rapport à soi⁶⁸, au contraire le désir implique la transcendance sous la forme du rapport à l'autre, car il requiert la médiation d'un objet extérieur qui fait prendre conscience à l'individu qu'il ne se suffit pas à soi-même. Dans la mesure où le désir divise, rien n'est plus étranger au plaisir que celui-ci. Ainsi ne

⁶⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 272.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 273.

⁶⁷ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 273-274.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 274.

peut-on pas définir le plaisir comme satisfaction du désir. Il faut faire jouer le plaisir contre le désir, donc le nier radicalement⁶⁹.

En effet, pour Sade, se plier à ses désirs, c'est s'engager sur la voie de l'incertitude et du malheur, ce qui est contraire au libertinage dans la mesure où celui-ci est un système de vie régi par des principes fermes, sinon rigides. Car le plaisir, selon Sade, est une jouissance morale et physique qui associe des mouvements corporels à des idées clairement conçues⁷⁰. C'est donc dire que la recherche du plaisir à tout prix est le contraire de l'abandon passif à ses désirs. Cette recherche est plutôt une conquête qui met au service du désordre de la nature toute la puissance de l'individu.

En outre, le plaisir ne peut s'agir d'un abandon passif au désir, car les vrais excès sont ceux qu'on poursuit de sang-froid, en fonction de règles qui ont pour but d'affirmer à la fois l'absence de finalité de la nature et son caractère immanent, donc de tuer Dieu. Tuer Dieu, c'est-à-dire anéantir le désir qui implique la transcendance, l'altérité, et ce en écartant de la recherche du plaisir tout ce qui pourrait être d'une manière ou d'une autre désirable, afin que le plaisir soit strictement immanent⁷¹.

Comme le plaisir est tout sauf facile, tout sauf spontané, il implique de se livrer à une ascèse, à une éducation, que les quatre libertins se donnent et prodiguent. Cette éducation doit avoir pour résultat de former le libertin à jouir de la forme pure de son action sans aucun agrément que pourrait lui conférer son désir⁷². C'est aussi ce qui explique cette recherche de l'abjection chez les libertins sadiens, le plaisir dans toute son aberration poussant l'individu aux limites de son organisation, l'atteinte de cette extrémité lui permettant de déployer toute l'autonomie de sa puissance⁷³. Le désir, au contraire, c'est l'hétéronomie.

Le plaisir est donc jouissance de soi-même, jouissance théorique, indépendante des moyens de sa réalisation, et les désirs du libertin doivent en fait demeurer insatisfaits pour qu'il puisse jouir. Si le plaisir

⁶⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 276.

⁷¹ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 277.

⁷² *Ibid.*, p. 278.

⁷³ *Ibid.*, p. 279.

est théorique, c'est donc qu'il faut d'abord le penser, préalablement le représenter, le narrer⁷⁴, nouvel ordre de contrainte qui nous fait passer à la troisième section de l'analyse de Macherey.

4.3. *Le récit ou que puis-je connaître ?*

L'œuvre de Sade postule que tout doit être dicible, le discours littéraire déployant chez lui une logique de révélation totale, par quoi il semble aller à la limite du discours⁷⁵. Au sein de la rhétorique sadienne, la fiction littéraire, dans la mesure où elle ne peut qu'évoquer les choses dans leur absence, se trouve à les supprimer, à les tuer pour pouvoir les dire, ce qui est au cœur de la conception sadienne de la littérature⁷⁶.

De sorte que dans la logique sadienne, on ne peut tout faire, car le plaisir doit être soumis à des règles, on ne peut satisfaire ses désirs, car le désir est contraire au plaisir, et, en fait, on ne peut tout dire, dans la mesure où cela se résumerait à dire les choses telles qu'elles sont. De sorte qu'après la loi politique du désir, l'éthique du plaisir, il faut poser une troisième contrainte, le principe poétique de la narration⁷⁷.

Pour bien comprendre ce principe, il faut prendre en compte l'entreprise sadienne de réconciliation de la jouissance et de la connaissance qui fait l'adéquation entre la connaissance du plaisir et le fait de se contenter de le connaître. Ou si on veut le fait que le plaisir, ce n'est pas de jouir, mais de connaître théoriquement ce plaisir, essentiel pour un Sade incarcéré qui, à défaut de concrétiser sa jouissance, peut tout de même la connaître en la racontant et en se la racontant, ce qui fait se corréler strictement esthétique et didactique. Cela a comme conséquence que Sade donne à sa narration le caractère d'une expérience dont l'objet est d'épuiser par les moyens de la fiction le champ des possibles, expérience anthropologique et esthétique, du point de vue, respectivement, d'une part de la connaissance, de la didactique, et d'autre part de la jouissance, de

⁷⁴ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 280.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 282.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 283.

l'esthétique. D'où l'organisation sériée de sa narration. Celle-ci permet le déploiement d'une logique de la progression, de la classification, qui vient réguler l'expansion de l'énergie du récit dont le déroulement doit coïncider avec la croissance des plaisirs qu'il suscite encore plus qu'il ne décrit, dans la mesure où les libertins ne peuvent faire ce qui n'a pas été dit⁷⁸. D'où encore l'articulation systématique des *Cent vingt journées* proche du principe de composition progressive de Condillac qui va du simple au complexe, articulation qui fait passer des cent cinquante passions simples aux cent cinquante passions criminelles pour enfin en arriver aux cent cinquante passions meurtrières, sur lesquelles le récit doit s'achever, puisqu'il ne restera plus rien à raconter⁷⁹.

Par ailleurs, esthétique et didactique s'appliquent simultanément, renier ses plaisirs équivalant au fait de les multiplier en faisant croître l'excitation qui accompagne leur narration progressive. Sade, en effet, oppose à l'immédiateté d'un plaisir sans règle qui veut tout tout de suite la nécessité de graduer le plaisir en fonction de la logique même de l'excès qui en commande l'expansion⁸⁰.

Ce débordement permanent du possible, c'est-à-dire ce qu'on pourrait faire, par rapport au réel, c'est-à-dire ce qu'on fait sur le moment, crée une relation entre le désir et la fiction qui va dans le sens d'une déprivation croissante qui ne peut cependant s'effectuer spontanément, une instance de contrôle étant nécessaire pour assurer la fonction de rétention qui exaspère le conflit du désir et du plaisir, du possible et du réel. Ainsi le règlement que s'imposent les quatre libertins a comme conséquence de différer l'exécution de leurs projets jusqu'au moment où ils trouvent leur place dans le déploiement du récit. Si Sade formalise ainsi le plaisir en le déployant en série, c'est que cette formalisation multiplie le plaisir tout en le faisant durer, au lieu d'en provoquer la satisfaction immédiate⁸¹ : « il faut être sage : en attendant ainsi nos plaisirs, nous les rendrons bien plus délicieux⁸² ».

⁷⁸ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 285.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 286.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 286.

⁸¹ *Ibid.*, p. 287.

⁸² 120, 24^e journée.

Dans cette logique, les conteuses tiennent donc un rôle essentiel, puisque c'est de leur narration, qui représente au préalable les actes qui pourront avoir lieu, que dépend la possibilité pour les libertins de passer à l'acte, celui-ci dépendant de son énonciation qui en occupe provisoirement la place⁸³. Comme l'explique Macherey :

Aux yeux de Sade, les "plaisirs singuliers" qui définissent le vrai libertinage sont ceux d'un récit bien ordonné : on sait que le théâtre, qui replie le plaisir sur sa représentation, selon l'ordre d'un « comme si », fut, sa vie durant, sa principale obsession⁸⁴.

Sade se trouve donc à mettre en place une mimésis inversée dans laquelle le réel est subordonné à sa représentation au lieu de la précéder, ce qui souligne le pouvoir de la littérature dans la mesure où il faut dire avant d'accomplir, et dans lequel les exercices pratiques des libertins doivent être précédés des exposés théoriques des conteuses⁸⁵.

Cet ordre de succession, le narrateur doit aussi le respecter et se garder d'anticiper, ce que Sade se reproche parfois de faire. En effet, dans la mesure où son roman est le récit de récits, celui-ci doit coïncider avec son objet. De sorte qu'avant de raconter les actions des libertins, il est nécessaire de rapporter leurs relations par les conteuses dans une narration qui les prend pour objet⁸⁶. Conséquence de cette logique du retardement : il y a toujours un décalage entre ce qu'on dit et ce qu'on fait, et en effet, aller jusqu'au bout de ce qu'on peut dire, c'est mettre en évidence l'inadéquation entre dire et faire. La représentation fait toujours défaut avec la réalité qui se dérobe à elle, alors même que la représentation est elle aussi en défaut par rapport à soi dans la mesure où se manifestent des preuves de sa dysfonction, en particulier ces moments où les libertins se retirent dans un boudoir pour échapper à la contrainte de la narration des

⁸³ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 288-289.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 289.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 291.

conteuses, retraite qui échappe elle-même à la représentation du narrateur⁸⁷.

Le dispositif narratif sadien expose donc la finitude constitutive du discours qui ne peut avancer qu'en se rétractant et qui se nourrit de l'attente qu'il suscite⁸⁸. Dans la mesure où son roman entretient avec la réalité une relation inversée, négative, Sade crée donc une représentation non mimétique, qui se suffit à elle-même, puisqu'elle est la condition de possibilité de la réalité et qu'elle la précède⁸⁹. L'écriture se trouve donc être immanente, sans extériorité, non représentationnelle, et tout ce qui s'y déploie est strictement de l'ordre du langage, langage qui prend cependant la réalité au piège en la faisant jaillir entre les rets de son organisation.

Le lecteur, lui aussi, est pris au piège de cette narration, condamné à se représenter les choses en leur absence, ce qui lui fait assumer le rôle d'un prisonnier, tel Sade, condamné à se raconter des histoires, mais aussi le rôle d'un libertin qui se fait raconter des histoires⁹⁰. En ce sens donc, la rhétorique sadienne, qui est essentiellement négative, révèle l'absence des choses à elles-mêmes, d'autant plus que, en fonction de la logique progressive qui commande la narration sadienne, le récit est appelé à disparaître à mesure qu'il se rapproche de l'indicible⁹¹. Elle fait ressortir le manque à dire du langage et le manque à être des choses.

De sorte que la réponse à la dernière question, que puis-je connaître ? c'est que derrière le langage et derrière les choses, il n'y a rien.

5. Critique

Quand on compare cet exercice littéraire avec les autres auxquels se livre Pierre Macherey, ce qui surprend est le fait que les philosophes n'y sont pratiquement pas convoqués, et que Macherey

⁸⁷ Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, p. 295.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 296.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 297.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 297.

⁹¹ *Ibid.*, p. 298.

n'instaure jamais de dialogue entre Sade et la philosophie officielle⁹². Pourtant, dans la première section de son analyse, quand il est question du contrat social mis en place par les libertins, on aurait pu s'attendre à un dialogue avec Rousseau, tout comme le problème du pouvoir inconditionné aurait pu convoquer Tocqueville; de même dans la deuxième partie, quand il est question d'éducation, de nouveau Rousseau semblerait s'imposer. La troisième partie, dans la mesure où elle porte sur le langage, aurait aussi pu donner lieu à un dialogue stimulant. En effet, alors que pour Descartes et encore pour Port-Royal et Locke, il y a une distance intrinsèque et irrémédiable entre le mot ou le signe et la pensée, le mot et la chose, c'est avec Condillac seulement que l'on en arrivera à penser la possibilité de réduire cette distance et à parfaire la signification par le biais de l'analyse linguistique⁹³. Or, Macherey mentionne, en passant, Bruno, Spinoza, Diderot, les systèmes de la nature de La Mettrie et de d'Holbach, le principe de composition progressive de Condillac, Foucault dans une note, rien d'autre.

Macherey considère-t-il que le contenu philosophique des *Cent vingt journées* se suffit à lui-même, est autonome, contrairement à celui des autres œuvres qu'il explore, et que, pour cette raison, il n'est pas nécessaire, pour philosopher avec lui, de se tourner vers l'extériorité et la transcendance que représenteraient ces philosophes, préférant étudier le caractère immanent de sa pensée de manière immanente ? Ce n'est qu'une hypothèse.

Quoi qu'il en soit, le problème des exercices de philosophie littéraire de *Philosopher avec la littérature* est leur non-dit théorique, c'est-à-dire, nous semble-t-il, ces éléments de *Pour une théorie de la production littéraire* qui, pour Macherey, sont toujours valides. En effet, nous ne sommes pas convaincus que, sans connaissance préalable de cet ouvrage, il soit possible de comprendre autrement ces exercices comme autre chose que des interprétations, et c'est pour cette raison qu'il nous a semblé important d'évoquer brièvement ce premier ouvrage et la « lecture symptomatique » qu'il propose.

⁹² Jean Deprun montre bien la relation qu'entretiennent les œuvres de Sade avec les différents philosophes, ainsi que son utilisation de leurs doctrines, qui est souvent de l'ordre du démarquage. Voir Deprun, J. (1990), « Sade philosophe », p. LIX-LXIX.

⁹³ Ricken, U. (2007), « Abus des mots », p. 1.

6. Littérature philosophante et le problème du lecteur

On peut évidemment lire tout texte comme on veut, Proust comme s'il s'agissait d'un almanach mondain, un guide touristique comme s'il s'agissait d'un roman et faire fi des conventions de lecture, de l'intention de l'auteur et du lecteur idéal que son œuvre présuppose. Toutefois, quand il s'agit de philosopher littérairement avec des romans écrits après le durcissement de l'opposition des genres philosophique et littéraire, ce que Macherey fait – la seule exception étant Sade –, on peut se demander si un tel exercice philosophique ne fait pas, peu ou prou, violence à ces œuvres qui, en apparence tout au moins, se présentent d'abord et avant tout comme des œuvres littéraires, ce qui exclut le philosophique.

En ce sens, on peut se demander si, en se posant comme lecteur philosophique de tels romans, Macherey se trouve toujours à les lire tels que leurs auteurs avaient l'intention qu'ils soient lus. Cela soulève en outre la question du statut de l'intentionnalité dans l'optique machereyenne. Il la récuse dans sa *Théorie de la production littéraire* et, dans *Philosopher avec la littérature*, il semble en douter; dans sa préface au *Raymond Roussel* de Foucault⁹⁴, il semble reprocher à Foucault de lire Roussel en fonction de son intention auctoriale. Nous mentionnions que *Philosopher avec la littérature* ne pouvait être compris sans l'arrière-fond théorique de la *Théorie de la production littéraire*, dont le substrat théorique, justement, est, notamment, structuraliste. Or, dans une approche structuraliste, il n'y a pas de place pour l'intentionnalité auctoriale. À certains égards, ce semble toujours être le cas pour Macherey. Or, comment savoir à quoi on a affaire quand on aborde un texte si l'on ne sait pas qu'elle était l'intention de l'auteur ? Justement, le problème ne se pose que si l'on n'aborde pas des textes, mais des œuvres. S'il n'y a que des textes, peu importe l'intention. C'est sur le plan des œuvres que l'intention importe. Or, dans la mesure où Macherey reconnaît minimalement une différence entre littérature et philosophie, entre discours littéraire et discours philosophique et, partant, entre intention littéraire et intention philosophique, il reconnaît minimalement la notion d'œuvre et, partant, qu'il y a bien une intention auctoriale, qu'il le veuille ou non.

⁹⁴ Pierre Macherey, « Présentation » dans Foucault, M. (1992), *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, p. vii.

7. La notion de littérature

Pourquoi la philosophie littéraire de Macherey commence-t-elle en 1800, au moment où la distinction entre les discours se durcit ? Ou peut-être faudrait-il dire que c'est l'intention auctoriale qui se durcit et se définit : à partir de cette date, on doit avoir l'intention d'écrire ou bien un roman ou bien un ouvrage de philosophie ; une intention floue, métissée, telle qu'on la retrouve chez Rousseau, Diderot et Sade n'est plus possible, plus acceptable ; de même le lecteur que présuppose une œuvre doit être littéraire ou philosophique. On ne peut plus le ballotter du narratif au dissertatif comme le fait Rousseau dans la *Nouvelle Héloïse*⁹⁵ ; si le discours est littéraire, il doit l'être du début à la fin, et de même s'il est philosophique. C'est d'ailleurs sans doute sur le plan de l'intention qu'il faut analyser les œuvres du XVIII^e : quelle était l'intention de Diderot, du point de vue de la théorie des genres, en écrivant *Jacques le fataliste* ou le *Neveu de Rameau* ? Son intention n'était-elle pas de remettre en question ces genres, de demeurer dans la tension d'un entre-deux intentionnel ? Ni l'un ni l'autre et les deux à la fois ?

La littérature commence-t-elle à aborder les problèmes de son époque et à dialoguer avec la philosophie seulement à partir de 1800 ? Est-ce vraiment ce que l'on peut conclure de l'étude de Diderot par exemple, où toutes les questions liées au matérialisme sont traitées, mais aussi celle de la nature de la philosophie, alors qu'après 1800, il ne saurait être question de relativiser ces deux blocs monolithiques que sont philosophie et littérature, alors même que ceux-ci se sont sans doute constitué par l'action de la philosophie. C'est donc dire que sans la philosophie pour la constituer, la définir, et évidemment la limiter, la littérature n'existe pas. De même chez Macherey, pour qui le discours philosophique a comme rôle de tout faire apparaître ; tout ne peut disparaître qu'une fois apparu, ce qui confirme le rôle secondaire de la littérature, complètement déterminé par le philosophe sans qui la littérature ne sait pas ce qu'elle dit.

Par ailleurs, le travail philosophique que Macherey retrouve à l'œuvre dans la littérature est directement le produit de sa philosophie

⁹⁵ Duflo, C. (2013), *Les aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, p. 44 sq.

de l'histoire, conception en fonction de laquelle il pense la fin de l'histoire, qui elle-même déterminerait la littérature dans sa manière d'aborder et de représenter la réalité : tout doit disparaître. Si on la refuse, sa reconstitution de la pensée historico-sociale de la littérature à laquelle il se livre devient injustifiable. Tout dépend de l'acceptation ou non de cette hypothèse de départ. Ce que cela montre surtout, c'est qu'on peut faire à la littérature ce qu'on veut à partir du moment où on considère qu'elle ne sait pas ce qu'elle dit.

De sorte que Macherey, s'il veut philosopher avec la littérature, se livre surtout à une interprétation de l'histoire de la littérature sur laquelle il plaque ses propres conceptions philosophiques, historiques et sociales, ce dont témoigne le choix des œuvres – il est en effet facile de dire que tout doit disparaître quand on choisit des romans nihilistes tels que ceux de Flaubert, Sade ou Céline, notamment. Or, en se livrant à une analyse du roman à la fois d'un point de vue formel et du contenu, on se rend compte de tout le travail philosophique et sur la philosophie que celui-ci implique sans avoir à y projeter une quelconque philosophie de l'histoire.

Il n'en reste pas moins que la perspective d'une littérature qui déformerait l'idéologie en la représentant à travers son miroir brisé est intéressante. Peut-on y voir quelque chose de similaire au miroir déformant de l'ironie romantique, le fait que le redoublement que provoque toute représentation, en créant une distance entre ce qui est représenté et sa représentation, rend nécessairement celle-ci critique⁹⁶?

En réalité, le titre de l'ouvrage de Macherey est très révélateur : *Philosopher avec la littérature*, c'est-à-dire philosopher ensemble, philosophes et littéraires, Macherey avec Sade ou Flaubert, mais aussi philosopher avec la littérature comme instrument, comme on écrit avec un stylo. Or, en dépit peut-être des intentions de Macherey, il est difficile de ne pas conclure que c'est le deuxième sens qui prévaut.

Bibliographie

Charbonneau, F. et R. Ouellet, (2000), *Nouvelles Françaises du XVII^e siècle*, Québec, L'Instant même, 296 p.

⁹⁶ Voir, par exemple, Szondi, P. (1974), « Friedrich Schlegel et l'ironie romantique », p. 95.

- Delon, M. (1988), *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, PUF, 521 p.
- Delon, D. (dir.) (1997), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, 1299 p.
- Deprun, J. (1990), « Sade philosophe » dans Sade, D. A. F., *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1456 p.
- Duflo, C. et L. Ruiz, (2003), *De Rabelais à Sade. L'analyse des passions dans le roman de l'âge classique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, p.
- Duflo, C. (2013), *Les aventures de Sophie. La philosophie dans le roman au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 287 p.
- Dupriez, B. (1984), *Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, 540 p.
- Duval, S. (2014), « Romanesque et amplification : l'écriture de la circonstance dans l'aventure fictionnelle du premier XVII^e siècle », *Exercices de rhétorique*, n° 4, mis en ligne le 02 décembre 2014, consulté le 18 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/353>.
- Eagleton, T. (2014), « Préface pour la réédition anglaise de 2006 » dans *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, ENS Éditions, p. 9-12.
- Fabre, J. (1979), *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, 319 p.
- Glinoe, A. (2014), « Présentation » dans P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, ENS Éditions, p. 5-8.
- Macé, S. (2014), « L'amplification, ou l'âme de la rhétorique. Présentation générale », *Exercices de rhétorique*, n° 4, mis en ligne le 05 décembre 2014, consulté le 18 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rhetorique/364>.
- Macherey, P. (1992), « Présentation » dans M. Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1992, p. i-xviii.
- Macherey, P. (2013), « Préface à la seconde édition » dans P. Macherey, *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, p. 5-29.
- Macherey, P. (2013), *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Hermann, 395 p.
- Macherey, P. (2014), « Postface inédite » dans P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, ENS Éditions, p. 277-288.

- Ricken, U. (2007), « Abus des mots » dans M. Delon, M. (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, p. 1-2.
- Spica, A.-E. (2017), « *Traité des passions de l'ame* par Jean-Pierre Camus, édition critique de Max Vernet et Élodie Vignon », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 117, n° 2, (AVRIL-JUIN 2017), p. 442-444.
- Sade, D. A. F., *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1456 p.
- Szondi, P. (1974), *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, trad. sous la direction de J. Bollack, Paris, Gallimard, 344 p.

Bordes, Elodie. (2018), *Le silence et le droit : Recherches sur une métaphore*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Collection Dikè, 230 pages.

Hugo Cossette-Lefebvre*

Cet ouvrage d'Élodie Bordes se présente comme une étude sur la place qu'occupe le silence dans le droit, mais, plus profondément, l'auteure y défend une approche réaliste et pragmatique du droit au travers d'une réflexion interdisciplinaire combinant philosophie du langage, philosophie des sciences et philosophie du droit.

L'argument principal de l'ouvrage se déploie en réponse à la perte de sens du droit qui découle, pour l'auteure, de deux états de fait. D'abord, cette perte serait inhérente à l'usage même du langage¹, ce qui s'observe de deux façons. Cela se manifeste premièrement par la signification que l'on peut parfois associer au mutisme des différents opérateurs juridiques (incluant la figure du juge, du citoyen, du justiciable et du législateur)² en ce sens que l'acte de se taire peut en soi être porteur d'une signification. On peut notamment penser au fait que, pour certains auteurs, lorsque les juges rendent un jugement, ils devraient avoir l'obligation de taire leurs opinions personnelles pour se ranger sous l'autorité de la loi imposée par le législateur. Conséquemment, on considère traditionnellement que les juges se doivent de limiter leurs raisonnements à des justifications

* L'auteur est étudiant au doctorat en philosophie (Université McGill).

¹ Elodie Bordes, *Le silence et le droit : Recherches sur une métaphore*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Collection Dikè, 2018, p. 10.

² *Ibid*, p. 38-46.

sylogistiques basées sur la lettre de la loi³. Ainsi, ne considérer que ce qui est dit explicitement dans le droit revient à perdre de vue la signification de ces silences des opérateurs juridiques qui, dans ce cas-ci, nous informent sur la place qu’occupent les juges par rapport aux législateurs. Deuxièmement, cette perte langagière se manifeste par l’indicible qui est présent au sein même du droit. Ici influencée par la pensée de Wittgenstein⁴, Bordes soutient qu’à partir de la prémisse suivant laquelle le droit ne peut s’exprimer que sur ce qui appartient à sa propre logique, il demeure possible de l’étudier « en creux », de considérer ce sur quoi il reste muet, pour mieux en comprendre la logique interne.

Ensuite, Bordes ajoute que la perte de sens du droit découle également d’une perte de sens socio-historique liée à la technicisation grandissante du droit. Cette technicisation s’illustre par une transformation de la fonction du droit, qui n’est désormais plus compris comme une fin, comme l’expression d’une volonté générale démocratique, mais davantage comme un moyen au travers duquel les opérateurs juridiques tentent d’accorder les différentes sources du droit⁵. Il importe donc pour Bordes de recentrer notre compréhension du droit pour saisir le sens de cette évolution contemporaine.

Dans cet ouvrage, l’auteure s’applique à utiliser la métaphore du silence pour résister au positivisme exclusif ou normatif qui est souvent perçu comme une réponse naturelle à ces deux pertes. Les approches qui se réclament de ce type de positivisme : « [appréhendent] le droit comme un système normatif hiérarchisé qui comporte des normes produites par les règles constitutives et selon des procédures déterminées⁶ ». Bordes se distancie en conséquence des auteurs tels que Kelsen, Hart, Waldron et Raz, préférant se rapprocher d’auteurs néo-constitutionnalistes ou s’associant au positivisme inclusif tels que Vittorio Villa, Wilfrid Walluchow et Luigi Ferrajoli. Pour l’auteure, alors que les premiers répondent aux pertes

³ Une obligation qui a, en un certain sens, disparu dans le contexte contemporain, comme il est discuté ci-bas.

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus-logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 2001.

⁵ Eordes, E. (2018), *Le silence et le droit : Recherches sur une métaphore*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, Collection Dikè, p. 12-14 et 53-54.

⁶ *Ibid.*, p. 124-125.

du sens du droit en le réduisant à une démarche déductive qui met l'accent sur la dimension explicite des règles juridiques, les seconds permettent de voir comment des considérations morales externes peuvent être incluses au sein même du droit et arrivent subséquemment à offrir une présentation plus convaincante de la pratique ordinaire du droit. Les approches positivistes qui se concentrent sur la dimension explicite, exprimée du droit, sont, pour elle, décalées par rapport à la pratique du droit qui ne peut être complètement comprise sans considérer ses silences, ce qu'elle contient d'implicite, de tacite et d'inexprimé.

Le livre est divisé en deux parties distinctes pour soutenir cette position. La première se penche sur le silence présent dans la pratique du droit et suit l'évolution du droit français du début du droit républicain jusqu'à l'époque contemporaine. Bordes y montre comment on est passé du paradigme du droit imposé, où la pratique juridique se limite à des raisonnements syllogistiques pour appliquer la loi qui est imposée par le législateur de manière fidèle⁷ au paradigme du droit négocié. Ce second paradigme témoigne de la perte du monisme législatif dans le contexte contemporain; la loi n'émane plus d'un seul souverain, mais on doit maintenant composer avec la réduction de la capacité législative du Parlement, l'augmentation constante de la réglementation provenant de l'Union Européenne et la montée en puissance des experts au sein des ministères⁸. Bref, on doit composer avec une pluralisation grandissante des sources mêmes du droit. Si une plus grande dimension comparative aurait été importante ici pour discuter à quel point ce constat s'applique à d'autres pays de tradition civiliste, voire de droit commun, cette étude a néanmoins l'avantage de présenter de manière convaincante comment il est désormais nécessaire de voir le rôle des juges comme un rôle créatif, même dans le contexte civiliste français. Bordes montre en effet que c'est à cette figure juridique qu'il revient de « coudre ensemble » les différentes législations et réglementations éparses. Ainsi, le silence s'est déplacé; il n'est plus prédominant dans le fait que les juges doivent s'effacer pour devenir des vecteurs de la volonté d'un législateur, mais il se manifeste principalement

⁷ Eordes, E. (2018), *Le silence et le droit : Recherches sur une métaphore*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Collection Dikè, p. 21-54.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

désormais dans la marge d'interprétation laissée au juge, la figure à laquelle il revient d'harmoniser des lois provenant de différentes sources⁹.

Bordes approfondit ce constat dans la seconde partie de l'ouvrage qui contient le gros de la réflexion théorique. Elle y utilise les thèses d'Hilary Putnam en philosophie des sciences pour développer l'argument central du livre qui rejette la neutralité du discours juridique. Brièvement, suivant Putnam, il faut se défaire de la distinction entre fait et valeur, deux notions inséparables puisqu'on ne peut jamais accéder à un point de vue neutre¹⁰ : les jugements de valeur sont pour lui présupposés, quoique souvent passés sous silence, dans toute connaissance. Concernant les discours juridiques, Bordes argumente par analogie en faveur d'une approche pragmatique apte à saisir cette interrelation entre fait et valeur. Il est central pour elle de prendre en compte la manière dont les différents opérateurs juridiques expriment leurs attentes et leur volonté au travers du droit¹¹. Le discours juridique apparaît dès lors comme une raison pratique, incluant valeurs et positions morales, ancrée dans un contexte social, et non pas comme un discours technique neutre, reposant simplement sur une application mécanique des lois.

S'il existe certaines limites au raisonnement par analogie, l'auteure en comble les lacunes par une analyse de l'implicite et tacite du droit qui vient supporter le raisonnement esquissé ci-haut. Par ce qu'elle nomme « le tacite », Bordes montre l'importance des règles non écrites qui sous-tendent les règles de droit verbalisées, comme les conventions et les coutumes constitutionnelles¹². L'implicite réfère quant à lui à la voix qui fonde la dimension performative de « l'acte de langage juridique¹³ ». Selon l'auteure : « ce qui fait suivre une règle est un système de croyances développé autour de la règle par un contexte d'énonciation : une communauté langagière et une habitude

⁹ Eordes, E. (2018), *Le silence et le droit : Recherches sur une métaphore*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Collection Dikè, p. 67-68.

¹⁰ Hutnam, Hilary. (1981), *Reason, Truth and History*, Cambridge, Cambridge University Press.

¹¹ Eordes, E. (2018), *Le silence et le droit : Recherches sur une métaphore*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Collection Dikè, p. 159.

¹² *Ibid.*, p. 170.

¹³ *Ibid.*, p. 186.

d'action¹⁴ ». En ce sens, les règles juridiques découleraient de procédures réductibles à un jeu d'offre et de demande de raisons socialement situé. En d'autres mots, pour Bordes, le droit n'est pas un « arrière-monde » ou la manifestation d'un « devoir-être ». L'auteure plaide plutôt pour sa réinscription dans les relations réelle que l'on retrouve dans le monde¹⁵. La nature même des règles juridiques justifie le fait de comprendre le monde juridique comme une activité sociale toujours en développement et inscrite dans une continuité qui, implicitement, lui donne sa force normative. L'étude de l'indicible, du tacite et de l'implicite devient ainsi un plaidoyer pour une approche pragmatique du droit qui redonne vie à sa pratique ordinaire avec tous les non-dits qui en régissent l'évolution et qui sont mobilisés par les opérateurs juridiques. De cette manière, Bordes comprend son ouvrage comme une tentative de consolation devant les pertes de sens du droit, en tant qu'au travers de ces pertes il est possible de retrouver toute la richesse de la pratique juridique.

Bien que l'argument soit convaincant et bien ficelé, une dimension davantage critique aurait cependant été pertinente pour voir si cette approche pragmatique n'est finalement qu'une consolation devant une situation en soi critiquable. Notamment, on peut se demander si la technicisation du droit ne représente pas une forme de rupture du lien qui unit le droit et la communauté politique dans lequel il est déployé du fait qu'il dilue le rôle et l'importance des citoyens et de leurs représentants élus dans son élaboration. À ce sujet, Bordes mentionne que, sous le paradigme du droit négocié, la transparence et la gouvernance prennent le pas sur la participation électorale, comme en témoigne le déclin plus ou moins constant des taux de participation¹⁶. Or, pour Bordes, ce ne serait pas nécessairement le symptôme d'un déclin démocratique, mais cela témoignerait de l'émergence d'une forme de démocratie civile; une forme de démocratie qui passe par la mise en place de nouveaux corps intermédiaires permettant de nouvelles formes de participation des citoyens aux prises de décisions politiques et juridiques¹⁷.

¹⁴ Eordes, E. (2018), *Le silence et le droit : Recherches sur une métaphore*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, Collection Dikè, p. 187.

¹⁵ *Ibid.*, p. 190.

¹⁶ *Ibid.*, p. 92-97.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98.

Néanmoins, ici, on est en droit de se demander s'il ne s'agit pas d'une diminution de l'importance du citoyen, qui n'est plus compris comme la source finale de la légitimité politique et légale, mais qui devient simplement un acteur parmi tant d'autres, acteur ayant d'ailleurs une influence discutable vu qu'il est raisonnable de supposer qu'il joue à armes inégales avec (voire parfois contre) les autres opérateurs juridiques qui sont vraisemblablement plus à même de connaître les règles tacites et implicites qui régissent le monde juridique. Bref, une réflexion plus approfondie sur la signification de cette évolution contemporaine du droit aurait été nécessaire pour développer davantage la question des implications politiques et démocratiques de cette position. En effet, on se demande au final si la consolation que nous offrent le silence du droit et l'approche pragmatique qui l'accompagne n'est pas, en fait, une forme de résignation devant la technicisation du droit.

Chouraqui, F. (2013), *Ambiguity and the Absolute : Nietzsche and Merleau Ponty on the Question of Truth*, New York, Fordham University Press, 304 p.

Renxiang Liu*

This is an ambitious work that tries to locate a structural parallelism between Nietzsche's and Merleau-Ponty's ontology. According to Frank Chouraqui's phenomenological reading, both of the philosophers are seriously concerned with the question of truth and especially with explaining – instead of explaining *away* – the occurrence of errors. This task motivates them to develop a philosophy, significantly ontological, that prioritizes ambiguous relations over their absolute terms.

First, both Nietzsche and Merleau-Ponty construe lived experience as where the inquiry starts instead of what it would eventually explain. A philosophy is bad if it explains experience with respect to causal links between objects, or with respect to acts of “positing” by the subject(s), because it presumes a break between self-identical terms (the mind and the world, for example) and then hopelessly attempts to retrieve a link (“transcendence”) between them, which has already been denied in the first place. A good philosophy, by contrast, prioritizes the relation (intentionality) and thus interprets the terms of the relation as derived through a process which Chouraqui calls “overdetermination”. For example, in overdetermination the resistance one encounters in experience is absolutized into a definite object, while the agency thus hindered is attributed to a subject as the substratum of the agency.

*L'auteur est étudiant au doctorat en philosophie (Université McGill).

This ontological move from the terms to the relation entails that “experience” has to be reinterpreted so that constructions of realism or idealism are disclosed and, like in Husserl, “bracketed”. According to Chouraqi, both Nietzsche and Merleau-Ponty assume there to be a pre-objective sense of experience, which gives rise to the subsequent constitution of the subject and the object (both as the “falsification” of the pre-objective experience). It is equally important, though, that this falsification is not just a contingent fallacy, but the *fate* of pre-objective experience. Chouraqi even claims that self-falsification is *the* essence of pre-objective experience.

But if this pre-objective experience necessarily falsifies itself, the question arises as to how anyone can disclose it and especially its dynamism of self-falsification. Here Chouraqi seems to provide an answer that relies on a reinterpretation of phenomenological reduction. Claiming that Husserl mistakes “pure phenomena” for the target of phenomenological reduction, hence gets trapped in the pitfall of intellectualism, Chouraqi construes Merleau-Ponty as targeting rather “phenomenality”, i.e. the *way* by which phenomena show themselves. The variation of perspective, which is operated in phenomenological reduction, discovers not some self-identical “core” that may show itself in multiple ways, but the *formal* (structural) aspect of that showing, which, according to Chouraqi, belongs to the “less-than-determinate”. Phenomenality is less-than-determinate, because the possibilities of showing are not free-floating ones (as if they were carved out of a pre-existent logical space), but are inherently developed out of the process of showing.

By conflating the essence of truth with this formal phenomenality, Chouraqi ensures that Being, i.e. the truth of beings, does not determine beings up to the last detail. Rather, Being only prescribes the *way* in which beings show themselves, i.e. as overdetermination of the less-than-determinate, while at the same time allows beings to develop in countless and ever new ways.

This has further ontological implications. Chouraqi introduces Merleau-Ponty’s notion of “softer Being” (the flesh), emphasizing that Being is neither a completely actual totality nor a posited empty horizon, but the movement of sedimentation (the transformation from possibility to actuality) itself. Being, as an infinite process of sedimentation, thus necessitates a history.

The ontological prospect Chouraqui articulates is *both less and more* than traditional ontology. It is less, insofar as it does not claim any determinate particular truth, but only the fact that the essence of truth is about the less-than-determinate striving to determine (and eventually overdetermine) itself. It is more, insofar as it ventures to account for the occurrence of – and even the tendency to – untruth, which in traditional ontology is usually dismissed as contingent and chaotic. For Chouraqui, this is accomplished thanks to the characterization of Being as self-falsification. The philosophy that expresses all these, of course, is also an instance of overdetermination, and thus is subject to falsification as well.

The advantage of Chouraqui's ontology is obvious. Not only does it avoid the aporiae of dualism; it also accounts for experience with less premises. It is reflexive in that it can explain its own emergence without positing any *ad hoc* assumption. It can also easily account for philosophies that diverge from it – they involve more overdetermination without being aware thereof.

More importantly, like all good ontologies, it incorporates ontological evil (exhibited as discrepancy, self-differentiation etc.) into Being – evil is neither the lack (absence) of Being, nor some positive component of Being, but attaches to the way by which Being becomes itself. Evil is eventually to be overcome; even before that, evil is not merely negative, but rather contributes actively to its being overcome. Overdetermination is distortion, but it is also a transitional stage. This dynamic view of ontology not only allows Chouraqui to recognize a deep link between Nietzsche and Merleau-Ponty; it actually puts him in the company of several great philosophers, significantly Aristotle, Hegel and Heidegger.

But then a problem arises: why does this ontology Chouraqui observes specifically belong to Nietzsche and Merleau-Ponty, and not to anyone else? Of course, Chouraqui never makes such a strong claim; yet, when he tries to show the parallelism between the two philosophers, his strategy is often to contrast them to a third figure, which, in turn, is sometimes misinterpreted, or at least partially interpreted, for the sake of argument.

For example, when he establishes the claim, shared by Nietzsche and Merleau-Ponty, that Being *is* self-falsification rather than the

background of it, Chouraqui seems to put Heidegger at the opposite and to interpret the latter's "ontological difference" (between Being and beings) as an apparatus for singling out a fundamental *ground* of beings, i.e. Being. However, for Heidegger Being is never a transcendent ground, and in each case it has to be accessed through beings. The term "ground" [*Grund*] signifies for Heidegger not a basis or a space, but "reason", or the way a certain being *is*. It is striking to see how properly Heidegger, thus understood, fits into Chouraqui's framework.

The same applies to his implicit criticism of Husserl. By distinguishing phenomenality from pure phenomena (the latter defined as what is immediately given and is not yet distorted by judgments), Chouraqui seems to make Husserl dangerously close to representationalists like Locke, for whom pure phenomena is another name for sensation or sense-data. In fact, however, Husserl's "phenomena" is precisely what Chouraqui calls "phenomenality", i.e. the *way* in which beings show themselves.

But if Chouraqui's ontology is actually in line with not only Nietzsche and Merleau-Ponty, but also Heidegger, Husserl and even Hegel (whose name appears rarely in the book but who has a "presence in absence" all over it), one may reasonably doubt whether, instead of being something so dear to Nietzsche and Merleau-Ponty, Chouraqui's ontology is not just some "commonsense" that is shared by, say, continental philosophers undisturbed by Cartesian-Bergsonism. Their subtler philosophies depend on this ontology, but arguably says something *more* than it.

This "basicness" of the ontology Chouraqui proposes can also be seen from its implicit formalism. Prioritizing 1) the relation, 2) phenomenality and 3) Being as self-falsification, it only informs us about the "how" of becoming in very coarse terms, without saying anything about the "what". If such an ontology cannot err, it is because it self-consciously avoids any circumstance under which it *may* err.

It remains true nevertheless that articulating the "how", while paying attention to the immanence of evil in Being, is *the* most important task of philosophy, especially in an age when forgetfulness reaches its extreme and overdetermination dominates almost every "worldview". Chouraqui's revival of Nietzsche and Merleau-Ponty's

(and indeed many others) “secret” ontology is thus invaluable. Articulating this classical theme in contemporary philosophical terms, he elegantly makes it intelligible for people nowadays, not to mention that he has a perfect sense of problematics when he proceeds. His philosophy is a ring on the chain of becoming insofar as it is a novel determination of the less-than-determinate. As Chouraqui himself admits, his project too shall be overcome, though he does not show how.

I contend, however, that this overcoming happens not only horizontally (when a subsequent expression falsifies the current one), but also vertically (when a certain philosopher proceeds from a formal ontology to its more concrete determinations). Philosophy is hardly meaningful without some edifices, and systematic thinkers like Hegel have a point even if their systems are bound to fail eventually.

Philosophers may become so unconfident in thinking, so overwhelmed by the invasion of the absolute, that they stick to empty ambiguity, establishing its legitimacy again and again, while they are no longer able to endure their *own* productive sickness (a system!), their own absolutes. The truth is not endangered, philosophers like Chouraqui ensure it; but things would be even better if their critical lucidity were paired with some architectonic innocence – sometimes it is just worth a try.