

Présentation

Suzanne Foisy

Critères esthétiques et métamorphoses du beau

Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027359ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027359ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Foisy, S. (1996). Présentation. *Philosophiques*, 23 (1), 5–11.

<https://doi.org/10.7202/027359ar>

ARTICLES

CRITÈRES ESTHÉTIQUES ET MÉTAMORPHOSES DU BEAU

PRÉSENTATION

PAR

SUZANNE FOISY

On peut déclarer : une œuvre qui montre la bonne tendance n'a pas besoin de présenter de qualité additionnelle. On peut aussi décréter : une œuvre qui présente la bonne tendance doit nécessairement posséder toute autre qualité (W.B.).

Écriteau à l'Institut für zeitgenössische Kunst und Theorie,
Kunst-Werke, Berlin Mitte¹

Mûri d'abord au Québec comme symposium de sculptures (de toutes tendances), le présent collectif s'est concrétisé davantage à Cerisy-la-Salle en présence de participants au colloque sur « L'Esthétique de Kant » (dir. H. Parret, juin 1993). Les diagnostics fusaient alors de partout sur la « crise » de l'art contemporain qui avait fui tout « canon ». En France, des dizaines d'articles et une vingtaine de livres étaient parus, et s'ajoutaient aux traductions françaises des recherches anglo-saxonnes. Trois numéros de la revue *Esprit* (1991-1992) et des recueils comme *Théories esthétiques après Adorno, L'Art sans compas, Le Beau aujourd'hui* (1993) et la traduction française de *L'Actualité du Beau* (1977) de H.-G. Gadamer éclaboussaient à tout venant². La Biennale de Venise faisait état d'un art « bien »,

-
1. « Man kann erklären : ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, braucht keine weitere Qualität aufzuweisen. Man kann auch dekretieren : ein Werk, das die richtige Tendenz aufweist, muß notwendig jede sonstige Qualität aufweisen ». Joseph Kosuth a « traduit » l'inscription de Benjamin en ces termes : « You can declare : a work that shows the correct political tendency need show no other quality. You can also declare : a work that exhibits the correct tendency must of necessity have every other quality ».
 2. Voir la bibliographie sélective à la fin du dossier.

« juste », plutôt que « beau ». En Allemagne *L'Art de diviser* (1985) et *La Souveraineté de l'art* (1988) entraînaient déjà à leur suite une recherche très actuelle dérivée d'Adorno et de Habermas. Il faut signaler aussi *Subversion et subvention* de R. Rochlitz (et ses articles dans *Critique*), à la jonction de la tradition analytique et de la tradition continentale. Depuis, les interventions se sont multipliées.

Quels sont les arguments plausibles qui légitimeraient les nouvelles pratiques artistiques ? Quel genre de « rationalité » est impliqué dans l'expérience esthétique ? Quelle est la « nature » de la nouvelle œuvre d'art ? Qu'est-ce qu'un critère ? Une règle qui touche la production, la réception, un amalgame des deux ? Un critère de discussion, un critère d'art, un critère d'identité, un critère de beauté, un critère de réussite, un critère de justification ? Une norme de réception ? Pour les philosophes ou les historiens d'art, les artistes ou le public³ ?

En Allemagne, où l'on subit encore les suites d'une esthétique communicationnelle qui répliquait aux formules percutantes sur l'incommunicabilité de l'art (Adorno), et au décret de H. R. Jauß sur « l'art qui n'est plus beau », toute la tradition de l'esthétique théorique s'intéresse à la question. Les travaux de M. Seel, A. Wellmer, K. H. Bohrer, P. Bürger, R. Bubner, C. Menke, s'inscrivent dans cette persistante tendance. On traite de légitimation esthétique sous la chape de la rationalité de l'art (ou de sa négativité) considérée comme constitutive de l'esthétique contemporaine « après Adorno ». En fait, le débat des critères corrobore cet héritage.

Inutile de dire que c'est toujours un défi d'écrire en/sur l'esthétique. Les contradicteurs guettent de tous côtés : les philosophes trouvent que les esthéticiens n'abstraient guère, tandis que les historiens d'art leur reprochent de ne jamais illustrer leurs propos (ou leurs critiques). J. Kosuth (qui interprète quelquefois Benjamin) a sauvé la mise en étant à la fois philosophe et artiste. Avec le groupe *Art and Language*, il a réussi à « installer » Wittgenstein sur les murs des musées aux USA et on l'accuse aujourd'hui d'avoir « infesté » la théorie esthétique du paradigme du langage. La question des critères esthétiques est d'un tout autre ordre. Vers elle convergent des courants différents. Sous la lunette continentale, le monstre engendré (très vigoureux, à en croire toutes les thèses en cours sur la rationalité esthétique), a été fortement influencé par les formules percutantes d'Adorno aussi bien que par l'éthique discursive de Habermas ; sous la loupe anglo-saxonne, il a été nourri par l'analyse technique des essences esthétiques. Assouplissement du dialogue entre les deux continents ? Devant un art qui se déclare être l'histoire de l'art se comprenant elle-même, ce n'est certes pas à la philosophie de décréter ce qu'il sera ou ce qu'il

3. Bien qu'un aspect institutionnel soit nécessairement impliqué, notre intérêt se porte plutôt à la problématique esthétique. Envisager les aléas financiers de l'art ne mène qu'à des considérations (vraies mais) stériles pour la théorie esthétique. Il ne faut pas brouiller les cartes, celle des critères et celle du pouvoir. Il conviendrait plutôt de les considérer l'une après l'autre. Rochlitz parle de cet aspect dans *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994. Voir aussi Niklas Luhman, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern, Benteli Verlag, 1994 et Raymonde Moulin, *De la valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1995.

doit être, malgré la répartie joyeuse de R. Shusterman à propos de sa « mission »⁴.

À moins de prendre la disparition du beau pour l'abolition de l'art, il convient peut-être de se demander si c'est vraiment l'art contemporain, comme R. Rochlitz le prétend, qui est en crise⁵. N'est-il pas plutôt bien portant ? Pourquoi décréter une revendication de critères pour le public ? Comme on dit couramment dans le milieu des arts, c'est l'objet lui-même qui corrige les critères devenus obsolètes. « L'art pense », comme l'avait déclaré une formule restée célèbre, chaque œuvre est grosse des jugements antérieurs et du critère dernier cri⁶. Si le « cercle » de l'art est en crise, la déflagration n'aura lieu que dans les instances extérieures au champ concerné. Qui est en crise, au juste ? L'artiste qui a de moins en moins la figure de Van Gogh, n'a-t-il pas maintes fois osé le « beau risque » de se brancher sur le savoir exclusif des experts ? N'est-ce pas plutôt l'esthétique qui a une mauvaise passe ? Mais quelle esthétique ? Comme le dit D. Lories, la philosophie peut se sentir « interpellée ». Combien de fois des créateurs expérimentés ont-ils déclaré que leurs œuvres avaient des fondements philosophiques ! Depuis combien de temps les esthéticiens analytiques jonchent-ils, à l'abri de toute préoccupation esthétique, l'identité de l'œuvre d'art ? Depuis combien de décennies les congrès internationaux d'esthétique parlent-ils de « beauté » en ignorant que l'œuvre contemporaine l'a mise au rancart ? L'actualité de cette problématique ne fait aucun doute et laisse présager une argumentation esthétique encore intéressante. Regardons-en d'abord la teneur chez quatre auteurs déjà impliqués dans le débat.

Fort au courant des enjeux pour s'être alimenté à la source des diverses traditions, Rochlitz fait remarquer qu'une œuvre dont la qualité esthétique ne peut être justifiée par aucune raison, n'en est pas une et que l'impossibilité d'une définition *a priori* n'élimine pas toute évaluation. Et il en va de l'esthétique même : « Car même si ces lectures sont irréductiblement plurielles, rien ne garantit que toutes les lectures soient également pertinentes. C'est la possibilité de cette distinction qu'une esthétique devrait pouvoir établir⁷ ». Il en suggère même plusieurs sortes. Comme il en sera question dans la

4. Richard Shusterman, « L'art et la théorie entre expérience et pratique » dans *L'Art sans compas*, p. 53 (*L'Art à l'état vif*, chap. 2) : « Comme l'art est un domaine primordial et une ressource privilégiée de l'épanouissement humain, la philosophie trahit sa mission si elle se contente d'être spectatrice neutre de l'histoire changeante de l'art sans participer à la lutte pour son amélioration ».

5. Dans son livre, *Subversion et subvention*. Le mot « contemporain » est employé ici dans le sens de la catégorie de l'art contemporain (ou de l'art d'avant-garde) qui n'inclut évidemment pas tout l'éventail de l'art actuel. Voir Anne Cauquelin, *L'art contemporain*, « Que sais-je ? » n° 2671, PUF, 1992. Les tenants d'une disparition du beau pourrait prendre *Vanitas* de Jana Sterback pour exemple.

6. Titre d'une exposition organisée par la Société d'Esthétique du Québec lors de la tenue du Congrès International d'Esthétique à l'Université de Montréal en août 1984.

7. R. Rochlitz, « L'identité de l'œuvre d'art » dans *Critique*, n° 574, Paris, Mars 1995, p. 149. Voir aussi p. 155-156. Voir G. Genette, *L'œuvre d'art Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, « Poétique », 1994.

contribution de D. Lories, mentionnons simplement à ce propos l'apport tout récent de nouvelles nuances⁸.

Retenons de T. De Duve (dont les recherches sur les *readymades* préparent à cette question), que la modernité est justement cette époque pour laquelle font radicalement défaut les critères du jugement⁹. Lorsque Duchamp a baptisé l'urinoir avec le performatif : « Ceci est de l'art », on est passé du système des « beaux-arts » au système de l'« art ». L'auteur fait jouer la distinction entre règle et pacte. Les conventions artistiques sont les règles techniques qui permettent au spectateur d'apprécier la qualité de l'exécution et de lire le sens. Le pacte est l'aspect social de ces règles. Si les préceptes étaient acceptés dans la période classique, la modernité voit les conventions se fendre (Manet et le clair-obscur ; Cézanne et la perspective monoculaire). Comme le dit Rochlitz, la question des critères émerge lorsque nous nous posons des questions à propos de la validité ; lorsque l'autorité est mise en cause ; ou tout simplement, pour *pouvoir* « juger ». « Ceci est de l'art », voilà un autre pacte. L'enjeu, nous dit De Duve, est de reconstituer le pacte ou la définition. Il est arrivé souvent, depuis, que les œuvres se soient trouvées dans des « limbes génériques ». Argumenter (sur les conditions d'appellation) ne prouverait rien (les juges ne faisant qu'indiquer la frontière enjambée), mais témoignerait de la richesse de l'art contemporain.

J.-M. Schaeffer s'intéresse davantage aux critères d'identité qu'aux critères de justification, en constatant que le manque d'explicitation dans les choix sémantiques du terme « œuvre d'art » entraîne une confusion des registres. Il repère six usages terminologiques (l'identité générique, l'identité génétique, l'identité sémiotique, la perspective fonctionnelle, la composante institutionnelle, le jugement évaluatif). Bien qu'il traite volontiers de « critères », il tente de relier toute cette question à celle du « beau ». La légitimation traditionnelle de l'art par le double précepte de la « valeur de révélation ontologique » et du « progrès historique », aurait engendré la méconnaissance de la complexité du champ artistique et l'occultation du problème évaluatif. Comment justifier, de plus, la « prétention à la validité » d'une œuvre [mise de l'avant par Wellmer, Seel, Rochlitz] ? L'attribution d'une valeur spécifique pré-suppose que l'objet relève du champ artistique au sens « descriptif » du terme (pas d'une prétention). Il faut distinguer « pourquoi évaluer » (pour quelles raisons) de « comment évaluer » (selon quels

-
8. *Id.*, « Critériologie du juste et du beau » dans *Archives de philosophie du droit*, Tome 40 : « Droit et esthétique », Paris, Sirey, 1995, p. 64-75. Pour lui, l'idée du beau demeure régulatrice pour la perception d'un art qui se préoccupe d'autres critères aujourd'hui. Il ajoute : « Nous avons tous fait l'expérience de changer d'avis sur la valeur d'une œuvre lorsqu'une critique bien argumentée, assortie d'une interprétation qui nous ouvrait les yeux, nous faisait mieux comprendre une œuvre qui, jusque là, nous laissait indifférents ou qu'en un premier temps nous avons rejetée » (p. 66-67). Voir aussi Marie-Noëlle Ryan, « Quels critères, pour quelle critique ? » (sur Rochlitz) dans *Spirale*, n° 138, Montréal, décembre 1994-janvier 1995, p. 10.
9. T. De Duve, « Cinq réflexions sur le jugement esthétique » dans *Du nom au nous*, Éditions Dis Voir, Paris, 1995, p. 45-71. Voir aussi *Résonances du readymade*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989.

critères). Toutes les raisons n'ont pas le même statut et « comment évaluons-nous ? » devient (sous l'influence de Dickie et de Beardsley) : « comment valorisons-nous l'expérience à laquelle donne lieu tel objet ? ». Le problème concernerait plutôt la relation des prédicats esthétiques (beau, laid, raté, réussi, sublime, etc.) avec les prédicats descriptifs (structure narrative, construction picturale, etc.) (ou les normes artistiques les légitimant). Les premiers ne sont que « relationnels » et traduisent l'expérience (monologique et toujours révocable) de l'œuvre, seule à même de les justifier¹⁰.

C. Menke aborde pour sa part cette phrase de la *Théorie Esthétique* : « leur réussite même est décomposition » comme l'impossibilité de formuler un critère positif de cette réussite (et non pas comme l'impossibilité d'en formuler aucun). L'autre formule : « toute beauté est laideur » dénoncerait encore cette conception classique qui tente de relier la valeur esthétique aux propriétés descriptives de l'œuvre. Le prédicat beau préciserait les conditions perceptives d'une qualité toujours unique. Or, le discours critique est le lieu où nous décidons « comment » nous évaluerons, sans fournir les clefs de la fondation. Tout au plus, confère-t-il un certain degré de « plausibilité » aux jugements particuliers¹¹. Adorno doit garantir le jugement par un critère à la fois normatif et objectif, variable selon les époques. On aurait discuté du bien-fondé des jugements du philosophe plutôt que de la légitimité de son critère (de « progrès artistique »). Or, celui-ci demeure ambigu car les œuvres dénoncées (par ex. celles de Stravinsky) peuvent, autant que celles qui ont été consacrées (celles de Schönberg), invoquer une autre sorte de rationalité musicale. Selon l'A, la querelle qui concernait le plan de l'interprétation matérielle s'est transposée en « querelle sur les critères ». C'est par la distinction de l'image esthétique que Menke précise chez Adorno cette qualité qu'on conférerait à un objet qui comparait en même temps comme le fondement et l'abîme de la compréhension. Il propose de continuer d'appeler « beauté » cette « expérience contraignante » de la « négativité esthétique »¹². L'« histoire » des critères aurait donc une grande part de ses origines théoriques chez Adorno...

Voilà, à peu de chose près, quelques interprétations récentes touchant la thématique proposée. La question lancée aux contributeurs du présent collectif pouvait être scindée en deux volets : les nouveaux critères esthétiques et les métamorphoses du beau. Il va sans dire qu'il n'était pas obligatoire de relier le sujet à la tradition de l'esthétique communicationnelle et qu'il était à leur guise de choisir l'un des deux volets, ou leur articulation. À quelques reprises, le détournement de la question tend même à rendre la

10. J.-M. Schaeffer, « L'œuvre d'art et son évaluation » dans *Le Beau aujourd'hui*, Paris, « Espace international Philosophie », Éditions du Centre Georges Pompidou, 1993, p. 13-35.

11. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, (*Gesammelte Schriften* t. VII), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, p. 247 (trad. fr. M. Jimenez, Klincksieck, 1974, p. 213).

12. Christoph Menke, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, trad. fr. Pierre Rusch, Paris, « Théories », Armand Colin, 1993 (*Die Souveränität der Kunst*, Athenäum Verlag, 1988, Suhrkamp Taschenbuch 1991), p. 131-185 (p. 131-186).

controverse plus percutante. Examinons brièvement comment se trament les répliques, sans aller à la pêche des « critères » pour les encercler d'un trait.

D. Lories se demande si l'art contemporain draine des questions neuves pour l'esthétique philosophique. Bien qu'il ne revienne pas à la philosophie de l'art de trancher en ces « matières », l'essai récent de R. Rochlitz lui donne l'occasion de préciser ses positions. L'auteure opère une contextualisation des enjeux de la tradition analytique (Dickie, Danto, Margolis) et dans sa critique de l'exigence de rationalité chez Rochlitz, elle voit l'entreprise critique kantienne offrir des pistes pertinentes. Il en est de même pour D. Dumouchel qui, sous l'angle des métamorphoses du beau au sublime dans l'art moderne, aborde l'actualité d'Adorno et ses soubassements kantien. La controverse sur les critères se nourrit donc ici de deux héritages. Dans le cadre de la problématique du cinéma danois, M. Hjort renvoie la balle en examinant les raisons d'attribuer les jugements de valeur. Des appréciations comparatives sur les caractéristiques intrinsèques des œuvres (qualités esthétiques) pourraient n'avoir aucune influence sur la valeur des produits culturels, et des jugements esthétiques ne pas intervenir dans la construction des valeurs¹³. La thèse de l'A vise à préciser, par le biais de la notion de « politique de la reconnaissance » jointe à celle de « stratégie du levier », que la reconnaissance internationale est possible sans contrecarrer le désir d'expression authentique.

L'article de J.-J. Wunenburger présente une constellation des deux versants. L'abandon actuel de l'aspect esthétique dans l'art trouverait pour lui sa représentation ultime dans les tableaux pathologiques du corps où l'idéalisation cathartique disparaît dans une expérience-limite. En face de la négativité cultivée pour elle-même, l'auteur se demande plus particulièrement si le projet de dépassement du « beau » par l'« art » peut encore engendrer une rencontre esthétique et ce qui peut motiver une telle dé-esthétisation. Entre les critères et le beau, C. Menke choisit le regard de la « métamorphose » éthique. Dans un débat qui n'évoque plus celui des critères mais les relations entre art et politique, l'auteur voit le plaisir esthétique comme l'effet de la réflexion vis-à-vis des affects déclenchés. Grâce à la complicité entre le regard de la jouissance détachée et la déformation violente, la séquence du tryptique d'août '72 de F. Bacon (illustration) acquerrait un nouveau genre de beauté¹⁴. L'effet esthétique est tel, qu'il ne peut être « justifié », qu'il évacue toute interprétation. Alors que Wunenburger et Menke nous auront entrete nu de plaisir esthétique à la lisière du pathétique, H. Parret entend de le proposer comme critère (non pas au sens de règles de légitimation d'une œuvre, mais plutôt au sens de « condition » de l'expérience esthétique). L'éthique d'Épicure et de Lucrèce, plusieurs écrits, dont ceux de Kant, soutiennent son affirmation d'une

13. R. Rochlitz [« Dans le flou artistique. Éléments d'une théorie de la "rationalité esthétique" » dans *L'Art sans compas*, p. 213-219] avait fait remarquer que nous pouvons reconnaître comme œuvres des créations dont les valeurs culturelles nous sont étrangères. Apprécier l'achèvement de certaines productions peut se faire sans adhérer aux critères et préférences de beauté ou de goût des autres cultures.

14. Voir C. Menke, *op. cit.*, p. 142.

mise entre parenthèses de toute critériologie devant le point de départ même de la justification.

P. McCormick saisit le sujet sous la catégorie du sublime et, plus concrètement, dans la figure de la poésie d'E. Montale. Sa réponse pourrait servir d'écho aux textes de Wunenberger et de Menke. Ces auteurs semblent nous indiquer davantage *comment* (par quel contenu) la beauté (devenue sublime) peut encore nous affecter, que *pourquoi* (selon quelles procédures) on arriverait à son appréciation justifiée. Ainsi en est-il du thème du *varco* chez ce poète. S'il était question de critères, ils concerneraient ici la *compréhension* de l'œuvre. Nous nous arrêtons à quelques propositions du livre de M. Seel qui traite littéralement de la question sur le versant des critères. Les références usuelles à Kant et Adorno, Wellmer et Habermas sont relancées autour de la prétention de validité intersubjective de l'art et des exigences d'une justification à la fois de l'« art » et du « beau ». C'est après avoir « cherché » à répondre que D. Charles a décidé pour sa part de contourner l'« appel aux critères ». Même le principe de « justesse » descriptive (analytique, épistémologique) procéderait du « visage » de la chose vue et du caractère indissociable de l'éthique et de l'esthétique. Face à ce débat qui dure depuis belle lurette, voyons-y l'idée d'une besogne philosophique qui ne doit pas oublier de s'ajuster aux mouvances de l'essentiel.

La question des critères esthétiques peut être abordée de multiples manières. Si la conjonction entre critères et beauté ne peut se présenter vraisemblablement aujourd'hui que sous forme disjonctive, elle pourrait être davantage fructueuse, si le terme « œuvre » était substitué à celui de « beauté ». Les contributions de ce numéro nous auront montré qu'il pourrait être à tout le moins salutaire de dé-dramatiser le verdict pessimiste et de reconnaître malgré tout, à l'occasion d'œuvres déroutantes, où les expériences perceptives et cognitives atteignent une crête, des réussites esthétiques inédites dont la théorie (sinon la contemplation) n'a qu'à profiter¹⁵.

Département de philosophie
Université du Québec à Trois-Rivières

15. Toute ma reconnaissance va à P. Constantineau, S. D'Amour et L. Perrin pour les traductions. Autant de bons mots à M. Langlois et à L. Poissant du Groupe de Recherche en Arts Médiatiques (UQAM) pour les documents visuels (art vidéo et réalité virtuelle) et à des collaborateurs de l'UQTR, L. Bergeron, C. Robert et L. Sousa de Araujo, pour la recherche bibliographique.

Illustration : G. Schlosser, *Correspondances interloquées*, 1994

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027360ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027360ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

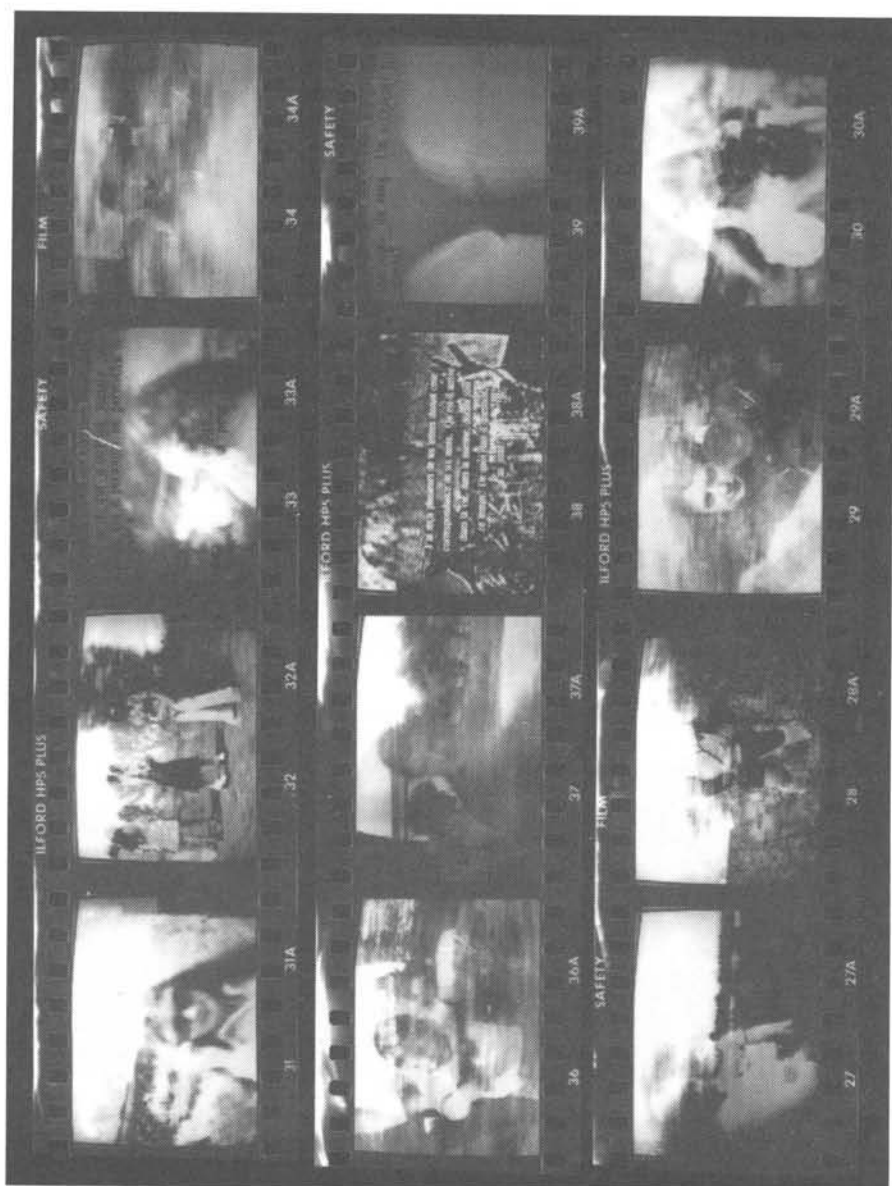
0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1996). Illustration : G. Schlosser, *Correspondances interloquées*, 1994. *Philosophiques*, 23 (1), 13–13. <https://doi.org/10.7202/027360ar>



Gabrielle Schloesser, *Correspondances interloquées*, 1994

Exposition organisée par M. Langlois : *Paysages de la vidéo*. UQAM, septembre 1994 (art vidéo)

Illustration : J. Cirincione, B. D'Amato et M. Ferraro, *The Imperial Message : Grid with Characters*, 1993-1994

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027361ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027361ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1996). Illustration : J. Cirincione, B. D'Amato et M. Ferraro, *The Imperial Message : Grid with Characters*, 1993-1994. *Philosophiques*, 23 (1), 14-14.
<https://doi.org/10.7202/027361ar>



Janine Cirincione, Brian D'Amato et Michael Ferraro
The Imperial Message : Grid with Characters, 1993-1994

Softworlds, Inc. (USA).

Réalité virtuelle. Illustration de *Esthétique des arts médiatiques* (Louise Poissant, UQAM, 1995)

Art contemporain : questions nouvelles pour l'esthétique philosophique ?

Danielle Lories

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027362ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027362ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lories, D. (1996). Art contemporain : questions nouvelles pour l'esthétique philosophique ? *Philosophiques*, 23 (1), 15–35. <https://doi.org/10.7202/027362ar>

Résumé de l'article

Un essai récent de Rochlitz s'inscrit dans le débat actuel sur l'art contemporain en s'efforçant légitimement de rétablir le spectateur dans son droit au jugement. Ce faisant, il propose des critères de reconnaissance et d'appréciation de l'oeuvre qui prétendent, entre autres, échapper aux limites de l'esthétique kantienne qualifiée de subjectiviste. En évoquant des tentatives, analytique (Margolis) et phénoménologique (Gadamer), de traiter de l'oeuvre contemporaine, et en les confrontant aux critères avancés par Rochlitz, on cherche à mettre en évidence les échos kantien communs à toutes ces approches pour appeler à éviter les interprétations trop étroites de la troisième Critique, et montrer qu'elle nourrit le questionnement sur l'art d'aujourd'hui et peut encore ouvrir des pistes fructueuses à cet égard.

ART CONTEMPORAIN : QUESTIONS NOUVELLES POUR L'ESTHÉTIQUE PHILOSOPHIQUE ?

PAR

DANIELLE LORIES

RÉSUMÉ : Un essai récent de Rochlitz s'inscrit dans le débat actuel sur l'art contemporain en s'efforçant légitimement de rétablir le spectateur dans son droit au jugement. Ce faisant, il propose des critères de reconnaissance et d'appréciation de l'œuvre qui prétendent, entre autres, échapper aux limites de l'esthétique kantienne qualifiée de subjectiviste. En évoquant des tentatives, analytique (Margolis) et phénoménologique (Gadamer), de traiter de l'œuvre contemporaine, et en les confrontant aux critères avancés par Rochlitz, on cherche à mettre en évidence les échos kantiens communs à toutes ces approches pour appeler à éviter les interprétations trop étroites de la troisième Critique, et montrer qu'elle nourrit le questionnement sur l'art d'aujourd'hui et peut encore ouvrir des pistes fructueuses à cet égard.

ABSTRACT : A recent essay by Rochlitz contributes to the current debate about contemporary art by justifiably trying to restore the spectators in their right to judge. By so doing, he proposes, for acknowledging and appraising the works of art, standards which claim more particularly to avoid the limits of Kant's aesthetics, supposedly subjectivistic. By referring to analytic (Margolis) and phenomenological (Gadamer) approaches to contemporary artworks, and by confronting these approaches to the criteria proposed by Rochlitz, the present paper is an attempt to bring to light the echoes of Kant throughout all those approaches, in order to avoid a too restrictive interpretation of the third Critique, and in order to demonstrate that the current interrogation about art still lives upon Kant, who keeps opening fruitful ways of research.

Le public contemporain de l'art est en crise. Un point de départ possible pour une réflexion sur cette crise nous est fourni par un essai récent :

Dans un premier temps, l'art autonome avait cherché à rompre avec le public pour ne plus obéir à ses attentes et être libre de présenter ce qui lui semblait essentiel. Dans un second temps, le public cultivé a accepté cette logique de la rupture et s'est efforcé d'en suivre la progression saccadée ; tout comme les artistes eux-mêmes, il prenait goût aux

provocations chaque fois nouvelles. Le Surréalisme, l'art abstrait, l'Expressionnisme abstrait, le Pop Art, ont conquis leur public en peu de temps. Mais, dans un troisième temps, le public a refusé de suivre une radicalisation *sollicitée* [...]. Le public se rappelle qu'il est lui aussi autonome, qu'il a des « droits » vis-à-vis de l'œuvre d'art et qu'il peut s'en détourner si elle ne lui parle plus. 1° Le public est libre de s'intéresser ou non à une œuvre d'art. 2° Il peut exiger d'elle, dès lors qu'elle sollicite son attention, qu'elle honore un certain nombre d'exigences. Certaines tendances postmodernes, néo-expressionnistes ou cultivant le kitsch au second degré, s'enfoncent dans cette brèche ouverte par la radicalisation à vide. Elles présentent l'autre face, régressive, du double risque que court constamment l'art moderne : radicaliser à vide ou chercher à échapper aux exigences héritées des mouvements modernistes¹.

Le public demande à s'y retrouver, veut des repères, réclame qu'on lui dise ce qu'il y a à voir, à comprendre, exige qu'on lui explique pourquoi il devrait trouver ceci meilleur que cela, laisser l'un, accueillir l'autre au titre d'œuvre — ou d'art en tout cas —, pourquoi tel entre au musée et tel autre pas, qu'on lui explique en quoi ceci est admirable et cela négligeable, voudrait qu'on lui donne les moyens de juger en connaissance de cause.

Sans qu'on soit le moins du monde contraint à tenir qu'il revienne à la philosophie de trancher les polémiques actuelles du monde de l'art, moins encore de fournir les « critères » que certains réclament à cor et à cri, il est clair que la philosophie de l'art ou l'esthétique philosophique — comme l'on voudra l'appeler — trouve là matière à méditer et peut se sentir interpellée. Il ne sera pas ici question d'entrer à proprement parler dans les disputes en cours, mais seulement d'indiquer à partir des traditions analytique et phénoménologique l'une ou l'autre piste qui semble pouvoir apporter ses lumières propres au débat.

Cette interpellation vaut incitation à dépasser des attitudes qui ont pu prévaloir un temps. Soit collectionner et dûment enregistrer dans leur succession les faits artistiques — ou se donnant pour tels — et les tenir soigneusement en compte dans l'élaboration d'un concept d'art (ou définition) les accueillant tous et s'abstenant prudemment d'indiquer des limites à l'acceptable. C'est l'attitude d'une certaine « analyse » qui s'est voulu donner une objectivité quasi scientifique² sur base empirique. Soit se réfugier dans ce qu'on a pu appeler à tort ou à raison un « dogmatisme ontologique³ », qui fait un choix apparemment arbitraire de certaines œuvres — le plus souvent issues du « grand art », classique ou moderne, mais non des productions contemporaines — pour tenter de dire ce que l'art est de tout temps : lieu éminent de la manifestation du sens, sans souci

-
1. Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 44-45.
 2. Sur cette ambition présentée comme inhérente à la philosophie analytique de l'art, cf. Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992, chap. I, en particulier p. 29, p. 37 sqq. : pour la quête d'une définition de l'art par la philosophie analytique, cf. aussi chap. II.
 3. Rochlitz, *op. cit.*, p. 145, évite la discussion avec la phénoménologie en un raccourci discuté.

pour les difficultés présentes de discrimination, d'identification de ce qui mérite le nom d'œuvre.

Dans le registre analytique, cela voudrait dire dépasser les tentatives de définition telle celle bien connue et typique de George Dickie. Dès 1974, il ramassait en cette formule sa théorie « institutionnelle » de l'art : « Une œuvre d'art au sens classificatoire [donc excluant toute évaluation] est 1) un artefact 2) dont un ensemble d'aspects a fait que lui a été conféré le statut de candidat à l'appréciation par une ou plusieurs personnes agissant au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art)⁴ ».

La question n'est pas ici de discuter la pertinence et les difficultés de la définition de Dickie ni son évolution au cours des années⁵. Il y a seulement lieu d'attirer l'attention sur ce qui fait à la fois l'originalité et la puissance de cette thèse et sa fragilité : la définition est manifestement conçue de la manière la plus large qui soit afin de ne rien exclure qui puisse se proposer comme art. Même le statut d'artefact est un statut qui peut être conféré à quelque chose sans qu'aucune élaboration manuelle d'un matériau soit nécessaire, il suffit pour ainsi dire que quelqu'un en fasse quelque chose : une œuvre d'art. Le pouvoir est dès lors exorbitant accordé à l'artiste ou à tout autre membre du monde de l'art : il peut jeter son dévolu sur ceci ou cela, sur *n'importe quoi* et l'instituer en art en le soumettant à l'appréciation du monde de l'art. Que cette appréciation soit ensuite positive ou négative n'enlève rien au statut acquis d'œuvre d'art (bonne ou mauvaise). Et les descriptions plus ou moins détaillées et les analyses relativement subtiles des relations qu'entretiennent les différentes composantes du monde de l'art : artistes, interprètes, metteurs en scène, directeurs de galeries, collectionneurs, critiques, marchands, etc. n'enlèvent rien au privilège reconnu du petit nombre d'élus face à la masse des gens ordinaires.

Cette entreprise de définition, cela est clair, reconnaît aux artistes un pouvoir tyrannique. Le public n'a nullement droit à la parole s'il s'agit de décider ce qui est art ou non, à peine les « œuvres » sont-

-
4. George Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, Ithaca-London, Cornell UP, 1974, p. 34. Dès 1969, il avait publié, dans la même orientation : « Defining Art », dans *The American Philosophical Quarterly*, VI. Et en 73, « Defining Art II », dans *Contemporary Aesthetics*, M. Lipman, ed., Boston, Allyn-Bacon Inc. Il donna une version revue et corrigée de la théorie de 1974 dix ans plus tard : *The Art Circle : A Theory of Art*, New York, Haven Publishing Corporation, 1984.
 5. Nous avons eu l'occasion de discuter longuement la thèse de Dickie dans notre *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1989, chap. VI (voir aussi chap. II pour sa critique des théories de l'expérience esthétique). Cf. également du même auteur « La philosophie devant l'œuvre contemporaine. Regard sur quelques "analyses" », dans *L'art contemporain en question*, Paris, éditions du Jeu de Paume, 1994, p. 171-193. De Dickie, ont paru en traduction française : « The Myth of the Aesthetic Attitude », *The American Philosophical Quarterly*, I, 1964, p. 56-65 et « Beardsley's Phantom Aesthetic Experience », *The Journal of Philosophy*, LXII, 1965, p. 129-136, respectivement sous les titres : « Le mythe de l'attitude esthétique » et « Beardsley et le fantôme de l'expérience esthétique », dans *Philosophie analytique et esthétique*, intro., trad. et choix des textes par D. Lories, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988, p. 115-134 et 135-142. Plus récemment, l'article de 1973 mentionné note 4 a été traduit par Cl. Hary-Schaeffer, sous le titre « Définir l'art », dans *Esthétique et Poétique*, textes réunis par G. Genette, Paris, Seuil, 1992, p. 9-32.

elles une fois admises livrées à son appréciation, encore faut-il s'il s'agit d'avoir droit de cité au moment de l'évaluation faire partie de ce monde de l'art, en connaître les pratiques, les us et coutumes, les théories et discours ambiants, etc. Monsieur tout-le-monde est exclu de droit.

Comme il n'existe rien, selon Dickie, qu'on pourrait appeler une expérience esthétique spécifiquement différente d'autres types d'expérience, l'appréciation à laquelle est soumise l'œuvre est entièrement tributaire des conventions et des pratiques du monde de l'art qui déterminent quels aspects de l'œuvre ont à être considérés ainsi que les modalités de l'appréciation artistique dans l'appréciation de l'œuvre comme œuvre. Les critères du jugement d'évaluation sont donc indiscernables immédiatement, ils s'apprennent comme s'apprennent les pratiques, manières, et conventions d'une société — ici le monde de l'art — laquelle bien sûr est vivante, évolue, change, connaît des modes, des partis, des divergences d'opinions, mais récuse par principe l'intervention extérieure de l'individu non averti. Quant au jugement qui décide d'inclure quelque chose dans la catégorie des candidats à cette appréciation, il est quant à lui hors normes. L'individu semble tout-puissant, sa décision arbitraire même si pour qu'il soit à même de l'imposer, il lui faut appartenir au monde de l'art, s'y faire admettre, y jouer son rôle et en connaître et suivre les conventions.

En fin de compte, dans une telle perspective, si l'on veut savoir ce qu'est l'art, il faut se pencher sur le microcosme qu'est le monde de l'art, en étudier structures et relations, modes d'actions, interactions et rapports de forces entre marchands, collectionneurs, artistes, critiques, musées, galeries, amateurs, etc. Le droit du simple spectateur est quasi nul, l'idéologie d'avant-garde ne lui accordant en effet que de suivre, et de loin, le mouvement indiqué par une élite autonome détentrice d'un savoir d'initiés. C'est une telle soumission à l'idéologie des avant-gardes qu'entérinait cette définition.

Il faudrait dire ici un mot — faute de mieux — des perspectives d'A. Danto qui s'est au cours des années interrogé sur l'art au gré de son attention soutenue aux produits artistiques du dernier demi-siècle et à leur évolution. Remplaçant ce monde de l'art et les théories dont il se nourrit dans une perspective d'évolution historique, il relativise considérablement ce que la définition d'un Dickie tend à absolutiser. Ce qui est remarquable chez Danto est ainsi d'abord l'insistance de son approche analytique sur l'historicité de l'art mais aussi le rôle *constitutif* qu'il accorde à l'interprétation de l'œuvre, rôle qui engage une tout autre approche, moins extérieure et « sociologique », du fonctionnement du monde de l'art. C'est encore la réflexion qu'il mène sur l'imbrication de l'art — moderne et contemporain surtout — et de la philosophie et sa tentative de penser l'affranchissement de l'art de son assujettissement philosophique. Dans « La fin de l'art » et d'autres essais⁶, il élabore une reprise de la thématique hégélienne de l'art comme chose du passé en relation avec l'état actuel du monde de l'art. Il y défend l'idée que « l'histoire

6. Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia UP, 1986. Trad. fr. de Claude Hary-Schaeffer, sous le titre *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil (Poétique), 1993.

de l'art doit avoir une structure interne et même une sorte de nécessité⁷ » et en vient à affirmer que nous en sommes à la posthistoire de l'art :

Nous sommes entrés dans une époque de l'art où la liberté est si absolue que l'art ne semble être qu'un nom pour le jeu infini avec son propre concept [...] L'activité artistique est sa propre fin aux deux sens du mot : la fin de l'art est la fin de l'art. [...] ce que l'art a accompli en nous amenant à ce stade ultime de la compréhension a été de démontrer que les cas qui tombent sous son concept sont si divers qu'on commettrait une erreur profonde en identifiant l'art à l'un quelconque parmi eux. Ayant atteint le point où il peut être n'importe quoi, l'art a terminé sa mission conceptuelle. Il nous a amenés à un stade de la pensée qui est situé pour l'essentiel hors de l'histoire, où nous pouvons enfin envisager la possibilité d'une définition universelle de l'art et justifier ainsi ce qui a été de tout temps l'aspiration de la philosophie, à savoir établir une définition qui ne risquerait pas d'être renversée par l'histoire. [...] Pour un avenir indéfini, l'art sera activité artistique posthistorique⁸.

Et encore :

Mon but a été de montrer comment, aux deux bouts de son évolution, l'art a été un chemin menant à la philosophie. Mais surtout dans son étape ultime, où à travers sa transformation en son propre objet il a transformé toute culture et a ainsi rendu possible une philosophie ultime, il a servi comme un outil évolutif de la plus haute espèce⁹.

Penser cet affranchissement de l'art par rapport à la philosophie, c'est se donner une vision du parcours moderne et de l'état actuel de l'art et de son monde qui permet d'affirmer que « nous sommes entrés dans une période d'art posthistorique dans laquelle la nécessité d'une révolution permanente de l'art par lui-même fait partie du passé. Il ne peut ni ne doit jamais plus y avoir quelque chose comme la série extraordinaire de convulsions qui ont défini l'histoire de l'art de notre siècle. [...] En un sens, l'atmosphère posthistorique de l'art le rendra à des finalités humaines¹⁰ ». Ces perspectives invitent à méditer à nouveaux frais, par delà le rôle du monde de l'art¹¹, par delà le devenir théorique d'un art moderne se prenant lui-même pour objet de réflexion, sur ces « finalités humaines » de l'art, sur ces « besoins fondamentaux auxquels il a répondu à toute époque¹² ». C'est ainsi à une sorte d'anthropologie de l'art qu'il est appelé, dans laquelle le rapport à l'œuvre se présente sur le mode d'une interprétation — à plusieurs niveaux et en son fond constitutive de l'œuvre d'art comme telle — historiquement et culturellement située

7. *Op. cit.* (trad. fr.), p. 14.

8. *Op. cit.*, p. 260.

9. *Op. cit.*, p. 261.

10. *Op. cit.*, p. 16.

11. Rôle souligné par Danto dès 1964 dans « The Artworld », *The Journal of Philosophy*, LXI, p. 571-584 ; trad. fr. in *Philosophie analytique et esthétique*, déjà cité, p. 183-198. Sur la thèse de cet article et ses échos dans l'ouvrage ultérieur *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, Harvard UP, 1981 (trad. fr. par Cl. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 1989 : *La transfiguration du banal*), cf. notre article déjà cité note 5 dans *L'art contemporain en question*.

12. *Op. cit.*, p. 16.

qui fait passer au second plan les considérations qu'on a coutume d'appeler « esthétiques ».

Plus inspirante que la définition statique — et historiquement déterminée — d'un Dickie, plus proche aussi du souci de Danto de mettre en évidence la dimension herméneutique de l'art et également attentive aux possibilités d'évolution des « critères » de l'art, est la voie suggérée au début des années 80 par Joseph Margolis¹³.

L'un des enjeux de l'approche « ontologique » de Margolis est d'affronter les difficultés d'identification de l'œuvre d'art comme telle soulevée par certaines démarches contemporaines et déjà par le *ready-made* de Duchamp : comment tracer la limite entre l'objet quotidien et l'œuvre d'art ? Mais en même temps de traiter des questions posées plus généralement par des œuvres traditionnelles : quel rapport s'établit-il entre l'œuvre et ses diverses exécutions ? Comment peut-il être pertinent à la fois de faire la critique de l'œuvre d'un compositeur et de comparer les mérites de différentes interprétations de cette œuvre ? quand dans ce cas parle-t-on de l'œuvre proprement dite ? et qu'est l'œuvre puisqu'elle ne peut se réduire à la somme de ses exécutions possibles ?

« L'intuition générale » qui guide Margolis est que les œuvres d'art sont des « phénomènes culturellement émergents » et qu'ainsi « un certain type de distinction fonctionnelle et non perceptive est requis pour séparer [...] les œuvres d'art des matériaux physiques en lesquels elles se manifestent de quelque manière ». S'il faut pouvoir distinguer les œuvres comme telles, ce sera « en termes intentionnels, causaux ou productifs, fonctionnels ou historiques¹⁴ ». Deux particularités ontologiques des œuvres d'art doivent être mises en lumière si l'on doit pouvoir les identifier et en parler comme nous le faisons. D'une part, une œuvre est un *token* d'un *type* — selon une terminologie empruntée à Peirce ; de l'autre ce *token* est *incarné* dans un objet physique (21, 23). L'idée est qu'un *type* est un « particulier abstrait d'un genre qu'on peut exemplariser [*instantiate*] » (18). Le *token* exemplarise son *type*. Ainsi les différentes épreuves tirées à partir de la plaque gravée par Dürer sont des exemplaires de sa gravure, *Melancholia I*, ce sont les *tokens* d'une œuvre-*type*, créée par Dürer. Mais ce que l'artiste produit effectivement, dans certains matériaux, n'est pas à proprement parler un *type*, ce n'est pas un particulier abstrait : le *type* n'est créé que dans la mesure où il est exemplarisé par ses *tokens*, lesquels sont ce qui est concrètement produit et nous met en présence de l'œuvre-*type*. On ne peut parler de la Neuvième de Beethoven qu'en se référant à des exécutions entendues ou possibles à partir de la notation du compositeur. À l'inverse, il n'y a de sens à préférer une interprétation de la Neuvième

13. Joseph Margolis, *Art and Philosophy*, Atlantic Highlands, Humanities Press, Inc., 1980. On trouvera une traduction française des deux premières sections de cet ouvrage (p. 1-15 ; p. 17-24) dans *Philosophie analytique et esthétique*, déjà cité, sous les titres « Stratégie initiale pour une philosophie de l'art » (p. 83-99) et « La spécificité ontologique des œuvres d'art » (p. 211-219). Pour un exposé plus détaillé et technique de la démarche de Margolis quant au statut ontologique de l'œuvre et à sa définition, on se reportera à l'ouvrage déjà cité, *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, chap. V, sect. II (p. 200-227).

14. *Op. cit.*, p. 5-6.

à une autre que si on les identifie comme des *tokens* différents d'une même œuvre-(*type*).

Créer une œuvre au sens d'un *type*, c'est donc à tout le moins « faire un *token* authentique ou fournir par la notation un schéma pour faire des *tokens* authentiques d'un *type* particulier » (19-20). La création implique que quelque chose soit *fait* : un *token* d'un *type*, cela n'implique pas nécessairement un travail de manufacture : créer le *Porte-bouteilles* ne voulait pas nécessairement dire en fabriquer un, cela voulait dire faire en sorte qu'un porte-bouteilles devienne un exemplaire (*token*) du *Porte-bouteilles* (*type*). On revient sur les conditions qui rendent possible et artistiquement significatif un tel *faire*. Retenons pour l'instant qu'avoir affaire à une œuvre d'art, c'est avoir affaire à un *token* d'un *type* : le *type* n'existe et nous ne pouvons en parler que parce que nous rencontrons l'un ou l'autre de ces *tokens*, une œuvre ne se réduit pas à une entité abstraite ou seulement pensée ; à l'inverse un *token* n'est identifié comme œuvre que parce qu'il renvoie à un *type* : le porte-bouteilles n'est œuvre que considéré comme un exemplaire du *Porte-bouteilles* (*type*). Cela signifie qu'il faut faire un pas de plus et dire que le *token* d'une œuvre-type ne se réduit pas à l'objet physique qui l'incarne : « l'artefact, le porte-bouteilles, que Duchamp ne faisait pas n'est pas identique au *token* [...] que Duchamp *faisait* de la création appelée *Porte-bouteilles* » (20). Ce que l'artiste doit *faire* nécessairement pour qu'il y ait œuvre, est un *token*, ce n'est pas un objet physique qui — fabriqué ou non par l'artiste — se contente d'incarner le *token* sans que ce dernier s'y identifie purement et simplement : « Seuls les objets qui ont des propriétés intentionnelles telles celles d'"être créé" ou, comme pour les mots, d'avoir une signification peuvent avoir la propriété d'être un *token* d'un *type* » (21) — c'est que les œuvres d'art (*tokens* et *types* corrélativement) « sont les produits d'un labeur culturellement informé et les objets physiques ne le sont pas » (22). On peut ainsi créer une œuvre, faire un *token* d'un *type*, sans nécessairement produire quelque objet physique que ce soit. Cependant, l'œuvre-*token* est ontologiquement dépendante de son particulier incarnant : faire un *token* du *Porte-bouteilles* présuppose l'existence d'un porte-bouteilles, mais elle ne s'y réduit pas : le *token* incarné présente des propriétés que le particulier qui l'incarne ne peut posséder — l'existence d'un porte-bouteilles ne suffit pas à l'existence d'un *token* du *type-Porte-bouteilles*, encore faut-il que le faire de l'artiste l'ait investi de certaines significations et intentions dont il n'est pas porteur sans son intervention. C'est que « les œuvres d'art sont [...] des entités culturellement émergentes, des *tokens* d'un *type* qui existent incarnés dans des objets physiques » (24). « Entités culturellement émergentes » veut dire que les œuvres « manifestent des propriétés que les objets physiques ne peuvent manifester, mais ne dépendent de la présence d'aucune substance autre que ce qui peut être attribué aux objets purement physiques » (23). Il y a *émergence* parce que l'œuvre possède des propriétés qu'elle ne partage pas avec son particulier incarnant, que celui-ci ne *peut* posséder et dont il ne peut donc pas rendre compte, alors même que l'existence de l'œuvre ne présuppose, physiquement, matériellement, rien qui ne soit donné par l'existence de l'objet qui l'incarne. Ces propriétés *émergentes* de l'œuvre sont « ce qui peut être caractérisé

comme fonctionnel ou intentionnel, et qui peut inclure le dess(e)in (*design*), l'expressivité, le symbolisme, la représentation, la signification, le style, et autres choses de ce genre » (23). L'identification de telles propriétés requiert l'inscription de l'œuvre dans un contexte culturel. L'identification d'une œuvre *comme telle* est tributaire de ce contexte, n'est réalisable qu'en et par lui.

Mais ces deux particularités ontologiques de l'œuvre d'art ne font que la ranger au rang des entités culturellement émergentes, elles ne disent rien de la nature distinctive de l'art parmi ces entités que sont aussi bien les personnes, les mots et phrases et les actes « qui forment le corps de l'histoire humaine » (5).

L'un des enjeux majeurs du recours à la relation d'*incarnation* est de faire bénéficier l'œuvre d'art des facilités de « référence et d'identité » dont jouit l'objet physique sans pour autant en rester à un matérialisme plat et réducteur incapable de surmonter l'indiscernabilité perceptive et/ou spatio-temporelle d'un porte-bouteilles (objet physique) et du *Porte-bouteilles* de Duchamp (*token* d'un *type* incarné dans un objet physique) et s'interdisent donc de comprendre quoi que ce soit à la démarche de Duchamp parce qu'incapable de voir en l'œuvre autre chose que l'objet physique. L'avantage de l'objet physique est d'« être identifiable en termes exclusivement extensionnels », à savoir que « le bloc de marbre dans lequel le *David* est incarné peut, de façon valable, se voir attribuer des propriétés physiques sans considération de la description sous laquelle il est identifié » (39). L'incarnation définie ici fait donc en sorte que les œuvres sont identifiables extensionnellement en vertu du lien étroit à leur particulier incarnant : cette relation « nous permet de localiser les personnes et autres entités culturelles extensionnellement, dans un champ spatio-temporel ». Mais elle permet aussi de « reconnaître que de telles entités possèdent des traits essentiellement différents de ceux des objets physiques » (47-48), car elle lie des entités de *genres différents*. Ce n'est pas aux entités culturellement émergentes *comme telles* que les facilités d'identification extensionnelle sont acquises — mais seulement à leurs incarnants. Ces facilités ne s'étendent à l'œuvre d'art que dans la mesure où on la comprend comme entité culturelle et culturellement émergente *incarnée* dans cet objet physique. Or, identifier une œuvre d'art *en tant qu'œuvre d'art* ne peut se faire en termes extensionnels, cette identification ne peut supporter *salva veritate* la substitution de termes de même extension, elle exige une référence « aux traditions artistiques et d'appréciation d'une culture donnée » (40-41) : elle est intensionnelle, exige une interprétation culturellement informée. Que l'émergence soit *culturelle* veut en effet dire que les œuvres ont des propriétés qui n'ont de signification que dans un contexte culturel.

Margolis propose donc de traiter la question de l'identification intensionnelle des œuvres d'art en parallèle de celle des personnes — il a rappelé brièvement la manière dont Strawson, dans *Individuals*, indique que les personnes sont « affiliées » à leur corps (comme entité physique) et la relation d'incarnation qu'il a définie lui permet de préciser cette affiliation et d'étendre ce type de relation aux entités culturelles en général. Le statut d'entités culturellement émergentes reconnu aux œuvres (comme aux personnes) implique à ses yeux que leur soit accordée « une mesure de rationalité en deçà

de laquelle elles ne peuvent tomber » et il donne une « approximation grossière » de la forme de rationalité assignée minimalement à ce qu'on désigne comme œuvre d'art en recourant à l'expression kantienne de « finalité sans fin », celle-ci « généreusement interprétée, par exemple, comme tolérant que les édifices soient orientés vers une fin externe et qu'on impute à "l'art trouvé" de la finalité en fonction d'une tradition d'appréciation » (38). L'identification — nécessairement intensionnelle — de l'œuvre comme œuvre se fait « par référence à la tradition culturelle même dans laquelle elles peuvent effectivement être discernées » (41) ; elles ne sont discernées comme telles qu'autant qu'on reconnaît leur existence « causalement dépendante du travail culturellement informé de personnes » et donc leur identification est « conceptuellement parasitaire par rapport à l'identification des personnes et de leurs milieux culturels » (38-39). Ceci permet de préciser ces « structures [*patterns*] de finalité » caractéristiques des œuvres et permettant de les identifier : cette finalité veut dire « (a) que leur existence dépend du travail de personnes ; (b) que leurs propriétés, interprétées de manière finale, sont informées par les traditions culturelles dans lesquelles des personnes humaines travaillent de manière finale ; et (c) que, par là, ces propriétés ne doivent pas être interprétées en termes étroitement biographiques ou métaphoriques » (41). Le caractère final de l'œuvre tient à ce qu'elle est le fruit d'un labeur intentionnel, informé par une tradition culturelle. De là l'intensionnalité de son identification. En effet, l'intention est intensionnellement qualifiée, car elle n'est signifiante qu'en supposant une maîtrise du langage et en étant informée par une série de traditions culturelles et qu'elle n'est que partiellement issue des aptitudes cognitives réfléchies de l'individu, celui-ci n'intériorisant pas totalement ni sur un mode cognitif clair et distinct les règles et traditions linguistiques et culturelles qu'il suit ou met en œuvre, de sorte que le contexte de son intention demeure marqué d'opacité.

Margolis en vient ainsi à la définition suivante destinée à couvrir prioritairement les cas paradigmatiques, et susceptible de modifications au gré des évolutions historiques de la culture : « Une œuvre d'art est un artefact considéré eu égard à son dess(e)in » (90). Qu'elle soit un artefact signifie simplement qu'« un être humain l'a délibérément faite¹⁵ » et que ce faisant il a « exercé une aptitude informée par une connaissance de l'histoire et de la tradition d'un art donné » (90). C'est en vertu de cette intention et de cet engagement de l'artiste dans son métier qu'on peut dire que « l'œuvre qu'il produit a une fin », mais au sens seulement où aux yeux d'un public informé ce que fait l'artiste est interprété et compris à partir d'une tradition artistique et est reconnaissable comme fruit d'une mise en œuvre d'un métier artistique, c'est-à-dire au sens où « l'œuvre entière manifeste, dans les cas paradigmatiques [visés par cette définition, qui doit elle-même être interprétée largement pour rendre compte des cas-limites] et au sens kantien minimal adopté, une certaine finalité interne — cette finalité que nous trouvons dans l'ordonnement systématique des coups de pinceaux, pas de danse, phrases musicales, phrases, etc., en vertu duquel nous saisissons le *dess(e)in* cohérent de

15. Cf. plus haut la différence entre faire un *token* et fabriquer un objet physique.

l'œuvre » (90). Cette finalité est repérable à même l'œuvre dans la mesure où elle porte les traces des gestes de l'artiste, « manifeste ses principales *décisions ou traits* [*strokes*] en tant qu'artiste », ces traits « forment un dess(e)in cohérent » en quoi consiste ce qui dans l'œuvre est soumis à l'appréciation critique et ainsi se distingue d'autres types d'artefacts (91). Étendre cette définition aux cas moins centraux exige simplement qu'on « interprète comme un artefact n'importe quel objet dont on peut dire qu'il a une fonction culturellement spécifiée » (91). C'est la tradition culturelle qui prépare artistes et public à accepter comme des « objets d'intérêt esthétique » des choses parfois très éloignées des cas paradigmatiques reconnus, admettre de tels objets au titre d'œuvre d'art requiert une interprétation tributaire de l'intériorisation d'un certain nombre d'éléments culturels : l'identification de l'œuvre ne peut être qu'intensionnelle, mais elle revient à considérer ces objets sous l'angle d'une *finalité sans fin*, en fonction du dess(e)in interne qu'on y repère.

Le dess(e)in évoqué a partie liée avec l'intention intensionnellement (culturellement, linguistiquement) qualifiée de l'auteur. Il n'en a pas moins partie liée avec la forme, le dessin de l'œuvre. En effet, si le dess(e)in est *cohérent*, c'est pour des raisons similaires à celles pour lesquelles Kant insiste, quant à l'objet beau, sur la *finalité* de sa *forme*. Chez Kant, c'est eu égard aux facultés intellectuelles — imagination et entendement — que la forme est dite finale, même si elle échappe au concept. Chez Margolis, la cohérence en cause constitue la rationalité propre de l'œuvre d'art, le degré de rationalité sous lequel elle ne peut tomber sans cesser d'être une œuvre d'art. Chez Kant, on pourrait appeler rationalité esthétique cette manière d'en appeler au jeu libre des facultés sans aller jusqu'au concept. Chez Margolis, cette rationalité est propre à l'œuvre dans la mesure où identifiable seulement dans un contexte culturel, traditionnel, historique, intensionnel qui informe tant la production et la présentation que l'interprétation de l'œuvre, elle ne peut jamais s'abstraire de ce contexte sans cesser d'être reconnue *comme œuvre*. L'œuvre ne peut pas accéder *comme œuvre* à une conceptualité de type extensionnel. C'est dans l'un et l'autre cas une rationalité qui échappe à la conceptualité ou à un certain type de conceptualité qui fait le propre de l'œuvre.

Outre que l'insistance sur l'épaisseur historique et contextuelle du rapport à l'œuvre contraste avec l'abstraction assez formaliste de la définition institutionnelle de Dickie, cette approche, par l'accent mis sur l'interprétation inhérente à l'identification de l'œuvre comme telle, a l'avantage de restituer au public ses droits, droit à interroger le sens, droit d'admettre ou de rejeter, droit aux exigences de qualité aussi eu égard au dess(e)in de l'œuvre et/ou à sa cohérence interne.

Il est très remarquable qu'en dépit des efforts fournis pour se dégager des catégories de l'esthétique classique en vue de rendre compte de la nouvelle situation dans laquelle se trouve le public de l'art contemporain, on se trouve finalement conduit à emprunter à Kant l'une ou l'autre de ses indications les plus suggestives. Margolis n'est pas une exception à cet égard. Dans un autre registre, où il s'agit d'échapper tant à l'hédonisme relativiste de l'esthétique subjectiviste issu de la tradition empiriste comme de la tradition kantienne et à l'institutionnalisme d'un Dickie refusant la question de

la valeur esthétique et s'inclinant devant la souveraineté incontestée de l'artiste qu'à la réduction, dans le style de Goodman, de la sphère esthétique à la sphère symbolique générale où l'art ne se distingue plus par nature de la science¹⁶, la volonté de restaurer le public dans son droit au jugement critique débouche sur l'évocation de critères d'exclusion et d'excellence qui ne sont pas non plus sans échos kantiens. L'essai de R. Rochlitz cité au début de ce texte est une telle tentative, menée par un auteur informé de la tradition analytique mais nourri de la tradition européenne (Adorno, Benjamin, etc.) et attentif aux dires des artistes et du monde de l'art.

Lorsqu'il s'agit d'admettre quelque chose, dit Rochlitz, ou de l'exclure de la sphère artistique, une exigence majeure, même si elle est « insuffisante pour permettre de définir un ordre de qualité artistique¹⁷ », est l'exigence de cohérence interne — « nous attendons d'une œuvre d'art une sorte de "nécessité", et nous la critiquons lorsque celle-ci est indiscernable » (153). Ou encore : « Si l'œuvre d'art se définit par la transformation d'une expérience au départ idiosyncrasique en une cohérence symbolique, intelligible en vertu de sa signification plus que personnelle, elle est d'autant plus "aboutie" ou "réussie", qu'elle parvient à mettre en évidence une telle cohérence. L'aboutissement se mesure à la relation discernable entre un projet et sa réalisation. Si une œuvre d'art peut être critiquée, c'est parce qu'elle *prétend* à une certaine forme d'aboutissement. » (150). L'on n'est pas si éloigné du critère souligné par Margolis, surtout si l'on songe à ce degré de rationalité en deçà duquel l'œuvre ne peut tomber sans cesser d'être de l'art en la rapprochant de l'idée ici défendue d'une « rationalité esthétique » spécifique, irréductible à d'autres, et faisant de la cohérence de l'œuvre l'élément décisif, même si elle peut sembler moins rigoureuse que la cohérence logique « parce qu'il y a la plupart du temps plusieurs possibilités légitimes d'enchaîner » (56) et qu'elle se présente de telle sorte que « à chaque époque, pour comprendre une œuvre d'art, il faut connaître un certain nombre de conditions historiques de la création artistique pour être à même de saisir les enjeux des œuvres » (57). Est-on loin du contexte intensionnel — culturel, linguistique — requis pour l'interprétation de l'œuvre comme œuvre chez Margolis ? et de l'intentionnalité qu'il reconnaît à l'œuvre et à propos de laquelle il emprunte à Kant la belle expression de *finalité sans fin* ?

Chez Rochlitz, cette exigence de rationalité, de cohérence propre à l'œuvre s'explique sous le couvert des trois motifs d'exclusion envisagés. On contestera « la prétention artistique » d'une œuvre, dit-il, si « elle n'est que *personnelle* ; [si] elle n'est que *témoignage ou document* ; [si] elle n'est qu'*amateurisme maladroit*, et rien d'autre » (153).

16. Sur les perspectives de Goodman en ce sens dans *Languages of Art* (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968) et « When is Art ? » (chap. IV de *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Co., 1978), cf. *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, déjà cité, chap. V, sect. I, p. 182-200.

17. Rochlitz, *op. cit.*, p. 161.

Le reproche de n'être que *personnelle* est le contrepoint de l'exigence que l'œuvre ait au contraire un caractère *public* : « elle doit pouvoir être comprise à partir d'elle-même et non à partir d'informations contextuelles », relatives à la biographie de son auteur par exemple, et ce, « même si elle révèle des faits intimes ». « Nous attendons de l'art de posséder une intelligibilité indépendante de toute explication par des mobiles sous-jacents. Lorsqu'une œuvre est réussie, un langage de part en part individualisé parvient à une symbolisation universellement intelligible » (154).

C'est là une exigence qui découle très directement de l'approche kantienne de l'expérience esthétique et du génie artistique. L'œuvre d'art s'adresse en droit à tous, puisqu'elle doit faire l'objet d'un jugement esthétique qui pour être subjectif n'en a pas moins prétention à l'universalité et à la nécessité en vertu de ceci qu'il émane du goût compris comme un sens *commun*. Si chez Kant l'œuvre éminemment individuelle, personnelle, de l'artiste offre pourtant une symbolique universellement accessible, c'est en vertu des Idées esthétiques qu'il invente et y expose et de leur liaison aux Idées communes de la raison. Kant lui-même rejette l'idée d'un génie se laissant emporter par son imagination personnelle au point d'être incompréhensible, de ne montrer à même l'œuvre qu'une vision radicalement impartageable qui ne dirait que lui-même, que son expérience absolument privée et incommunicable. C'est le sens de la priorité qu'il semble par moments accorder au goût alors même que dans son vocabulaire c'est le génie qui est la condition de possibilité des beaux-arts¹⁸.

Le deuxième motif de rejet est le pur témoignage ou documentaire. C'est qu'une œuvre doit faire autre chose que nous *informer*, que nous procurer une connaissance de ceci ou cela, elle se doit de nous intéresser par « sa capacité esthétique à la fois de composer une vision qui imprègne tout et de se prêter à une pluralité d'interprétations¹⁹ ». Ces deux premiers critères d'exclusion sont à la fois opposés et complémentaires. Opposés parce que si le premier prononce le rejet d'une subjectivité par trop intime et privée, le second s'insurge contre une objectivité par trop massive et impersonnelle. Complémentaires en tant qu'ils répondent aux faces d'une seule et même exigence : que l'œuvre ne se réduise pas à un témoignage mais propose « une vision suggestive ou un langage à la cohérence singulière », qu'elle crée et parle « un " langage pour un " qui puisse en même temps parler à tous » (168). Le caractère *public* exigé de l'œuvre n'est donc pas celui de l'information objective, de la connaissance conceptuelle et discursive. Ce que le deuxième critère vient préciser, c'est que la symbolisation universellement intelligible attendue ne peut être reconduite à l'ordre du langage scientifique, cognitif, informatif ou documentaire, elle doit livrer « une vision d'ensemble d'ordre suggestif » (160). Cette exigence est elle aussi

18. « Le goût [...] est la discipline du génie ; il lui rogne bien les ailes, le civilise et le polit; [...] il donne aux Idées quelque solidité et les rend susceptibles d'un assentiment durable autant qu'universel [...] », § 50 de la *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1974 (3^e édition). Cf. également § 48.

19. Rochlitz, *op. cit.*, p. 155.

présente chez Kant qui situe la spécificité du jugement esthétique par delà le concept et qui, quant à ce qu'il appelle encore les beaux-arts, indique que l'Idée esthétique, fruit de l'imagination du créateur, « donne beaucoup à penser, sans qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire de *concept*, puisse lui être adéquate et que par conséquent aucune langue ne peut complètement exprimer et rendre intelligible²⁰ ». C'est que c'est à la pensée qu'en appelle l'art, par delà la conscience, œuvre du concept d'entendement. L'art donne, dit-il, « un élan pour penser, bien que d'une manière inexplicite [suggestive seulement], plus qu'on ne peut penser dans un concept déterminé²¹ ». La force de l'art est précisément de renvoyer à l'ordre de la pensée proprement dite, du concept indéterminé, par delà la conceptualisation de l'entendement caractéristique de la connaissance objective ; l'Idée *esthétique* remplace pour l'Idée de la raison une présentation *logique* et c'est ainsi qu'elle est propre à « animer l'esprit en lui ouvrant une perspective sur un champ de représentations du même genre s'étendant à perte de vue²² ». Ainsi chez Kant déjà, l'œuvre qui se contenterait de dire ce que le discours cognitif pourrait dire ne mérite pas le titre du « bel-art » et ce dernier, par son appel à la faculté des concepts indéterminés (indéterminables) — la raison —, en appelle aux représentations les plus globalisantes, aux « visions d'ensemble » par excellence, et l'infinité du champ de représentations ouvert offre la plus grande liberté à de multiples interprétations, dans le jeu de l'imagination non seulement avec l'entendement mais avec la raison. Et chez Kant aussi, le juste équilibre de la création du génie s'accordant au goût défie les deux dangers contraires : en rester au point de vue si singulier d'une imagination débridée qu'il en est incommunicable ou s'assurer d'une communicabilité universelle en lui sacrifiant la libre imagination créatrice personnelle pour s'en remettre aux normes établies et connues, objectivement et conceptuellement énonçables. Le génie kantien ne peut ni s'en tenir à sa singularité seule, ni s'en remettre au langage commun. Ce qu'il a à inventer et imposer, c'est bien « un langage pour un » — à lui propre et par delà les langues — « qui parle à tous ». C'est ce que dit le difficile et fragile équilibre de la liberté du génie et de la norme indicible du goût dessiné par Kant.

Reste le troisième critère d'exclusion : « l'amateurisme maladroit ». Ce qui est en question ici, c'est la prise en compte des « qualités concertées, ou du moins assumées de façon suivie et significative par un artiste, dans le cadre de son projet », c'est le fait que « l'intérêt artistique ne dépend pas du hasard, mais d'un sens réitéré du thème et du motif, [...], du matériau approprié, de bien d'autres facteurs qui constituent l'unité et le sens d'une œuvre » (162). Ce qui est en cause, c'est l'intention de l'artiste, cette finalité interne de l'œuvre en tant que, au dire de Margolis, elle est repérable à même « l'ordonnancement systématique des coups de pinceaux, pas de danse, phrases musicales, phrases, etc., en vertu duquel nous saisissons le *dess(e)in* cohérent de l'œuvre²³ ». Ce qui est en cause,

20. Kant, *op. cit.*, § 49.

21. *Loc. cit.*

22. *Loc. cit.*

23. Margolis, *op. cit.*, 90.

c'est cet « engagement de l'artiste dans son métier » qui fait en sorte que les traces laissées à même l'œuvre par les gestes posés par l'artiste dans l'exercice de son art « manifestent ses principales décisions ou traits en tant qu'artiste », et qui fait que l'œuvre est soumise à une appréciation critique qui la distingue des autres artefacts. Le *métier*, le savoir-faire, qui s'oppose à la maladresse de l'amateur, est ce dont doit témoigner l'œuvre de l'artiste dans la mesure où ce dernier ne peut être celui qui possède seulement « une façon de percevoir, de penser qui lui est propre », mais aussi « une façon de *savoir traduire* cette vision, si bien que tous peuvent l'appréhender » (Rochlitz, 162). C'est « la maîtrise technique d'un langage artistique » qui est requise (163). Ce qui dans le cas du *ready-made* demande une interprétation large : c'est « la compétence à définir un projet significatif dans un contexte artistique donné » (163). Cette exigence est celle-là même qui est requise par Kant lorsqu'il indique que le bel-art est d'abord un art, à savoir en général une « production par liberté [...] qui met la raison au fondement de ses actions » (§ 43) — ce qui renvoie à la quête d'une cohérence interne et à l'identification de cette cohérence en termes d'une finalité ou d'une intention artistique — et lorsqu'il souligne que le travail de l'artiste s'impose « une certaine contrainte, ou, comme on le dit, un *mécanisme*, sans lequel l'*esprit* [*Geist*], qui dans l'art doit être libre et qui seul anime l'œuvre, n'aurait aucun corps et s'évaporerait complètement²⁴ ». C'est que l'alliance harmonieuse du goût au génie nécessaire à la création artistique dans la mesure où celle-ci doit faire coïncider la communicabilité universelle à la « riche *matière* » fournie par une libre imagination personnelle passe par l'élaboration d'une forme qui n'est possible qu'à « un talent formé par l'école ». « [Il n'est pas] un art, en lequel il ne se trouve quelque chose de mécanique, qui peut être saisi ainsi qu'observé selon les règles, c'est-à-dire quelque chose de *scolaire* qui constitue la condition essentielle de l'art. Il faut, en effet, que quelque chose soit conçu en tant que fin, puisqu'autrement le produit ne pourrait pas être attribué à l'art ; ce serait un simple produit du hasard. Or des règles déterminées, dont on ne peut se libérer, sont indispensables pour mettre une fin en œuvre » (§ 47). Ainsi l'approche kantienne déjà, et avec elle toute la tradition, faisait droit à cette exigence de « non-contingence » et d'absence de « coups de chance dans l'exécution » signalée par Rochlitz (162) dans la poursuite de l'expression cohérente et unitaire d'un sens.

Une fois admis ces critères d'exclusion ou l'exigence d'une « cohérence de vision » comme « condition *sine qua non* de l'art » telle qu'elle a été précisée au gré de la présentation des cas d'exclusion possibles, on peut se pencher sur la question des mérites relatifs des œuvres (Rochlitz, 164). Là encore on peut noter que les notions kantienne de génie, de goût et de métier — quelles que datées qu'elles soient — formulaient des repères pour l'appréciation des œuvres similaires à ceux que retrouve l'essayiste contemporain. Dès l'abord, notons que ses trois « critères d'excellence » se trouvent aussi étroitement imbriqués les uns dans les autres que ne le sont les

24. *Loc. cit.*

composantes kantienne. « La contestation peut [d'abord] ici porter sur le caractère *factice* ou *facile* de l'unité, ou sur l'absence de nécessité, l'*incohérence* », écrit Rochlitz (165). Une idée neuve peut ne pas parvenir à « structurer l'ensemble de l'œuvre. La forme peut être inadaptée au sujet ; les techniques employées peuvent jurer avec le genre [...] »²⁵. Dans ces cas, la cohérence significative de l'œuvre n'est pas absente mais partielle seulement, et permet à la critique de se prononcer sur les mérites relatifs de cette œuvre. Factice ou facile, la cohérence de l'œuvre l'est en termes kantien, si le métier, l'école, l'emporte par trop sur le génie, si la maîtrise technique renonce à exprimer la pleine richesse de l'inspiration ou de la pensée ou vient s'y superposer sans arriver à se mettre adéquatement au service du génie en même temps qu'à l'écoute du goût. La forme n'adhère pas comme elle le devrait au riche contenu, leur unité est « fabriquée ». On la sent voulue mais non nécessairement appelée par ce qui s'y dit. Bref, en termes kantien, le bel-art ne parvient pas à sa fin : « l'apparence de la nature » : « la finalité dans les produits des beaux-arts, bien qu'elle soit intentionnelle, ne doit pas paraître intentionnelle ». Pour que l'art apparaisse comme nature, il y faut trouver « toute la *ponctualité* voulue dans l'accord avec les règles, d'après lesquelles seules le produit peut être ce qu'il doit être ; mais cela ne doit pas être *pénible* ; la règle scolaire ne doit pas disparaître ; [...] on ne doit pas montrer une trace indiquant que l'artiste avait la règle sous les yeux et que celle-ci a imposé des chaînes aux facultés de son âme » (§ 45). Atteindre ainsi l'apparence de la nature, cela veut dire dépasser la facticité ou la facilité dans la réalisation de l'unité, de la cohérence interne — dans l'œuvre — entre forme, contenu ou sens, et métier, mise-en-œuvre et élaboration du matériau choisi. C'est atteindre à une intimité quasi naturelle dans l'unité qui constitue l'œuvre comme telle.

Le deuxième paramètre est ce que Rochlitz nomme *l'enjeu* ou la « profondeur » de l'œuvre. Et il précise : « c'est faute d'enjeu significatif que la cohérence devient facile ou factice » (166), confirmant par là même notre interprétation de son premier critère d'excellence comme un écrasement du génie par la technique élaborant la forme ou un manque d'adhésion de la forme au contenu. Quant à ce deuxième critère, il est aisé de voir que le cas où la forme est « éminemment » cohérente, mais « son enjeu est trop pauvre », correspond à cette déficience signalée par Kant des œuvres où l'on repère « du goût sans génie » (§ 48). La forme est ce qu'elle doit être mais elle n'est pas appelée par la richesse de matière propre au génie, dès lors elle manque de *Geist*, de principe vivifiant, et en manquant est insuffisante à donner à penser (§ 49). À l'inverse, « l'enjeu peut être tel qu'il fait éclater toute forme artistique » (Rochlitz, 166). Le « génie sans goût » est également insatisfaisant, chez Kant, car « toute la richesse de l'imagination en sa liberté sans loi ne produit rien que d'absurde ; la faculté de juger [le goût] est en revanche le pouvoir de l'accorder à l'entendement » (§ 50). Le génie n'a d'expression cohérente que s'il se plie aux exigences du goût quant à la forme, sans quoi il reste en deçà du communicable. On retrouve l'objection au « privé » de la pre-

25. *Loc. cit.*

mière série de critères. Notons que le manquement quant à l'enjeu peut encore revêtir un autre mode : c'est l'enjeu qui intellectuellement en demeure au concept, à la dimension cognitive et documentaire, plutôt que d'éveiller la pensée comme quête sans fin du sens (activité de la raison et non plus du seul entendement). C'est alors à ce que Kant appelle « la belle représentation d'un objet, qui n'est en fait que la forme de la présentation d'un concept » à quoi « seul est nécessaire le goût » (§ 48) — et une certaine recherche technique — qu'on a affaire. C'est le cas envisagé par Rochlitz quand il évoque un enjeu tel qu'il « devient l'objet d'une critique thématique, psychologique ou psychanalytique, sociologique ou historique » exposé « au risque d'une méconnaissance documentaire » (167). C'est là encore l'enjeu qui est déficient ou defectueusement mis en valeur, c'est sa profondeur qui est en défaut.

Un troisième et dernier critère d'excellence s'impose. Si l'on songe que les deux premières exigences semblent rencontrées, il peut encore se faire « que nous soyons incapables de fixer sur [l'œuvre] l'attention fascinée que nous associons à une expérience esthétique. C'est qu'il lui manque l'élément d'*actualité* profonde qui nous toucherait immédiatement » (169). C'est le critère de la nouveauté, de l'innovation, de l'originalité. « Aucune œuvre ne saurait plus être considérée comme importante si elle se contente de refaire ce que d'autres ont déjà fait » (170). Kant en était parfaitement conscient qui écrivait en 1790 : « Il n'existe aucun usage de nos forces [...] qui ne serait pas engagé dans de fausses recherches, si chaque sujet devait toujours partir en tout point des dispositions brutes de sa nature, et si d'autres sujets ne l'avaient précédé dans leurs propres recherches ; non pour que leurs successeurs deviennent de simples imitateurs, mais pour en mettre d'autres sur la voie par leur méthode, afin qu'ils cherchent en eux-mêmes les principes, et suivent ainsi leur propre démarche souvent meilleure. » Et un peu plus loin : « *Succession* [*Nachfolge*], se rapportant à un précédent, et non imitation [*Nachahmung*], telle est la juste expression pour l'influence que les productions d'un créateur exemplaire peuvent avoir sur les autres ; et cela signifie seulement : puiser aux sources mêmes où il puisait et emprunter seulement à son prédécesseur la manière de procéder » (§ 32). L'actualité d'une œuvre, son ancrage dans une histoire est donc tenue en compte par la théorie kantienne des beaux-arts, laquelle souligne par ailleurs la nécessaire originalité du génie : « l'originalité doit être sa première propriété » (§ 46). Le rôle « exemplaire » du génie à l'égard de ses successeurs ouvre également une voie pour penser une logique historique du développement de l'art et du jugement sur les œuvres : les produits du génie doivent être exemplaires en ce sens qu'« ils doivent [...] servir aux autres de mesure ou de règle du jugement²⁶ ». C'est que si le génie est par principe incapable de formuler la règle qui préside à l'élaboration de son œuvre pour l'enseigner à d'autres, « la règle doit au contraire être abstraite de l'action, c'est-à-dire du produit, par rapport auquel les autres peuvent mesurer leur talent, en faisant usage de ce produit non comme modèle d'une imitation servile [*Nachahmung*], mais

26. *Loc. cit.*

comme d'un héritage exemplaire [*Nachfolge*] » (§ 47). C'est dire que le jugement sur une œuvre doit garder en vue son site historique et culturel et son caractère d'innovation. Ce serait perdre une part de son enjeu, du sens qu'elle propose à penser que d'en faire abstraction. C'est dire aussi qu'il n'est de jugement valide sur l'œuvre qu'informé de la culture et de l'histoire de l'art. On est loin avec ce Kant-là d'une esthétique subjectiviste et exclusivement hédoniste où serait seulement tenu en compte un plaisir immédiat.

L'enjeu de la précédente confrontation n'était pas de défendre le texte kantien — qui n'en a nul besoin — contre la thèse de son nécessaire dépassement face à la situation historique actuelle de l'art, ni de prétendre qu'il n'y a rien de neuf sous le soleil et que les critères qu'on s'essaie aujourd'hui à élaborer ne sont qu'une reprise sous d'autres formes et dans un vocabulaire plus ordinaire de thématiques kantienne. Ce que l'on a voulu suggérer est simplement que la « Critique de la faculté de juger esthétique » peut nous donner encore à penser aujourd'hui — en dépit du dépassement à présent de mise du goût « classique » dont elle faisait preuve — et que cette pensée n'est pas aussi éloignée de nous qu'on veut parfois nous le faire croire en la cataloguant trop vite en un de ces -ismes qui raccourcissent singulièrement l'histoire de la philosophie. Si cette suggestion a quelque pertinence, ce n'est pas seulement parce qu'il est possible de montrer que le texte de Kant recèle bien des pistes sur lesquelles aujourd'hui encore la quête de critères est susceptible de s'engager, mais aussi parce que chez Kant ces pistes se dessinent à partir d'une démarche transcendantale et non simplement empirique, c'est-à-dire à partir d'une démarche qui s'efforce de fonder le rapport critique du spectateur à l'œuvre. Aucun examen de ce qui se fait, de ce que sont en fait les attentes d'un public aujourd'hui ne peut laisser espérer autant. On pourrait en outre montrer que rien ne vient chez Kant forclure les possibilités d'innovation créatrice et d'appréciation.

La dernière remarque qu'il convient de faire au terme de ces réflexions est que la pensée phénoménologique — si on veut bien ne pas la cantonner à une pensée ontologique de l'œuvre qui fait difficilement droit au jugement de l'individu — dispose sans doute mieux que toute philosophie analytique ou autre à une « actualisation » des thèses kantienne. Certaines voies sont ouvertes.

Ainsi des propositions de Gadamer qui s'efforce d'« exhiber les fondements anthropologiques sur lesquels repose le phénomène de l'art » afin d'en élaborer à partir de là « une nouvelle légitimation²⁷ ». Ces « expériences humaines plus fondamentales » qui sont à la base de notre expérience de l'art, Gadamer les cerne à l'aide des concepts de jeu, de symbole et de fête » (43). Ces trois concepts ont quant à l'art des implications qui convergent et se complètent.

On ne signalera ici que certains des enjeux majeurs de ces trois thématiques telles que Gadamer les expose et ce, afin de montrer qu'il rencontre dans sa démarche les préoccupations centrales des textes

27. Cf. « L'actualité du beau », in *L'actualité du beau*, textes choisis, traduits et présentés par E. Poulain, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 21. Le texte original, *Die Aktualität des Schönen*, a paru à Stuttgart, chez Reclam en 1977.

déjà évoqués, en même temps qu'il témoigne d'un approfondissement possible — face à l'art d'aujourd'hui — des richesses que recèle le texte kantien²⁸.

En rattachant l'art au besoin humain fondamental du jeu, Gadamer souligne son inscription dans le registre d'une rationalité libre de finalité et son ambition d'atteindre à une communication humaine potentiellement universelle. Le jeu, dit-il, est « un agir communicatif où l'on ne connaît pas vraiment la distance qui sépare celui qui joue de celui qui voit se dérouler le jeu », ce dernier « participe au jeu », il « en fait partie » (46) : « jouer exige toujours qu'on joue avec quelqu'un » (45-46). Un trait fondamental de l'art moderne, précise-t-il, « est qu'il cherche à briser la distance qui s'est instaurée entre l'œuvre d'art et les spectateurs²⁹ ». Que l'art, comme jeu, soit caractérisé par une rationalité libre de finalité signifie qu'il vise ce qu'il produit « comme étant ce qui existe » (48) mais que, comme dans le jeu de l'enfant, « ce qui est visé n'a rien d'un concept, d'une signification, ou d'un but, mais ne réside que dans la pure et simple prescription d'un mouvement qui s'impose ainsi en lui-même » (46). De sorte qu'en l'art, c'est le processus de représentation propre au jeu qui se libère. De sorte aussi qu'il est fait appel à une participation active du spectateur pour identifier ce produit comme étant ce qu'il est. N'a d'authentique expérience de l'œuvre que celui qui se prête au jeu, comme le spectateur du jeu d'un enfant s'en fait le complice et y participe dans la mesure où il identifie le mouvement — sans but hors lui-même — que l'enfant cherche à répéter. Le spectateur est appelé par l'œuvre à une activité intellectuelle qui l'identifie pour ce qu'elle est. « J'identifie une chose comme étant celle qu'elle était ou celle qu'elle est et cette identité à elle seule constitue le sens de l'œuvre » (48). C'est ainsi d'une « identité herméneutique » (47) que l'œuvre se dote. Herméneutique, précisément en ceci que « l'identité de l'œuvre réside justement en ce que quelque chose y est « à comprendre », elle réside en ce que ce qui y est à comprendre veut être compris comme ce qu'elle « veut dire » ou comme ce qu'elle « dit ». C'est une exigence qui émane de l'œuvre » et s'attend à être satisfaite. Elle exige une réponse que seul peut donner celui qui a reconnu et accepté cette exigence. Et cette réponse doit être sa propre réponse, une réponse qu'il produit activement lui-même » (48-49). La tâche à laquelle est convié le spectateur est un

28. Nous avons ailleurs tenté de mettre en évidence les possibilités qu'offre en ce sens la phénoménologie de l'action qu'on trouve chez H. Arendt. Cf. *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, déjà cité note 4, chap. VI. Nous avons voulu y montrer que la désignation de l'œuvre d'art comme produit humain le plus pleinement du monde et l'insistance sur le fait que le jugement sur l'œuvre porte sur la seule manière qu'a l'œuvre d'apparaître dans le monde commun et d'y être présente ouvraient des voies intéressantes pour penser le statut de l'œuvre dans la communauté humaine où elle est prise en charge comme telle et où elle assure une permanence du monde pour les générations qui s'y succèdent, contribuant à l'identité de cette communauté par le maintien de traditions historiques et culturelles, pour penser également l'œuvre comme réification d'une pensée — et non d'une connaissance conceptuelle — en appelant à la pensée de l'individu qui s'exprime dans son libre jugement face à elle et, par là, pour penser le rôle de l'œuvre dans la fondation d'une communauté et la cohésion d'un être-en-commun en droit au moins universel.

29. *Loc. cit.*

véritable « travail de construction à accomplir par le jeu de la réflexion » (51). Cette tâche est proposée par toute œuvre — issue tant de l'art du passé que de l'art d'aujourd'hui, elle laisse évidemment une marge de liberté au spectateur individuel, mais elle impose d'apprendre à lire l'œuvre, ce qu'elle dit, d'« effectuer [...] le mouvement herméneutique orienté par l'attente du sens de la totalité » (51). L'identité de l'œuvre « est respectée en assumant de construire l'œuvre elle-même comme une tâche qui nous incombe » (*loc. cit.*). La notion de *jeu* permet ainsi la reprise du thème kantien de « libre jeu » des facultés intellectuelles de l'imagination et de l'entendement puisqu'elle fait échapper la tâche herméneutique qui incombe au spectateur à la simple subsumption sous un concept déterminé. Dégagée face à l'art des contextes où elle est fonctionnelle, la perception « se donne et se représente elle-même dans la signification qui lui est propre ». *Wahrnehmen*, rappelle Gadamer, « signifie "appréhender quelque chose en sa vérité" » (52), mais cela veut dire qu'il ne saurait être question de faire abstraction du sens que l'œuvre nous invite à penser, à construire. C'est en quoi le jeu kantien est un jeu intellectuel de réflexion, une démarche herméneutique qui ne se laisse pas conclure et déterminer par un concept, c'est le jeu de la pensée, celui auquel on se livre avec les Idées de la raison kantienne. Le jeu de l'interprétation est infini, ce à quoi nous renvoie l'œuvre demeure indéterminé.

C'est ce que Gadamer s'efforce d'éclairer par le thème du *symbole*. Comme symbole, l'œuvre d'art « se présente comme un fragment d'être, comme un fragment qui porterait en lui la promesse de son corrélat [...] ou encore la promesse qu'il est lui-même cet autre fragment de notre vie [...] », l'expérience de l'art « consiste à évoquer un ordre intégral possible, quelle que soit sa nature » (57). La pensée d'un tel ordre n'est une fois encore autre que l'enjeu de l'Idée de la raison chez Kant à laquelle renvoie indirectement, symboliquement, inadéquatement, l'Idée esthétique qui donne sensiblement à l'œuvre son esprit, son sens, à jamais indéterminable. Gadamer dit-il autre chose que Kant, dès lors, en écrivant que le sens de l'art réside « dans la possibilité de faire l'expérience du monde comme d'une totalité où est intégrée la position ontologique de l'homme et où également sa finitude se trouve rapportée à la transcendance » tout en précisant que nous ne pouvons pas « comprendre l'intégralité de cette signification et nous l'approprier en la reconnaissant comme telle » (57) comme c'eût été le cas dans le projet hégélien. Que l'œuvre est symbole veut en effet dire que loin de se contenter de révéler un sens, elle le dissimule tout à la fois, en lui donnant pourtant d'être là, lui donnant solidité « afin qu'il ne s'écoule, ni ne disparaisse » (59). L'être symbolique de l'œuvre, dans ce jeu de manifestation et de dissimulation propre à l'*alètheia*, indique, comme l'enseigne Heidegger, qu'il y va en elle de la finitude humaine : « l'essence du symbolique [...] qui caractérise l'art réside précisément non en ce qu'il se référerait à un sens qui en serait le but et auquel on pourrait accéder intellectuellement mais, au contraire, en ce qu'il maintient ce sens en lui-même » (63). L'œuvre est ainsi irremplaçable parce qu'« on ne se borne pas à renvoyer à quelque chose mais que cette chose à laquelle on renvoie est là », l'œuvre « signifie ainsi un surcroît d'être » (61), son sens consiste « en ce qu'elle soit là » (58), donne présence au

sens qu'elle abrite, présente ou présentifie quelque chose qui n'est pas déjà connu d'avance. Comme telle, elle en appelle à cette construction personnelle déjà évoquée, et cette tâche est celle d'une « " initiative communicationnelle " [...] dans laquelle nous nous unissons » (65). En effet, toute œuvre exige « que chacun s'ouvre au langage parlé [par elle] et qu'il se l'approprie comme étant le sien » et dans tous les cas de figure, il y va « d'une performance communautaire, de la performance d'une communauté potentielle » (66).

C'est ce que Gadamer s'efforce de préciser encore sous la troisième dimension annoncée : celle de la *fête*. C'est que la fête se refuse à isoler, « elle est la représentation de [l']être commun lui-même sous sa forme achevée » (66). Dans la fête, on se rassemble, en vertu d'habitudes réglées, mais sans pouvoir dire au juste en vue de quoi. Une intention règle le rassemblement, sans qu'elle soit déterminée. L'œuvre, comme la fête, impose ainsi son temps propre (cf. 70), elle est « une unité possédant une structure interne » (71) — telle un organisme vivant, elle a son temps propre qui nous invite à « apprendre à s'attarder, d'une manière spécifique, auprès de l'œuvre d'art. [...] Plus on s'attarde [...] plus elle nous parle et plus elle nous paraît multiple et riche » (74). Le goût comme sens commun, chez Kant, rassemble ainsi une communauté et le beau convie à la réflexion dont le jeu qui va se renforçant et s'intensifiant fait que « nous nous *attardons* à la contemplation du beau, parce que cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même » (§ 12).

Déjà derrière le motif du jeu se dessinait « le motif anthropologique plus profond [...] : donner à durer » (76). Sous le couvert du symbole, il fallait comprendre que « reconnaître, c'est percevoir ce qui, dans le fugace, demeure » et qu'il appartient à l'art « de conduire à terme ce processus » (77) ; pour cela, il faut apprendre à lire l'œuvre parce qu'elle nous parle et construire ainsi une communauté communicationnelle qui potentiellement s'étend à tous, et ce faisant, assumer les traditions dans lesquelles nous place notre finitude. Le motif de la fête souligne, en tant qu'il concerne l'art, que l'œuvre potentiellement s'adresse à et « unit tout le monde » (80), sans quoi elle ne remplit pas son rôle eu égard à l'être-commun lequel repose sur l'appropriation répétée et renouvelée d'une histoire, d'une culture et de traditions artistiques et diverses. Chez Kant déjà, le goût qui prononce un jugement esthétique est la visée d'un sens communautaire où l'on tient compte en pensant de tout autre.

Cette évocation très superficielle de la démarche de Gadamer permet de mettre en lumière des points de rencontre avec les préoccupations des auteurs auxquels il a été fait allusion plus haut en même temps que d'ouvrir à un approfondissement de la pensée kantienne de l'art en soulignant qu'elle n'a pas perdu de son actualité face à l'art contemporain, puisqu'il s'agit ici d'une tentative de légitimation qui vaut pour l'art d'aujourd'hui comme pour l'art de tout temps. C'est toute œuvre qui demande à être construite, qui appelle une communauté communicationnelle, qui fait « que quelque chose puisse être maintenu dans l'hésitation de l'instant » (84). La notion d'une « identité herméneutique » de l'œuvre rejoint les préoccupations de Margolis et Danto quant à l'identification des œuvres et au nécessaire recours, dans cette vue, à une interprétation culturellement informée qui les *constitue* comme œuvres. La préoccupation de

Rochlitz quant à un art parlant le langage d'un seul à l'adresse de tous est également tenue en compte ainsi que son souci de restituer au spectateur son droit au jugement, à l'exigence de « comprendre ». Mais l'indétermination et le cèlement du sens maintenu en l'œuvre semblent davantage qu'ailleurs faire droit ici à l'énigme de l'art tout en lui réservant une dignité incomparable dans son rôle de remémoration de la finitude propre de l'homme et d'origine d'une communauté de communication interhumaine par delà la médiation de concepts.

*Fonds National belge de la Recherche Scientifique
Université de Louvain*

La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno

Daniel Dumouchel

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027363ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027363ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dumouchel, D. (1996). La dialectique du beau et du sublime : l'héritage kantien d'Adorno. *Philosophiques*, 23 (1), 37–46. <https://doi.org/10.7202/027363ar>

Résumé de l'article

Cet article examine la traduction qu'opère T. W. Adorno, dans sa Théorie esthétique, des concepts kantien de beau et de sublime. On verra que selon Adorno, dans l'art moderne, le sublime cesse de caractériser une forme subjective spécifique d'expérience esthétique, distincte de l'expérience du beau et essentiellement tournée vers la nature, pour en venir à désigner la structure constitutive de l'oeuvre d'art elle-même. Toutefois, la caractérisation adornienne de l'art moderne n'est vraiment compréhensible que si l'on rappelle qu'elle est inséparable de l'horizon d'une pensée de la « réconciliation », dont l'échec inévitable confère à l'oeuvre d'art sa structure « sublime ».

LA DIALECTIQUE DU BEAU ET DU SUBLIME : L'HÉRITAGE KANTIEN D'ADORNO*

PAR

DANIEL DUMOUCHEL

RÉSUMÉ : Cet article examine la traduction qu'opère T. W. Adorno, dans sa Théorie esthétique, des concepts kantien de beau et de sublime. On verra que selon Adorno, dans l'art moderne, le sublime cesse de caractériser une forme subjective spécifique d'expérience esthétique, distincte de l'expérience du beau et essentiellement tournée vers la nature, pour en venir à désigner la structure constitutive de l'œuvre d'art elle-même. Toutefois, la caractérisation adornienne de l'art moderne n'est vraiment compréhensible que si l'on rappelle qu'elle est inséparable de l'horizon d'une pensée de la « réconciliation », dont l'échec inévitable confère à l'œuvre d'art sa structure « sublime ».

ABSTRACT : This paper discusses Adorno's version of Kant's categories of the beautiful and the sublime. According to Adorno, in modern art the sublime ceases to designate a specific form of subjective aesthetic experience ; rather, it characterizes the essential structure of the work of art itself. However, this characterization of modern art can be fully understood only in terms of a metaphysics of « reconciliation », to which Adorno's Aesthetic Theory pays an important tribute.

Il n'est pas sans intérêt d'examiner la question des « métamorphoses du beau » dans l'art et dans l'esthétique en l'abordant dans la perspective de l'une des figures philosophiques du vingtième siècle qui semble l'avoir exclue de la manière la plus radicale, c'est-à-dire T. W. Adorno. J'entends soutenir que la conception adornienne peut être lue comme une tentative de remettre en mouvement la conceptualité esthétique kantienne pour penser la spécificité du phénomène de l'art « moderne ». Cette reprise, toutefois, est placée à l'enseigne d'un paradoxe : la dimension constitutive de l'art moderne (comme phénomène général), sans cesse renouvelée dans les manifestations concrètes de l'art — du moins dans les œuvres d'art

* Cet article reprend, avec quelques modifications, le texte d'une communication présentée lors d'une session conjointe de l'Association canadienne de philosophie et de la Société canadienne d'esthétique intitulée : « Le sublime, une question (d') éthique ? », tenue à l'UQAM en juin 1995.

qu'Adorno considère paradigmatiques de la situation de l'art — doit être globalement désignée à partir de la catégorie du sublime ; néanmoins, cette structure sublime de l'art reste incompréhensible sans l'idée d'un « beau naturel en soi » dont la représentation positive est tout autant interdite — c'est cet « échec » qui se présentera « sublimement » dans l'œuvre d'art — qu'inévitable. Il me paraît essentiel de souligner d'abord le cadre philosophique de cette théorie du sublime artistique, qui est celui d'une dialectique « négative » qui ne peut se passer — même négativement — de l'horizon de la « réconciliation », *avant* de tenter d'indiquer brièvement quelles pourraient être les issues adorniennes encore praticables pour une esthétique contemporaine.

Je voudrais commencer par quelques remarques préliminaires :

1) Le sublime, si on l'aborde en considérant sa genèse, peut difficilement être posé comme une catégorie artistique, ou même comme une catégorie esthétique à proprement parler. Je crois qu'on peut le désigner comme une catégorie *métaesthétique* — et sans doute, chez Adorno, *métaartistique*. Le sublime décrit un type d'expérience esthétique subjective. Depuis Edmund Burke¹ essentiellement, il y a deux grandes catégories de cette sorte (qu'on pourrait appeler également des catégories « normatives ») qui structurent l'expérience esthétique : le *beau* et le *sublime*. À ce titre, le sublime se subordonne d'autres catégories *esthétiques* à proprement parler, qui peuvent être en même temps des catégories partiellement *objectales* (Baldine Saint-Girons² en a mis plusieurs en lumière : le laid, le grand, l'obscur, le terrible, etc. Il en irait de même pour le beau : naïf, joli, calme, etc.), ou des catégories de *genre* (le tragique, l'élégiaque, etc.). Je préciserai seulement ici que ce que j'appelle une catégorie méta-esthétique ne peut fonctionner *que* dans le champ esthétique, tandis que les catégories qui ont également une référence objectale dans l'expérience esthétique fonctionnent aussi au moins partiellement comme catégories non esthétiques. Par exemple, le « beau », chez Kant, ne désigne aucune propriété particulière d'un objet auquel s'applique l'expérience esthétique, mais désigne simplement le résultat du jugement esthétique, tandis que des catégories comme le petit ou la variation graduelle ne fonctionnent qu'occasionnellement comme catégories esthétiques entrant en jeu dans l'expérience du « beau ». Cela vaudra, *mutatis mutandis*, pour la catégorie adornienne de sublime.

2) Le « sublime », du point de vue strictement esthétique, est une catégorie récente (mis à part l'exemple de Longin, dont le cas n'est malgré tout pas si clair) — son émergence est à vrai dire à peu près contemporaine de la conscience de soi de l'« esthétique » comme discipline philosophique spécifique au XVIII^e siècle. À la faveur de la cassure à l'intérieur de la normativité esthético-artistique, on est progressivement passé de la « beauté » comme catégorie qui occupait

1. E. Burke, *Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, 1757.

2. Saint-Girons, Baldine, *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire, 1993.

tout le champ normatif traditionnel³, à une dichotomie du beau et du sublime qui équivalait à reconnaître le sublime comme catégorie méta-esthétique à part entière. Il y avait certainement du « sublime » auparavant, mais il y a tout lieu de croire que l'*esthétisation* complète du sublime est une affaire récente⁴. On connaissait des manifestations « sublimes » dans les domaines religieux, théologique, politique, moral, scientifique (ce dernier étant la forme de sublimité la plus liée à la rationalité nouvelle), mais l'*autonomisation* du sublime comme catégorie esthétique normative en tant que telle est contemporaine de ce qu'on appelle l'*Aufklärung* ou les Lumières. On verra plus loin que ce lien entre l'émergence du « sublime » et l'*Aufklärung* comprise moins comme une « période » historique que comme le processus par lequel la « Raison » en vient à se saisir elle-même comme un *progrès* indéfini, est loin d'être arbitraire, *a fortiori* pour l'auteur de la *Dialectique de l'Aufklärung*. Disons brièvement que ce lien pourrait s'articuler autour de deux idées-forces : *premièrement*, le processus d'« illumination » de la raison, par lequel elle entend faire reculer le mythique et l'irrationnel dans la nature et la vie sociale, fait en même temps, et dans le même mouvement, apparaître sa part d'ombre et de ténèbres ; le sublime, comme l'*Aufklärung*, sont compris comme des victoires sur la *peur* ou la terreur suscitées par la nature en tant que pouvoir ; *deuxièmement*, l'*Aufklärung* en tant que processus de « rationalisation » apparaît comme un *mouvement*, un *dépassement* permanent des formes réifiées de compréhension et de domination, auxquelles correspondait la beauté comme forme de contemplation ordonnée et finalisée de l'univers. À la violence de l'immobilité et de la domination statique par la forme, le progrès rationnel répond par la violence de la domination exercée sur la nature, privée de ses fondements hiérarchiques traditionnels. Selon Adorno, ce processus a conduit à faire apparaître la nature comme « monstrueuse, fruste, plébéienne ». C'est ce résidu non réductible à une logique de l'identité qui constitue chez Kant, en quelque sorte, dans la perspective adornienne, la source objective du sublime naturel.

3) Or, comme on le sait, Kant réserve le « sublime », sur le plan objectal, à la *nature*, plus précisément à la nature *brute* (*rohe Natur*), à l'exclusion de l'art. Encore faut-il préciser qu'il s'agit d'un usage par subreption, car le sublime au sens propre ne se trouve pas dans l'objet, mais dans le *mouvement de l'esprit* du sujet lui-même. « Aucune chose sensible, précise Kant, n'est sublime ». Mais pour Adorno, le processus de rationalisation de la nature dont il a été question plus haut connaît en quelque sorte un parallèle dans l'évolution même de l'art. À cette rationalisation instrumentale de la réalité empirique correspond la spiritualisation qui caractérise l'art moderne, et qui l'entraîne loin de la « façade sensible » de l'œuvre d'art, qui était l'assise de la forme et du goût dans l'art. Cette spiritualisation est corrélative de ce qu'Adorno appelle le « déchaînement de l'élémentaire », en tant que tendance mimétique et non

3. Jusqu'à inclure le « grand », le « noble », etc.

4. Étant entendu que ce n'est qu'à la faveur de cette esthétisation que le sublime peut devenir une catégorie spécifique.

rationnelle à l'identification avec le « non identique », et avec ce qui apparaît de manière immédiate comme étant le plus opposé à l'esprit. Par l'émancipation du sujet dans l'art, qui correspond à la nouvelle « autonomie » de l'art, l'« esprit » dans l'art se découvre une affinité avec ce qui déplaît sensuellement⁵ et s'éloigne par le fait même d'une esthétique de la forme et du beau. L'art moderne transporte en lui-même ce qui s'était historiquement appelé le « sublime » de la nature.

Dès lors, la question n'est plus seulement de savoir si la catégorie kantienne de sublime possède encore quelque pertinence aujourd'hui, mais de savoir comment une catégorie qui à l'origine concernait uniquement la « nature » peut en venir à jouer un rôle non seulement primordial, mais quasi exclusif, dans le domaine artistique. Pour Adorno (comme d'ailleurs pour Lyotard), la réponse est que le sublime est moins une catégorie servant à désigner un type d'expérience esthétique livrée par l'œuvre d'art, qu'une catégorie méta-artistique servant à désigner l'art moderne (et contemporain) dans sa constitution propre. Comme le dit Adorno : « Le sublime que Kant réservait à la nature devint le constituant historique de l'art lui-même⁶ ».

On arrive ainsi au cœur du problème, qui est de savoir pourquoi l'élément constitutif de l'art moderne, comme processus historiquement engendré et sans cesse renouvelé dans les œuvres d'art singulières, peut être globalement désigné à partir de la catégorie du sublime. Il conviendra d'abord de voir que l'art (et dans une certaine mesure la philosophie) sont pour Adorno les dépositaires d'une pensée de la *réconciliation* dont la réalisation est à la fois exclue et exigée, ce qui conduit l'art moderne à une dialectique d'échec inévitable, par le truchement de laquelle, précisément, il acquiert une structure « sublime ». Ensuite, on pourra se demander en quoi Adorno cherche à se distinguer de la conception kantienne du sublime, qui a encore partie liée avec la *domination* dont la dialectique de l'art recherche précisément le dépassement. Enfin, il faudra brièvement se demander s'il existe des voies permettant de réintégrer les aspirations utopistes ou réconciliatrices manifestées par l'art dans le champ d'une praxis artistique et esthétique qui permette de satisfaire aux exigences adorniennes sans accepter les résidus théologiques sa pensée.

1) Il est difficile de parler de l'esthétique adornienne sans faire référence à quelques idées tirées de sa pensée dialectique et qui éclairent son rapport à la question de la réconciliation. La *Dialectique de l'Aufklärung*, écrite avec Horkheimer, voulait montrer comment le projet initial des Lumières de produire l'émancipation et le bonheur par les progrès de la raison avait non seulement échoué, mais avait même été trahi et oublié (au sens fort du terme), en se renversant en

5. Adorno, *Théorie esthétique* (citée désormais : TE), trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 261. Les autres œuvres citées ou mentionnées d'Adorno sont les suivantes : *Dialectique de la raison* (avec M. Horkheimer), trad. E. Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974 ; *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1978).

6. TE, p. 261.

son contraire. Adorno et Horkheimer décrivent une dialectique inéluctable de la rationalisation et de la réification, par laquelle l'esprit se fait domination de la nature (d'où il est lui-même issu) par le biais de la raison instrumentale⁷. Dans ce retournement de la raison en son contraire, le sujet est à la fois instance répressive et victime de cette domination : la raison se retourne et s'applique à la nature du sujet, que ce soit à travers des moyens socio-économiques et politiques de contrôle des individus ou, sur le plan moral et personnel, par la formation d'un « soi » homogène et normé, qui repose sur la répression de ce qui est « nature » dans le sujet, à travers les différentes stratégies d'*autoconservation* sociale. Cette *autonomisation* de la rationalité instrumentale dans le contrôle de la nature externe, la gestion de la vie sociale ou le déchaînement des lois du marché, est précisément ce qu'Adorno appelle l'« *oubli* » du projet initial de l'*Aufklärung*.

Il s'agissait toutefois pour Adorno et Horkheimer de rester dans la voie de ce projet avorté, en interrogeant la possibilité d'un *dépassement* de cette scission de l'esprit avec lui-même au sein même de l'esprit, c'est-à-dire à l'intérieur de la pensée conceptuelle elle-même. Il s'agit donc de penser une *utopie* qui est en même temps un processus d'*anamnèse*, qui produit le « souvenir de ce qui est nature dans le sujet », c'est-à-dire qui échappe aux conséquences funestes de la pensée conceptuelle, supposée nécessairement identifiante et totalisante. Cela n'est possible que si l'on reconnaît une dimension qu'Adorno appelle *mimétique* dans le sujet, qui, en tant qu'aspiration non rationnelle, permette à l'esprit de sortir de la dialectique de la réification inhérente à la pensée instrumentale. La « mimésis », ici, assure l'identification avec le non-identique, avec ce qui est irréductible à la rationalité pure et simple. C'est dans cette mesure qu'elle est le lieu de ce « souvenir de la nature dans le sujet ».

Dans la philosophie du dernier Adorno (dans la *Théorie esthétique*), c'est essentiellement l'art — et dans une moindre mesure la philosophie — qui en est le dépositaire. Mais Adorno refuse que cette mimésis puisse conduire à quelque forme immédiate et naïve de réconciliation que ce soit. Le « souvenir » dont il s'agit est souvenir de quelque chose qui n'a peut-être jamais été, d'une sorte de trace en quelque sorte, il est le souvenir d'une *origine* qui est en même temps une *promesse* de réconciliation de l'esprit et de la nature à *travers le médium de l'esprit*⁸. Reprenant le mot de Stendhal, Adorno dira de l'art qu'il est « promesse de bonheur, mais promesse non tenue⁹ ». Cette promesse apparaît comme utopie, comme réconciliation possible et encore à venir. Il convient d'insister sur la *médiation* spirituelle ou rationnelle de cette dimension mimétique. A. Wellmer, l'un des meilleurs connaisseurs de l'œuvre d'Adorno, a parlé de l'art

7. Je m'inspire ici des exposés de Albrecht Wellmer : « Vérité-apparence-réconciliation. Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité », in : *Théories esthétiques après Adorno*, trad. par C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Actes Sud, 1990, et de G. Gebauer et C. Wulf : *Mimesis. Culture, Art, Society*, p. 281-293, trad. par D. Renau, Berkeley, University of California Press, 1995.

8. *TE*, p. 94.

9. *TE*, p. 183.

en termes de « mimésis spiritualisée¹⁰ ». Le dépassement de la raison n'est pas renoncement à la raison, mais inscription de cette dimension mimétique oubliée à l'intérieur de la rationalité.

La *Dialectique négative*, qui constitue le cadre philosophique dans lequel s'insère la *Théorie esthétique* d'Adorno, a coupé radicalement l'accès positif à une pensée de la réconciliation, tout en conservant l'injonction de penser au moins négativement cet absolu. Dans ce contexte, l'art doit pointer vers cette origine à réaliser, mais il ne peut le faire qu'à travers ce qu'Adorno appelle la *dialectique de l'apparence* esthétique¹¹. L'art ne peut dire la vérité que dans et par l'apparence, sans perdre de vue que cette apparence ne possède justement de vérité qu'en tant qu'apparence. Dès lors qu'un interdit est posé sur la représentation de l'état réconcilié qui constitue pourtant l'objet ultime de la tendance mimétique de l'art, à travers le médium de l'esprit artistique, on peut comprendre en quoi l'art est pensé comme « sublime » dans sa constitution même. L'objet absolu de l'art c'est la « nature », ce que Adorno appelle le « beau naturel en soi¹² », mais un interdit de représentation absolu pèse sur cet absolu. L'art sera sublime dans et par son impuissance même à se donner une image du « beau »¹³. C'est par l'*articulation de la négativité*, c'est-à-dire de ce qui est réfractaire au sens et à la domination immédiate, que l'œuvre d'art peut produire négativement une image du « positif » impensable et irréprésentable¹⁴. « L'art, dit Adorno, possède la vérité en tant qu'apparence de la non apparence [...] Le fait que les œuvres d'art sont là montre que le non-étant pourrait exister [...] Paradoxalement, l'art doit témoigner de l'irréconcilié et tendre cependant à la réconciliation¹⁵ »

C'est pour des raisons structurelles que les œuvres modernes prennent la place occupée chez Kant par le concept de sublime : les œuvres « sublimes » sont celles dont la structure (*Gestalt*) se transcende dans l'impuissance même de l'effort qui est fait pour unifier en elle le matériau et l'esprit. Les « signes de la dislocation », dit Adorno, sont le « sceau d'authenticité » de l'œuvre d'art moderne : elle peut être structurellement décrite dans les termes du sublime, dans la mesure où elle trouve sa « réussite » dans l'échec même de cette tentative de synthèse de l'idée et de la forme qui caractérise l'esthétique idéaliste néoclassique. Après le déclin de la « beauté formelle », selon Adorno, le sublime est la seule catégorie esthétique traditionnelle qui puisse survivre à travers le modernisme artistique.

10. Cf. Wellmer, A., *op. cit.*, p. 252.

11. Pour une interprétation de cette dialectique de l'apparence esthétique, voir A. Wellmer, *op. cit.*

12. *TE*, 102.

13. Pour un traitement complet de la notion de « beau naturel » chez Adorno, on pourra se référer à l'article de Claude Veillette : « L'enjeu théorique du beau naturel dans les esthétiques de Kant et d'Adorno », à paraître dans *Philosophiques*.

14. Je rejoins ici les problématiques développées par W. Welsch : « Adornos Aesthetik : eine implizite Aesthetik des Erhabenen » (in : *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Grössenwahn*, éd. par C. Pries, VCH, Acta humaniora, 1989), et par A. Wellmer : « Adorno, la modernité, le sublime » (in : *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, sous la dir. de C. Bouchindhomme et R. Rochlitz, Paris, Cerf, 1992).

15. *TE*, p. 178, 179, 224.

Le sublime décrit la nouvelle réalité de l'art, qui consiste à se faire l'écho des contradictions engendrées par la domination instrumentale de la nature empirique et de la nature du sujet, en se faisant le lieu où ces conflits peuvent être traduits ; ainsi, l'œuvre d'art moderne ne vise pas à produire la réconciliation de ces conflits, mais seulement, comme le dit Adorno, « à faire en sorte qu'ils trouvent un langage¹⁶ ».

Néanmoins, cette notion d'*articulation* est extrêmement importante. Elle s'inscrit dans l'espace tenu entre l'iconolâtrie de la réconciliation esthétique effective (l'idée idéaliste de la vérité esthétique comme adéquation entre l'Idée et le sensible) et l'iconoclasme d'un anti-art ou d'un dépassement de l'art dans son autre (comme l'ont cru certaines des avant-gardes du XX^e siècle). Certes, l'art moderne communique avec la rationalité technologique et économique en retournant contre lui-même l'injonction d'innovation permanente qui y prend naissance. Mais cela ne conduit pas au nihilisme de la forme. Ce qui est en jeu, comme le remarque A. Wellmer, c'est « l'articulation de la négation du sens comme sens »¹⁷. « L'art, dit Adorno, est finalement apparence par le fait qu'il ne peut échapper à la suggestion d'un sens au sein même de l'absurde¹⁸ ». Dans ce travail d'équilibriste, où il s'agit de fournir une « construction esthétique de l'absurdité », c'est Beckett (en littérature) et Schönberg (en musique) qui servent de paradigmes à Adorno. Seule cette articulation dans l'échec de la représentation, et cette exigence de cohérence esthétique, peuvent rendre vraiment compte de la théorie de l'œuvre d'art comme résistance à la négativité. Mais ici Rimbaud, Baudelaire, Berg, selon les contextes, sont également cités à comparaître.

2) On comprendra pourquoi, selon Adorno, en se transplantant dans l'art, « la définition kantienne du sublime se dépasse elle-même¹⁹ ». Dans l'expérience kantienne du sublime de la nature, le sujet fait l'épreuve, dans l'échec même de sa nature empirique à se donner une représentation de l'infini ou à faire face à une force dynamique irrésistible de la nature extérieure, d'une forme de conservation de soi supérieure à sa nature sensible. En d'autres termes, l'expérience du sublime projette sur la nature incommensurable ou surpuissante un mouvement d'esprit fondé dans la supériorité de la destination suprasensible du sujet par rapport à sa nature de sujet simplement « naturel ». C'est donc à proprement parler le « sujet », dans sa partie intelligible, qui est sublime. Dans

16. *TE*, p. 262. W. Welsch me sembler errer lorsqu'il tente de montrer que la problématique du « sublime » dans l'esthétique d'Adorno entraîne cette esthétique hors de l'horizon d'une « théorie de la réconciliation ». Sans cet horizon, qui constitue l'hypothèque métaphysique de l'esthétique d'Adorno, c'est la question même du « contenu de vérité » de l'art moderne qui perd une partie de son sens. Selon Welsch, l'idéal de la réconciliation, devenue inopérante, est remplacée par l'idée d'une « justice face à l'hétérogène ». Cf. Welsch, *op. cit.*, p. 196-197. Il me paraît plutôt que l'articulation de la négativité et la « justice de l'hétérogène », sont la forme que prend, dans l'œuvre d'art moderne, cette exigence de représentation du « beau naturel en soi » comme état réconcilié du sujet et de la nature.

17. Wellmer, A., « Vérité-apparence-réconciliation », p. 259.

18. *TE*, p. 207.

19. *TE*, p. 262.

les termes de la dialectique de la raison, qui n'accepte pas la coupure entre le moi intelligible et le moi empirique, le sublime kantien est une forme de domination du sujet sur lui-même, une façon de normer la nature en lui en s'imposant la Loi, tout comme la « forme » s'applique au « matériau ». Adorno renverse l'interprétation kantienne du sublime pour pouvoir la transférer à l'art : ce dont le sujet fait l'épreuve dans le « sublime », sous le mode de la *négativité*, ce n'est pas de la supériorité de sa force rationnelle de conservation de soi, mais d'un état qui se situe précisément au-delà de la domination. Adorno reconnaît que le principal mérite de Kant est d'avoir clairement marqué la complicité entre l'expérience du sublime et celle de la domination, mais ce qui définit selon lui le sublime de la nature, c'est que le sujet (naturel) y anticipe par la voie négative quelque chose de sa réconciliation avec la nature. Mieux que l'expérience de la beauté dans la nature, c'est cette épreuve esthétique du résidu naturel de la pensée conceptuelle qui parle le langage de la « nature » et du « non identique », qu'Adorno appelle le « beau naturel en soi ». « La nature, dit Adorno, se prononce contre la domination dans les traits de la domination²⁰ ».

L'expérience du sublime, donc, une fois démasquée la connivence entre le sublime et la domination, est redéfinie comme une *résistance* de l'esprit contre la *surpuissance*. Dans l'un des rares passages de la *Théorie Esthétique* qui considère moins la dialectique immanente de l'œuvre d'art que l'expérience globale à laquelle elle permet d'ouvrir, Adorno identifie le « bonheur esthétique » et l'« aptitude à la résistance ». La *dissonance* procure davantage de plaisir que la consonance. Le *choc*, le *heurt*, se renforcent dynamiquement dans l'expérience de l'art et constituent le mode d'accès à une esthétique du sublime. Adorno insiste sur le fait que dans cette dimension *énergétique* de la *résistance* de l'esprit, la « négation » qui est éprouvée « peut se convertir en plaisir, mais pas en positif²¹ ». Conséquemment, désormais, dans l'art moderne qui refuse de se donner dans l'apparence esthétique une réconciliation qui est bloquée dans la négativité généralisée de la réalité historique, c'est la beauté qui a des affinités avec la mort, en tant qu'image de l'apaisement total des résistances. « Dans la beauté figée, [...] cette réconciliation esthétique serait mortelle pour ce qui est extra-esthétique. C'est l'affliction de l'art. Il n'accomplit pas réellement sa réconciliation dans le but d'une réconciliation réelle²² ».

Comme je l'ai souligné, ce qui est « derrière » l'expérience du sublime, c'est le « beau naturel en soi », la « nature comme chiffre du réconcilié²³ », pensés selon le paradigme schillérien de la « liberté

20. TE, p. 262.

21. TE, p. 61.

22. TE, p. 76.

23. TE, p. 103.

sans contrainte », ce qu'il appelle parfois le « jeu »²⁴. Kant lui-même, dans certains passages, n'est pas si loin de cette idée lorsqu'il considère que seule l'expérience du beau peut fournir l'*analogon* d'une « image sensible » de la liberté, tandis que le sublime ne serait que l'explicitation de la structure esthétique qui correspond à l'auto-affectation du sujet moral par la Loi. Adorno semble suivre ici Schiller dans l'interprétation de l'esthétique de Kant, qui est opérée non pas à partir du goût, ou de la finalité esthétique dans la nature, mais à partir de l'idée même de « naturalité » ou de liberté sans contrainte dans l'apparence esthétique.

3) La théorie esthétique d'Adorno est grevée par une lourde hypothèque : celle d'une théologie négative de la réconciliation historique, qui se fonde sur le diagnostic de « catastrophe » généralisée résultant d'une raison impuissante à s'abstraire de sa complicité avec la domination instrumentale progressive de la nature et de la société. Mais s'il est permis de lever — ne serait-ce que partiellement — la « malédiction » qui pèse, selon Adorno, sur la subjectivité moderne comprise comme un processus dialectique impitoyable de rationalisation et de réification, et si l'on accepte de redonner aux sujets sociaux un peu de cette charge réflexive et utopique qui s'exprime dans les œuvres d'art modernes, et constitue à proprement parler ce qu'Adorno appelle leur « contenu de vérité », on pourra peut-être conclure que l'émancipation subjective et la « perte métaphysique du sens » dont la modernité a été le théâtre ne conduit pas à la catastrophe qu'y voyait Adorno²⁵. Le potentiel utopique de l'art ne se laisse pas représenter uniquement *ex negativo*, mais il peut être mis en œuvre comme espace fragile de liberté, dont l'esthétique a parfois servi de paradigme. Adorno lui-même insiste sur la nécessité pour l'œuvre d'art de produire sa propre cohérence et sa propre articulation internes. On peut utiliser l'esthétique d'Adorno pour réactiver une conception disons « kantienne » de l'activité artistique (telle qu'elle s'esquisse dans la notion d'Idée esthétique) comme mise en œuvre d'un jugement sans concept et d'une auto-régulation réfléchissante, qui peuvent peut-être servir de paradigme pour des contenus non réifiés de liberté, sans devoir être éprouvés sur le mode *sublime* d'une injonction à réaliser un absolu irréalisable, ou, dans des termes lyotardiens, à « présenter qu'il y a de l'imprésentable ».

Cela suppose, toutefois, que l'on décapite les résidus de théologie négative qui structurent la pensée d'Adorno, en ramenant la dimen-

24. Ce déplacement du paradigme kantien de la liberté de l'autonomie vers le « naturel » ou le « non contraint » est sensible dans les lettres à Körner de 1793 (qui devaient composer la base d'un traité sur la beauté : *Kallias oder über die Schönheit*). La notion de jeu, pour décrire l'état d'indétermination originaire entre l'instinct matériel et l'instinct formel, est l'un des concepts cardinaux des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'Homme* (1794-1795). Dans ce dernier texte, et d'autres textes moins connus de cette même époque, Schiller élabore d'ailleurs une véritable dialectique du beau et du sublime fondée sur l'« utilité » et le « danger idéologique » de l'apparence produite par la beauté. Adorno semble s'en souvenir et la généraliser au sublime d'*objet* lui-même, qui est toujours suspect, et au demeurant toujours voisin du « ridicule ».

25. Les travaux d'A. Wellmer (voir ci-dessus) représentent un effort intéressant de traduire l'esthétique d'Adorno dans les termes d'une esthétique communicationnelle, sans accepter les constats les plus radicaux d'Adorno.

sion normative de la « liberté sans contrainte », qu'Adorno appelle la « nature », au sein même des liens qui se tissent entre les sujets esthétiques, producteurs et récepteurs, au lieu de faire de l'œuvre d'art une pure médiation objective aveugle dont le « contenu de vérité » ne serait accessible qu'à l'esthétique (c'est-à-dire à la philosophie) qui peut seule la compléter par une interprétation²⁶. Mais cela suppose également qu'en procédant ainsi on ne dissout pas non plus la réflexivité qu'Adorno essayait de mettre au jour dans une simple pragmatique communicationnelle (qui ne serait plus attentive à la dialectique intégrale qui s'installe entre le « tout » et les « parties », dans le contexte d'une œuvre d'art qui doit toujours être pensée comme une œuvre rigoureusement individuelle), comme ont tendance à le faire les successeurs de J. Habermas. En se débarrassant du traumatisme que la dialectique négative perçoit dans la rationalité moderne, on peut ainsi adoucir la théorie de la réconciliation qui forçait l'art moderne à entrer dans le lit de Procuste de l'esthétique du sublime. Dans ce contexte, l'utilité de lire Adorno aujourd'hui pourrait être la suivante : se donner les moyens de diagnostiquer les formes renouvelées de régressions ou d'illusions esthétiques, sans liquider les manifestations esthétiques de la liberté, et sans partager les diagnostics hâtifs et cyniques de subjectivisation et d'individualisation inéluctables de l'art moderne et contemporain. Mais il est possible alors que les théories « hard » du sublime de l'art doivent être remplacées par une théorie « soft » du sublime dans l'art, qui met l'accent sur les ruptures de sens, les faillites sémantiques et politiques du sens, en permettant, comme le suggère Adorno, que les contradictions « trouvent un langage ». S'il demeure généralement vrai, dans un monde largement administré et largement contrôlé par l'industrie culturelle, que les négations artistiques de l'art sombrent dans l'illusion et que la forme et la beauté jouent un rôle ambigu, il peut suffire, comme Adorno nous y invite à quelques rares occasions, de s'appuyer sur les virtualités réflexives et communicationnelles des sujets et sur leur capacité de « résistance ». Tout en coupant la cime métaphysique de l'esthétique adornienne du sublime — ce qui équivaut à relativiser l'exigence absolue de réconciliation —, on peut certainement en conserver une idée qui n'a pu être qu'effleurée : la dimension énergétique de la « résistance » esthétique et le plaisir qu'elle produit.

*Département de philosophie
Université de Montréal*

26. TE, p. 173.

Le privilège culturel et la politique de la reconnaissance

Mette Hjort

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027364ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027364ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hjort, M. (1996). Le privilège culturel et la politique de la reconnaissance. *Philosophiques*, 23 (1), 47–55. <https://doi.org/10.7202/027364ar>

Résumé de l'article

Les théories post-colonialistes nous ont montré à quel point l'absence d'une reconnaissance de la valeur de certaines formes culturelles produit des effets nuisibles. Ces théories ignorent pourtant la nature asymétrique des relations régissant l'interaction entre des cultures mineures et des cultures majeures, c'est-à-dire entre les grandes et les petites nations. Par conséquent, la nécessité d'une politique de la reconnaissance spécifique aux petites nations privilégiées n'est pas reconnue. Afin d'établir ce point, j'examine quelques aspects de la production cinématographique danoise. J'essaie aussi de montrer que les cinéastes appartenant à des petites nations privilégiées doivent adopter une stratégie précise de la reconnaissance.

LE PRIVILÈGE CULTUREL ET LA POLITIQUE DE LA RECONNAISSANCE

PAR

METTE HJORT

RÉSUMÉ : Les théories post-colonialistes nous ont montré à quel point l'absence d'une reconnaissance de la valeur de certaines formes culturelles produit des effets nuisibles. Ces théories ignorent pourtant la nature asymétrique des relations régissant l'interaction entre des cultures mineures et des cultures majeures, c'est-à-dire entre les grandes et les petites nations. Par conséquent, la nécessité d'une politique de la reconnaissance spécifique aux petites nations privilégiées n'est pas reconnue. Afin d'établir ce point, j'examine quelques aspects de la production cinématographique danoise. J'essaie aussi de montrer que les cinéastes appartenant à des petites nations privilégiées doivent adopter une stratégie précise de la reconnaissance.

ABSTRACT: Influential postcolonial theories have successfully shown that the failure to recognize the value of certain cultural forms inflicts a form of harm. What these theories fail to note is that small, prosperous nations also require a politics of recognition as a result of the asymmetrical nature of relations governing major and minor cultures. To prove this point I consider aspects of contemporary Danish cinematic production. I attempt to identify the strategy for recognition that is best suited to filmmakers belonging to small, but prosperous nations.

Il est banal de dire que le cinéma comporte une dimension expressive et communicative. Après tout, les films ne sont-ils pas destinés à être vus par un public ? Ce qui toutefois demeure inconnu, c'est la nature de la relation concrète qui existe entre un film donné et ses spectateurs ou ses publics. Dans ce texte j'examine la relation entre le film et ses publics dans un contexte particulier de la production cinématographique, un contexte où la réflexion sur cette relation fondamentale est urgente en raison des hiérarchies qui y prévalent. Plus précisément, j'examinerai certaines méthodes qu'emploient les cinéastes danois lorsqu'ils cherchent à inscrire leurs œuvres dans un corpus de films reconnus sur le plan international. Je m'intéresse particulièrement à la création d'un corpus dominant de films internationaux et aux facteurs qui font que des citoyens de petites nations veulent que leurs films en fassent partie.

Plusieurs aspects de la production cinématographique danoise et de son accueil par le public sont déterminés par les hiérarchies culturelles existantes. Il faut donc examiner les traits qui figurent dans certains jugements de valeur portant sur des films, de même que les raisons qui permettent d'attribuer aux œuvres une valeur supérieure ou inférieure. Les cultures, comme nous le savons, peuvent être classifiées et hiérarchisées de plusieurs façons. Pierre Bourdieu, par exemple, parle de goûts « populaires », « moyens » et « légitimes », évoquant ainsi un ensemble de distinctions culturelles qui prévalent dans les nations où les agents utilisent stratégiquement les jugements esthétiques afin de construire et négocier des hiérarchies sociales et économiques¹. D'autre part, Gilles Deleuze et Félix Guattari tracent une distinction entre les cultures majeures et les cultures mineures ; ils imaginent les traits d'une « littérature mineure » capable de subvertir la culture ou le langage dominant d'un État-nation donné². Bien que Deleuze et Guattari limitent leur analyse au contexte culturel de la Tchécoslovaquie de Franz Kafka, la distinction entre culture majeure et culture mineure peut facilement être mise à profit dans l'analyse d'une politique de la culture sur le plan international.

Des jugements comparatifs sur des caractéristiques intrinsèques des œuvres — comme leurs qualités esthétiques — ne peuvent pas déterminer la valeur relative des produits culturels, et parfois les jugements esthétiques ne jouent aucun rôle dans la construction des hiérarchies de valeur. Le fait que certains objets culturels soient reconnus dans la sphère culturelle internationale dépend en grande partie de facteurs économiques, démographiques et géopolitiques, quoique les membres des cultures dominantes y voient malheureusement l'indice d'une supériorité culturelle, et même la justification d'une démarcation entre cultures mineures et majeures. Dans les cas extrêmes, la prédominance culturelle devient une sorte de monologue intense capable d'écarter de la sphère publique des formes variées d'expressions culturelles.

Quand on fait partie d'une culture mineure, on se heurte à la nature problématique des différents publics puisqu'un statut inférieur dans une hiérarchie des cultures est directement relié à des attitudes d'indifférence ou de mépris du public. Il semble que dans le cas des cultures mineures, le manque d'intérêt vienne non pas d'un mais de plusieurs publics, desquels un petit nombre seulement sont situés au-delà des frontières de l'État-nation. Dans des petits pays comme le Danemark, les cinéastes doivent faire face à des publics locaux qui préfèrent à l'art « sérieux » des films comiques où des blondes folâtres dans des tas de foin. Bien que cette situation ne soit pas particulière aux petites nations, elle est exacerbée par d'autres facteurs qui eux le sont. Plus précisément, l'impérialisme culturel dans lequel s'engagent les grands États-nations tend à monopoliser non seulement les marchés mais les publics. Par exemple, pendant les négociations du GATT, un politicien français a fait remarquer qu'il

-
1. Voir Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit (1979).
 2. Voir Gilles Deleuze & Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure » dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit (1975).

est présentement impossible de voir un film européen dans une salle de cinéma publique au Portugal. La saturation des marchés implique un processus d'acculturation, ce que les Français appellent, dans un esprit critique, la mondialisation³. Un public qui doit se rabattre sur des films comme *Working Girl* et le *Parc jurassique* développe des goûts qui jurent avec les modes locaux d'expressions culturelles.

La nature « monologique » de certains types de publics internationaux, dominés par un petit nombre de nations ou de cultures majeures, rend particulièrement difficile la possibilité, pour les membres des petites nations, de s'exprimer de façon authentiquement personnelle. Les publics internationaux sont souvent fortement unilingues ; en faire partie présuppose une maîtrise de la langue favorisée par la culture dominante. Tandis que les membres des cultures mineures doivent être multilingues s'ils veulent faire partie d'un public international, les membres des cultures majeures n'ont qu'à exploiter leur langue maternelle. Dans certains contextes, les traces d'une spécificité nationale — les accents, l'utilisation de langues étrangères, et même les sous-titres — seront perçues comme autant de différences étranges et déplaisantes par rapport à ce qui est dominant et apparemment naturel.

Les difficultés que rencontre toute entreprise qui vise à trouver un public national et international pour les films danois ne sont aucunement récentes et particulières à cette nation européenne. Les Danois, cependant, ressentent le problème des publics de façon très dramatique, car la situation actuelle peut être contrastée avec celle d'un âge d'or révolu du cinéma danois. Comme on le sait, la sonorisation — de même qu'une certaine politique de la langue favorisant seulement certaines langues — a sapé les bases de ce qui était jusqu'à l'aube de la Première Guerre mondiale une florissante industrie danoise du film muet, reconnue sur le plan international pour les qualités techniques, réalistes et érotiques de ses produits⁴.

Toute réflexion sur la nécessité de promouvoir le cinéma danois soulève inévitablement la question des publics. Par exemple, un argument assez répandu veut que celui qui met l'accent sur la spécificité culturelle vise un double but. Il ne faut pas, dit-on, seulement créer une culture nationale authentique, mais favoriser les conditions d'une reconnaissance internationale de certains produits culturels. En parlant de son film *Pelle le Conquérant*, Bille August établit un lien direct entre la spécificité culturelle d'un film et son attrait sur le plan international : « Ce qui me plaît beaucoup dans ce film c'est son côté franchement nordique. Je pense qu'en faisant des films qui gardent une forte identité nationale nous pouvons en faire des films internationaux. Quand nous essayons d'imiter, par exemple, les films d'action américains nous nous retrouvons avec des produits qui n'ont aucune espèce d'identité⁵. » Carl Dreyer était du même avis lorsqu'il parlait d'un film sur Hans Christian Andersen qu'il aimerait réaliser : « C'est une erreur de penser qu'on améliore l'attrait d'un film à l'étranger en en faisant un produit de manufacture internationale. Au

3. En français dans le texte. [Note du traducteur]

4. Voir Ron Mottram, *The Danish Cinema Before Dreyer*, Metuchen, N. J. et Londres, Scarecrow Press (1988).

5. Cité par Jytte Jensen, « Bille's Feast », *The Village Voice* (7 juin 1988), p. 59.

contraire, le film sera d'autant plus apprécié qu'il nous montrera tels que nous sommes et sans nous abaisser devant les goûts qui prévalent à l'étranger⁶. » C'est seulement si nous montrons les traits qui nous distinguent que nous pouvons espérer être reconnus par les autres. Nous y perdons de trois façons si nous essayons simplement de nous conformer aux standards du goût international. Procéder ainsi signifie un rejet d'un certain engagement en faveur d'une expression authentique et une tentative d'être reconnu pour de mauvaises raisons. D'autre part, la probabilité qu'un créateur qui est bien intégré dans une culture mineure puisse comprendre et maîtriser les standards en question est plutôt faible. Enfin, il est assez rare qu'on se réjouisse lorsqu'un artiste se montre capable de faire passer ses œuvres pour des produits de la culture dominante.

Le fait que les discussions sur la spécificité nationale mènent à la question des publics internationaux montre que Thomas Guback laisse échapper quelque chose d'essentiel lorsqu'il décrit le but d'un cinéma national : « Le but, dit-il, n'est pas d'entrer en compétition avec les films qui s'adressent à des publics internationaux, mais d'utiliser le cinéma pour présenter ou clarifier les problèmes, la vie et les aspirations des gens⁷. » Le but, comme Guback l'affirme, est en effet celui de permettre à l'identité d'une culture nationale de s'exprimer authentiquement. Cependant, il est impérieux que l'identité soit reconnue par les publics à l'extérieur de l'État-nation. Notre tâche devient donc celle de préciser pourquoi il est si crucial d'être reconnu internationalement. Parallèlement, il importe aussi de déterminer comment la reconnaissance internationale peut être obtenue sans contrecarrer le désir de s'exprimer authentiquement.

Il a été suggéré que le penchant internationaliste du cinéma national danois puisse être partiellement expliqué par le rôle que l'État a joué dans le processus de la production cinématographique⁸. En tant que principal producteur des films danois, l'État chercherait à augmenter le nombre de publics pour ses produits. Bien que le financement se fasse sous forme de prêts aux cinéastes et aux producteurs, les conditions de paiement sont très souples. En effet, la plupart des films danois ne réussissent même pas à atteindre le niveau de profits à partir duquel l'État exige un remboursement. Il est sans doute intéressant de réfléchir sur le rôle que joue l'État dans le processus d'internationalisation des films, mais il semble peu

6. Carl Dreyer, « New Roads for the Danish Film » dans *Dreyer in Double Reflection*, sous la dir. de Donald Skoller, New York, Dutton (1973), p. 81-82.

7. Thomas Guback, « Hollywood's International Market » dans Tino Balio, *The American Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press (1976), p. 406.

8. « 80ernes danske film fra A til Z », Lene Nordin, *Kosmorama*, 33 (1987), p. 40. Pour Andrew Higson la recherche du profit est une des principales raisons d'être du cinéma national : « L'histoire du cinéma national [...] est en fait l'histoire d'une entreprise qui cherche à bien s'intégrer au marché pour maximiser ses profits tout en permettant à la culture nationale de s'affirmer. Dans ce domaine, la politique de cinéma national peut être réduite à une stratégie de marketing, c'est-à-dire à une tentative de mettre en marché la diversité comme quelque chose qui peut offrir une expérience cohérente et unique. Andrew Higson, « The Concept of National Cinema », *Screen*, 30 (1989), p. 37-38.

probable que le désir des membres de l'industrie cinématographique de faire circuler certains films dans la sphère publique internationale puisse être expliqué adéquatement de cette façon. Il faut plutôt rechercher cette explication dans ce que Charles Taylor a appelé la « politique de la reconnaissance » (*the politics of recognition*)⁹.

Un des points importants soulevés par Taylor veut que l'identité se développe de façon « dialogique », sinon en conversation, du moins en relation avec les autres. Par exemple, la perception qu'on a de soi est très influencée par les valeurs morales du groupe auquel on appartient. Pourtant, comme le précise Taylor, les agents se tournent aussi vers ces « autres donneurs de sens¹⁰ » (*significant others*), c'est-à-dire vers des groupes qui n'ont pas la même identité collective. Aussi pour expliquer cette orientation vers l'autre, Taylor parle-t-il d'un besoin humain d'être reconnu. Ce besoin, soutient-il, est la principale motivation à la base des discours de plus en plus influents des groupes dominés ou minoritaires, qu'il s'agisse de groupes de Noirs, de féministes, de gais ou de lesbiennes. Quand nous parvenons à comprendre le besoin d'être reconnus qu'éprouvent ces agents, il devient clair que le fait de ne pas reconnaître ou d'apprécier certaines identités individuelles ou collectives puisse représenter une forme de violence.

La reconnaissance, affirme Taylor, s'inscrit dans une transition entre la période pré-moderne et la période moderne. Dans les contextes où les identités sont socialement dérivées et sont fixes et stables, la reconnaissance se fait automatiquement. Cependant, avec l'effondrement de la hiérarchie de l'être, l'identité individuelle est générée intérieurement plutôt que socialement, ce qui favorise les conditions dans lesquelles « la tentative d'être reconnu peut échouer¹¹. » De ce point de vue, la nature problématique de la reconnaissance provient directement de certains aspects de la modernité.

Certains agents subissent les effets nuisibles causés par le fait de ne pas être reconnus pour ce qu'ils sont, ou de ne pas être reconnus du tout. Ce sont ces agents qui auront tendance à politiser la question de la reconnaissance. Selon Taylor, la politique de la reconnaissance pratiquée par les groupes minoritaires met à profit deux courants de la pensée moderne. D'une part, un discours de l'authenticité, que l'on peut faire remonter au romantisme, et selon lequel c'est la valeur d'un soi généré intérieurement, d'un soi authentique, qui doit être reconnue. Si nous devons cette idée d'authenticité aux romantiques, c'est à des penseurs des Lumières, comme Kant, que, d'autre part, nous devons les notions modernes d'égalité et de dignité. Ce sont ces notions qui sont à la base des discours sur les droits de la personne, lesquels tablent sur l'uniformisation des droits et des titres [*entitlements*]. Quand ces deux courants de la pensée moderne se combinent, comme cela se fait dans la politique de la reconnaissance, il ne reste plus qu'à affirmer que l'individu a le droit

9. Voir « La politique de reconnaissance » dans Charles Taylor et Amy Gutmann, *Multiculturalisme : différence et démocratie*, traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, Aubier (1994), p. 41-99.

10. *Ibid.*, p. 50.

11. *Ibid.*, p. 53.

de demander que son mode particulier d'expression personnelle soit reconnu comme ayant au moins la même valeur que les autres formes d'expressions personnelles. Le critère d'universalisabilité qui régit le discours des droits égaux s'applique donc aussi au domaine de l'expression personnelle. Taylor cherche à convaincre le lecteur de la nature problématique de cette tendance à joindre ensemble les questions de dignité et d'authenticité, mais ce thème déborde la présente discussion.

Les discours post-colonialistes et multiculturalistes qui proviennent de l'Amérique du Nord ont été très efficaces en promouvant une politique de la reconnaissance, en raison de la grande valorisation qu'on y fait des cultures issues de groupes sans pouvoir économique et politique. L'exigence de reconnaissance est donc, en Amérique du Nord, explicitement liée à un projet d'accessibilité au pouvoir politique. Il est intéressant de souligner que l'accent qui est mis sur le lien entre les pouvoirs culturel et politique dans les théories nord-américaines ne permet pas de bien voir le besoin d'une politique de la reconnaissance dans des contextes où les pouvoirs économique et politique sont répartis de façon plus égale parmi les citoyens. Ces théories ne peuvent saisir aisément les aspirations multiculturalistes des citoyens qui appartiennent à des nations où l'on ne retrouve pas la diversité ethnique qui est caractéristique de l'Amérique du Nord. Dans le cas du Danemark, par exemple, les privilèges économiques et sociaux contribuent très peu à réduire la marginalité culturelle des Danois dans des contextes internationaux. Ce que les théories contemporaines négligent lorsqu'elles traitent des liens entre les cultures majeures et mineures, c'est la nécessité d'avoir une politique de la reconnaissance qui prenne en compte les publics internationaux, et non uniquement les publics nationaux.

Comment les cinéastes qui appartiennent à des cultures mineures peuvent-ils alors gagner la faveur d'un public international ? Une des stratégies peut consister à se conformer aux goûts internationaux, tout en interprétant la spécificité culturelle comme un obstacle à surmonter. Lars von Trier, par exemple, montre peu ou aucun attachement à la culture danoise dans des films comme *Élément du crime* et *Europa*¹². Ses personnages parlent l'américain, l'anglais ou l'allemand plutôt que le danois et leurs actions sont mises en scène d'une manière qui ressuscite des images qui font penser aux films de Sternberg, Hitchcock, Welles et Tarkovski, de même qu'à certaines bandes dessinées européennes et américaines. Certes, l'on pourrait faire valoir que von Trier efface les traces d'identité nationale pour mieux soulever des questions qui touchent l'autonomie des identités collectives en Europe. L'absence de spécificité culturelle, dans ces conditions, n'est pas l'indice d'une indifférence aux problèmes d'identité. Mais si le but ici consiste à clarifier la nature d'une politique de la reconnaissance propre aux cultures mineures, il faut alors considérer une toute autre stratégie qui permette de s'assurer la faveur des publics internationaux.

12. On comprend pourquoi Daniel Sauvaget affirme que « Le Danemark est décidément un pays trop petit pour Lars von Trier ». Daniel Sauvaget, « Lars von Trier ou les délices de l'ambiguïté », *La Revue du Cinéma*, 476 (1991), p. 69.

Je pense en particulier à une stratégie du levier (*leveraging strategy*) par laquelle certains éléments de nature internationale sont employés afin de rendre possible la reconnaissance de la culture danoise à l'étranger. Cette stratégie, je crois, constitue un des aspects de ce que Benjamin Lee appelle l'« écriture trans-référentielle » (*cross-writing*) et de ce que l'on pourrait appeler le « film trans-référentiel » (*cross-filming*). L'emploi du terme « trans » (*cross*), dans le présent contexte, fait bien ressortir la façon dont certains cinéastes orientent consciemment leurs films vers des publics ayant des goûts différents et, dans une certaine mesure, incompatibles. Dans le but de mieux comprendre comment cette double orientation peut servir la politique de la reconnaissance d'une culture mineure, il est nécessaire de se pencher sur ce qu'on peut appeler les caractères opaque, traduisible et international de certains éléments cinématographiques. Plus précisément, il s'agit de voir comment la distance causée par certains de ces éléments peut être comblée par d'autres. Il sera utile de se référer, ce faisant, à deux films de Bille August, un cinéaste rompu aux avantages et désavantages du « film trans-référentiel ».

On peut dire qu'un élément cinématographique est opaque lorsqu'il est si ancré dans un imaginaire national donné que les membres d'un public international ne peuvent pas comprendre son sens sans l'aide d'un informateur indigène. Prenons, par exemple, dans un des premiers films de Bille August, *Twist and Shout*, la séquence d'événements qui évoque la ville de Svendborg, au Danemark. Dans ce film, l'action découle en partie de la relation amoureuse que vivent deux adolescents, Bjørn et Anna. Au tout début de leur liaison, Anna annonce qu'elle sera absente pour quelques jours. La réaction désespérée de Bjørn devient encore plus comique aux yeux du public danois quand Anna précise qu'elle ira à Svendborg, pas tellement loin de Copenhague, mais que les habitants de la capitale considèrent comme un bled. Le film montre toute l'anxiété que provoque chez Bjørn la séparation. C'est ainsi, par exemple, qu'il imagine des fermiers réunis dans une grange au plus fort de l'hiver pour tirer un peu de chaleur d'un strip-tease que leur offre la belle Anna. Les membres des publics internationaux ne manqueront pas de remarquer l'importance que les personnages de ce film attribuent à un endroit appelé « Svendborg ». Ce dont ils ne pourront prendre la pleine mesure, cependant, c'est l'usage dont fait August de la distance qui sépare les cultures cosmopolitaine et provinciale afin de créer une série d'effets que les publics locaux trouveront particulièrement drôles.

La situation est tout autre dans le cas des éléments traduisibles. Bien que ces éléments possèdent ici une couleur typiquement danoise, leur spécificité culturelle n'empêchera pas les membres des publics étrangers de saisir le sens des scènes où ils sont présents. Dans *Pelle le Conquérant*, par exemple, Lasse présente à plusieurs reprises sa propre conception d'une belle vie, qui comprend le café au lit les dimanches et du rôti de porc avec raisins — au lieu du hareng — la veille de Noël. Même si les membres des publics étrangers ne mangent ni du rôti de porc avec raisins ni du hareng la veille de Noël, la signification que prennent ces aliments est accessible à quiconque peut distinguer entre le temps de fête et le temps quotidien. En d'autres mots, les processus de la traduction

interculturelle fonctionnent quand certaines catégories de l'expérience sociale sont partagées par des cultures qui, à d'autres égards, accusent d'importantes différences.

Tout en ayant des éléments cinématographiques opaques et traduisibles, plusieurs films danois — par exemple, *Pelle le Conquérant* de Bille August, *Le festin de Babette* de Gabriel Axel et *Gertrud* de Carl Dreyer — ont aussi une certaine dimension internationale. Le roman de Martin Andersen Nexø dont *Pelle le Conquérant* est tiré n'est pas seulement un classique de la littérature danoise, mais une œuvre qui a été canonisée par le mouvement socialiste international. Le *Pelle* de Nexø a été traduit en plusieurs langues et connu une grande diffusion en feuilleton au début du XX^e siècle. On dit même que Lenine en a recommandé la traduction en russe après avoir lu le troisième volume dans *L'Humanité*, l'organe du parti communiste français¹³.

Les personnages centraux, Pelle et Erik, rêvent d'émigrer en Amérique, pays d'espoir et de renouveau. Ainsi *Pelle* évoque les vagues d'émigration qui unissent le Danemark à d'autres nations et, en particulier, aux États-Unis. D'ailleurs August dit que d'une certaine manière l'Amérique est un élément constitutif des différentes identités européennes :

Mais il ne faut pas perdre de vue que les États-Unis sont un creuset dans lequel toutes les nations européennes sont venues se fondre. Ce qui fait que les différentes cultures ont été intégrées de façon plus ou moins subtile. Nous sommes tous un peu chez nous en Amérique¹⁴.

Il y a une supposition qui sous-tend le *Pelle* de Bille August et qui, si elle est juste, aide ce film à s'assurer la faveur d'un public international : tout comme certaines conceptions de l'Amérique ont façonné les différentes identités européennes, les visions de l'Europe ont contribué à la construction d'une identité américaine¹⁵. Les éléments internationaux présents dans *Pelle* aident à concevoir le Danemark comme un pays auquel peuvent, d'une certaine façon, s'identifier les membres des publics américains. Cette identification ne se limite pas aux seuls Américains de descendance danoise ou scandinave, puisque à travers la dimension internationaliste du film le Danemark apparaît comme le symbole du pays d'origine. Les conditions épouvantables qui ont amené Erik et Pelle à rêver de l'Amérique, certes, ont fort bien pu exister au Danemark, mais elles existaient ailleurs aussi.

Mais comment les trois éléments discutés ci-dessus se rapportent-ils à la question des publics d'une culture mineure et à celle de la politique de la reconnaissance, telle que pratiquée par les citoyens des petites nations ? Bien que les trois éléments soient

13. Palle Schantz Lauridsen, « Fra Brønshøj til Bornholm: Pelle Erobreren er blevet en kraftfuld og stor film », *Kosmorama*, 182 (1987), p. 9.

14. Cité dans Yves Allion, « Bille August : entretien », *La Revue du Cinéma*, 443 (1988), p. 43.

15. Cette affirmation est facilement confirmée par les statistiques sur l'émigration qui indiquent, par exemple, que 300 000 Danois se sont installés en Amérique du Nord entre 1870 et 1914. Voir Stewart Oakley, *A Short History of Denmark*, New York et Washington, Praeger Publishers (1972), p. 195.

nécessaires pour séduire les publics nationaux, c'est la qualité opaque des films danois qui est déterminante. Plus précisément, l'opacité cinématographique produit une sorte d'effet de miroir : les spectateurs locaux se voient dans un film qui met en scène le Danois aussi bien que l'humour et les pratiques proprement danois. Par contre, l'intérêt des publics internationaux pour un film n'est pas suscité par la perception d'une différence ou d'une spécificité culturelle, mais plutôt par des éléments déjà internationalisés. Ces derniers deviennent en quelque sorte le levier qui permet à des formes variées de spécificités culturelles d'atteindre les publics internationaux et d'être reconnues d'eux.

Le rôle principal que joue la stratégie du levier dans l'internationalisation des films danois est l'indice d'importantes différences entre une politique de la reconnaissance, motivée en partie par un désir de rectifier une injuste distribution des pouvoirs politique et économique, et une politique d'affirmation, issue essentiellement d'une indifférence à l'égard de la production culturelle des petites nations. Mettre l'accent de façon *explicite* sur la différence culturelle ne peut réussir comme stratégie de reconnaissance que si la spécificité en question est liée, aux yeux de tous, à des injustices politiques et économiques qu'une société se doit, en théorie ou en pratique, d'éliminer. Au contraire, la stratégie du levier devient nécessaire quand la différence culturelle apparaît dans un contexte où existent la prospérité économique et le bon fonctionnement d'une démocratie politique, comme c'est le cas au Danemark. Remplacer la stratégie du levier et la médiation par un appel au sens de justice du public reviendrait à présenter les Danois comme les victimes d'une indifférence des publics étrangers à l'égard de leur culture. Bien que cette indifférence constitue une forme de préjudice, il faut aussi tenir compte du fait que la plupart des Danois jouissent d'une bonne prospérité. Autrement dit, les Danois font de bien mauvaises victimes sur la scène internationale.

J'ai centré mon propos ici sur ce que je considère comme le moyen le plus efficace de produire une culture cinématographique nationale capable de gagner la faveur d'un public international. Cette stratégie a déjà cours, mais devrait probablement être plus répandue et mieux comprise. Bien sûr, cette stratégie a ses propres limites. Par exemple, il se peut fort bien que certains aspects importants d'une culture nationale ne puissent tout simplement pas être liés aux éléments internationaux qui servent de levier. Si c'est le cas, comme je m'en doute, alors il serait imprudent de n'utiliser à long terme que la stratégie du levier, au détriment d'autres modes de séduction des publics internationaux. Mais cela n'empêche pas les cinéastes danois, August y compris, de tirer des conclusions stratégiques du succès de certains films comme *Twist and Shout*, *Pelle le Conquérant* et *Les meilleures intentions*. D'ailleurs, on pourrait affirmer que August joue avec le feu dans son dernier film, *La maison aux esprits*, précisément parce qu'il y renonce à la stratégie du levier qui est si importante dans ses autres films.

Département d'études anglaises
L'Université de McGill

Traduit de l'anglais par Stéphan D'Amour

Transfiguration et défiguration du corps souffrant

Les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques

Jean-Jacques Wunenburger

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027365ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027365ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wunenburger, J.-J. (1996). Transfiguration et défiguration du corps souffrant : les métamorphoses de l'idéal de santé physique dans les arts plastiques. *Philosophiques*, 23 (1), 57-66. <https://doi.org/10.7202/027365ar>

Résumé de l'article

La représentation de la laideur et de la souffrance du corps humain ont fait l'objet d'une stylisation pour la rendre conforme à l'idéal classique du beau. L'art contemporain tente au contraire de transgresser cette idéalisation pour saisir le pathos même de la vie du corps. Mais en poussant ainsi à l'extrême cette expérience plastique, ne touche-t-on pas aux limites de la représentation artistique ?

**TRANSFIGURATION ET DÉFIGURATION DU CORPS SOUFFRANT
LES MÉTAMORPHOSES DE L'IDÉAL DE BEAUTÉ PHYSIQUE
DANS LES ARTS PLASTIQUES**

par

JEAN-JACQUES WUNENBURGER

RÉSUMÉ : La représentation de la laideur et de la souffrance du corps humain ont fait l'objet d'une stylisation pour la rendre conforme à l'idéal classique du beau. L'art contemporain tente au contraire de transgresser cette idéalisation pour saisir le pathos même de la vie du corps. Mais en poussant ainsi à l'extrême cette expérience plastique, ne touche-t-on pas aux limites de la représentation artistique ?

ABSTRACT : Representations of ugliness and sufferance of the human body have been subjected to stylization to comply with the classic ideal of beauty. Contemporary art tries, on the other hand, to break away from this ideal to capture the very pathos of the body's life. But are we not reaching to the limits of artistic representation by thus pushing to the extreme this art's experience ?

La représentation plastique du corps humain n'a cessé de servir, depuis l'Antiquité gréco-latine, de terrain d'élection des canons de la beauté artistique. Même lorsqu'il est affecté de laideur, atteint par les difformités naturelles ou soumis aux violences de la vie (blessure, maladie, agonie), l'artiste cherche encore à lui conférer une attitude, un aspect, une apparence qui font du spectacle du négatif une expérience visuelle source d'un plaisir. Bien plus, les déficiences du corps, congénitales ou passagères, permettent de saisir, mieux encore que les situations de beauté objective, comment l'artiste classique parvient à allier stylisation des formes et expression cathartique qui rendent le repoussant attrayant ou aimable. Si le corps peut donner à voir une beauté idéale incarnée, il fournit aussi l'occasion de transfigurer par la beauté artistique le mal physique et moral.

De manière significative le mal et la maladie du corps souffrant ont servi de thème majeur et massif dans les arts plastiques contemporains, à mesure d'ailleurs que beaucoup d'artistes ont renoncé, dans leurs théories et leurs pratiques, à en composer des représentations conformes aux canons académiques du beau. Au contraire, la représentation de la laideur ou de la souffrance physique devient l'occasion de mettre à nu l'artifice illusoire du beau, de transgresser cette forme idéale tenue pour représentation mensongère. Il n'importe plus, à un grand nombre de créateurs d'aujourd'hui, de sublimer la négativité du corps dans une sorte de forme

apolinienne, qui lui rendrait une grâce cachée et la recueillerait dans un espace cathartique supportable, voire source de délectation pour l'œil. Au contraire, la tâche de la peinture ou de la sculpture, de la photographie ou de la vidéo est de suspendre l'idéalisation plastique et de restituer un corps à vif, un pathos brut, jusqu'à l'horreur et au dégoût. L'abandon voire l'abolition de l'esthétique du beau, qui caractérise la plupart des tendances dominantes de l'art contemporain, n'atteint donc nulle part pareille intensité doctrinale et semblable extrémisme plastique que dans les représentations pathologiques ou tératologiques du corps.

On peut alors tenter de mieux cerner cette rupture spectaculaire dans l'histoire de la représentation du mal et de la maladie physique, pour y saisir, comme à travers une lunette grossissante, la métamorphose d'une plastique, la progressive éviction de l'idéalisation belle du laid, au profit d'une expérience artistique, soucieuse uniquement d'une vérité réaliste pouvant atteindre à l'insupportable ou à l'obscène. Au bout du compte, à travers certaines de ces expériences-limites où la négativité du corps est cultivée pour elle-même, avec une sorte de consentement ou de complaisance morbide, on peut se demander si ce projet de dépassement du beau par l'art peut encore donner lieu à une rencontre vraiment esthétique, si de telles œuvres où le corps est mis en charpies ne nous exposent pas à l'insoutenable, au déplaisir et donc, ne constituent pas un épuisement de l'art ? Les arts plastiques ou les arts corporels actuels, en tendant de capter et de projeter dans l'œuvre matérielle le *pathos* de la maladie et de la mort, ne conduisent-ils pas à outrepasser l'art même, à transgresser la représentation au profit d'une présentation vivante, d'une incarnation effective et donc, à dé-esthétiser le pathétique ? N'est-on pas, dès lors, renvoyé à une expérience originelle de la cruauté, du répulsif, qui plonge encore plus dans l'inivable du mal, au lieu d'en assurer une catharsis ? Qu'est-ce qui peut motiver, légitimer, justifier alors de tels passages à la limite ?

L'idéalisation du laid

Jusqu'à la rupture inaugurale de l'art contemporain, les déficits du corps, ses outrances comportementales ou les outrages qui lui sont imposés par la vie se voyaient représentés au moyen d'une stratégie de traduction qui prenait part aux canons esthétiques du beau. Parmi maintes procédures, deux semblent avoir connu une fécondité remarquable : l'une consistant à associer ou à asservir la représentation de la laideur ou de la souffrance à un sens surplombant, faisant ainsi des formes négatives du corps des signes d'une histoire mythologique ou d'un drame eschatologique. La beauté prend alors une apparence allégorique, gommant la charge repoussante du contenu par une intellectualisation symbolique. L'autre procédure consiste plutôt à soumettre les défigurations du corps à des codes de représentation médiate qui rendent les formes reconnaissables à l'esprit et perceptibles à l'œil, et qui permettent ainsi au spectateur de se distancier de toute violence pathétique. Dans les deux cas, le déplacement du corps dans la représentation artistique s'opère par et sous la forme de la beauté.

L'entrée dans la peinture européenne de la représentation du mal physique fut longtemps suspendue à une emblématisation morale et religieuse, qui assujettit l'esthétisation possible de la souffrance à l'emprise d'un sens tragique ou eschatologique. L'art antique et ses avatars classiques se définissent avant tout comme art de production du beau, à travers une transformation de l'immédiateté, de la spontanéité de la vie en une représentation idéalisée et stylisée des formes. La peinture ou la sculpture figurative reproduisent dans une matérialité visible des personnages, des scènes, des épisodes de récits mythiques, avec la variété de leurs malheurs et de leurs bonheurs. Mythologie grecque ou romaine, récits bibliques ou évangéliques, donnent ainsi l'occasion de développer des programmes artistiques où se succèdent les travaux et les jours, les plaisirs et les souffrances, les naissances et les morts. La représentation du mal physique et de la souffrance morale est cependant guidée par une double finalité, celle d'assurer la reconnaissance des situations narratives significatives et celle de produire chez le spectateur une émotion à la mesure de la charge pathétique du récit. Le supplice de Prométhée, la mortification de Job, la passion du Christ obligent à une composition pathétique qui condense le sens textuel de leurs malheurs.

Au Moyen-Âge, surtout, le regard sur le corps est inséparable d'une rhétorique qui entraîne une désobjectivation de son vécu singulier. L'art pré-moderne, s'il aspire à décrire le travail du négatif de la vie, dans la perspective du tragique grec ou du drame sotériologique chrétien, ne cherche pas à saisir le processus même de l'individuation du mal qui ronge et détruit le corps. La représentation de la souffrance porte avant tout sur des figures héroïques, comme celles de saint Sébastien, qui typifient des situations et des attitudes canoniques devant le mal, et se justifie donc comme une allégorisation du mal cosmologique ou ontologique. La peinture chrétienne de la souffrance est au service d'une fonction moins descriptive qu'apologétique ou édifiante. La passion du corps souffrant n'est alors qu'une exemplification d'une condition marquée par la violence et la mort. En ce sens, l'esthétique morbide va triompher dans la statuaire baroque de la *pieta* et de la *mater dolorosa*¹ et dans l'emblématisation symbolique de la mort dans les tableaux consacrés au *memento mori*. La stylisation artistique oscille alors entre les deux extrêmes du *pathos*, une vision de la douleur paroxystique, poussée à la beauté de l'extase (chez le Bernin, par exemple) et une peinture marquée d'intellectualisation, qui se concentre sur les symboles nocturnes de la mort. Il reste que cette douleur et cette mort sont livrées comme des spectacles qui provoquent l'émotion et non la répulsion, l'horreur mais jamais le dégoût, ou qui donnent à penser à travers l'idée qu'elles animent plus qu'à travers la singularité de leur vécu.

Dans une autre perspective, qui se développe surtout à partir du XVII^e siècle, le corps est recherché comme le lieu même de l'expérience de la vie, du plaisir et du déplaisir. La représentation du corps va permettre d'explorer une pathétique anthropocentrique,

1. Voir, par exemple, au XV^e siècle, la mise au tombeau de Bologne (Italie) ou celle de Monestiès, près d'Albi.

libérée de toute allégorisation. L'avènement de la rationalité philosophique cartésienne instaure, pour la première fois, une représentation objectivante du corps. Celui-ci n'est plus l'enveloppe matérielle d'une âme méta-empirique, matière transitoire où prennent place les accidents d'une condition mortelle, mais substance étendue, qui peut être décomposée en figures et en mouvements. Parallèlement à son exploration anatomique, le corps biologique se présente comme une machine produisant ou enregistrant des passions, dont on peut inventorier les formes expressives standardisées. L'art de la représentation des corps ne vise plus à composer des tableaux épurés mais à restituer des mécanismes de signes. C'est ainsi que la peinture se règle dorénavant sur des systèmes de représentation scientifique des mouvements de l'âme. Le Brun fixe, par exemple, dans sa *Conférence sur l'expression des passions*², l'architectonique des expressions physiques des états d'âme ; chacun d'eux se voit associé, par l'intermédiaire des actions des esprits animaux, à une certaine configuration des muscles, des traits, des plis et replis de la peau. À partir d'une expression apathique originelle, on peut ainsi déduire un alphabet des masques, par déformation réglée des traits³. Plaisir et souffrance relèvent dorénavant d'un code de représentation qui en garantit la véridicité, l'unité et donc, la reconnaissance univoque, sans bruit de fond. L'artiste compose ainsi scientifiquement l'image du corps et déroule la panoplie complète des expressions psychologiques par de simples variations des angles de son stylet ou de son pinceau. Le corps gagne ainsi en autonomie, mais entre aussi dans une logique sémiotique qui permet ou impose un nouveau réalisme des descriptions. La peinture ou le dessin a la prétention de saisir la réalité des corps expressifs mais se trouve simultanément subordonné à des codes de mise en scène où l'expression subjective est soumise à une objectivité raisonnée. La représentation devient mise en œuvre d'une signalétique universalisante, où le visuel devient code. La violence et l'anarchie spontanée de la vie corporelle sont contenues et uniformisées dans un langage expressif, fondement et garant d'une commune beauté des images.

Dans ces différentes démarches, le travail de l'artiste reste donc foncièrement animé par le souci de produire une représentation esthétique, source d'une jouissance visuelle, porteuse d'une charge émotionnelle où le plaisir l'emporte sur le déplaisir. Ce critère qui conditionne la représentation des désordres corporels est bien mis en exergue par l'esthétique du siècle des Lumières pour qui la peinture ne saurait, sans tomber dans la mauvaise rhétorique, saisir la spontanéité réelle du pathétique corporel. Dès l'Antiquité, déjà, l'art a le goût de peindre la douleur intense du corps ou la mort consommée. La statuaire, en particulier, va privilégier les convulsions physiques du supplice ou l'apparence apaisée du cadavre. Mais la morbidité doit obéir, avant tout, aux règles aristotéliennes de la catharsis, c'est-à-dire produire à la réception une distanciation qui rend possible précisément le regard esthétique. Il convient donc d'épargner au spectateur un spectacle insoutenable, repoussant, dont

2. Ch. Le Brun, *L'expression des passions*, Maisonneuve et Larose, 1994.

3. Voir Hubert Damisch, « L'alphabet des masques », dans *Nouvelle revue de psychanalyse*, Gallimard.

le dégoût annihilerait l'effet de beauté. Telle est déjà la prescription propre à la rhétorique langagière qui doit éviter, dans le jeu des passions, des effets excessifs qui annuleraient le plaisir de la réception. Si l'art doit tirer parti des affects sublimes des humains, il doit s'interdire d'en reproduire la violence immédiate. Comme le note déjà Longin, l'artiste manque son but lorsqu'il s'adonne au « parenthyrse, qui aboutit à un emballement des passions qui inhibe le plaisir : « À côté existe un troisième genre de défaut, dans le pathétique, que Théodore appelait le parenthyrse. C'est de la passion hors de propos et vide, là où il ne faut pas de passion ; ou de la passion sans mesure, là où il faut de la mesure⁴ ».

La question de la stylisation de la souffrance sera précisément réactivée au XVIII^e au sujet de la statuaire antique. La célèbre statue de Laocoon, étouffé par les serpents, dont le corps agressé exprime la grandeur d'âme, atteste combien la beauté implique une douleur surmontée. Pour Winckelmann : « de même que les profondeurs de la mer restent calmes en tout temps, si déchainée que soit la surface, de même l'expression dans les figures des Grecs révèle, même quand elles sont en proie aux passions les plus violentes, une âme grande et toujours égale à elle-même... Pour le Laocoon, la douleur représentée seule aurait été parenthyrse⁵. » De même Diderot notera : « Il ne faut pas prendre de la grimace pour de la passion ; c'est une chose à laquelle les peintres et les acteurs sont sujets à se méprendre. Pour en sentir la différence, je les renvoie au Laocoon antique, qui souffre et ne grimace pas⁶ ». Ainsi, dans l'esthétique classique, la représentation du corps souffrant ne doit pas abolir la figure divine du modèle, c'est-à-dire son aptitude à toujours maîtriser la souffrance et le désordre du corps. La difformité du mal reste contenue dans la grâce de la forme, qui est obtenue d'ailleurs davantage par une idéalisation que par une imitation : « La Figure sera sublime, non pas quand j'y remarquerai l'exactitude des proportions, mais quand j'y verrai tout au contraire un système de difformités bien liées et bien nécessaires⁷ ».

Ainsi, même lorsque les artistes portent leur regard sur les manquements à la beauté naturelle des corps, ils subordonnent toujours leur art à une stylisation et à une esthétisation qui garantissent le surgissement d'une œuvre, capable d'émuouvoir et de plaire. Le corps, même défiguré par la violence ou la mort, entre par la représentation artistique dans une sphère nouvelle où la brutalité des affects cède le pas à une sensibilité, certes contrastée voire ambivalente, mais toujours maîtrisée et non convulsive.

La quête d'un corps à vif

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'art reste dominé par une représentation artistique du corps spectacularisé, traité comme signe d'une condition eschatologique ou d'une histoire sociale. Au comble

4. Longin, *Du sublime*, III, 5, Petite bibliothèque Rivages, 1991.

5. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, J. Chambon, 1991, p 34 et 36.

6. Diderot, « Salon de 1763 », dans *Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Flammarion, 1967, p 120.

7. Diderot, *Essais sur la peinture*, Hermann, 1984, p. 75.

du romantisme, l'Europe connaît cependant une fièvre pessimiste, qui prend la forme d'un syndrome décadentiste, alors que d'autres créateurs aspirent à créer un monde nouveau des formes. Sur cette ligne de crête, entre un déclin nostalgique (symbolisme) et un messianisme avant-gardiste (impressionnisme et expressionnisme), surgit une subjectivité en crise de référents et de normes. Ainsi s'ouvre une *épistémé* des pulsions de mort et de vie, une descente dans les profondeurs de l'inconscient, une aventure de la décréation des formes qui doit préparer un monde nouveau, enrichi des puissances refoulées, médié par les leçons de la souffrance extrême, amplifié par des sensations renouvelées. Le terrain est fécond pour un nouveau rapport artistique à la vie, au corps, à la maladie, à condition que le regard objectivant fasse place à l'émotion, à l'affect, au désir, qui seuls sont porteurs d'une vérité cachée du mal.

Dès la fin du siècle, Vienne se consacre à la représentation scientifique et artistique des désordres intérieurs, psychiques et physiques. L'art devient un terrain expérimental pour représenter à travers la pathologie individuelle la décomposition d'un monde, voire d'une civilisation, parvenue à la veille de la conflagration universelle, dont la Première Guerre mondiale sonnera l'heure. Le réalisme figuratif, comme celui de Schiele, ne peint plus des types de morbidité (l'alcoolique, le miséreux), mais recherche sur les corps mis à nu les cicatrices de leur mal de vivre, de leur désagrégation par la sexualité ou la mort. Chez Kokoschka, les dessins des années 1910 révèlent ainsi une « *pénétration sous la peau, une extirpation et une mise à nu bestiales de tout ce qui met en action les cellules nerveuses* »⁸. « *Prendre conscience de la chair, au lieu de la satiner dans l'ornement, telle est, autour de 1908, cette nouvelle position radicale qui n'avait pas encore d'étiquette et qui s'appellera peu après l' "expressionnisme". Le désir d'une connaissance sensuelle donne à l'artiste [...] le pouvoir d'entrer en jeu en blessant, démasquant, violentant et détruisant* »⁹.

Pour d'autres, l'art ne peut plus se contenter de faire voir l'état des corps, déchus ou souffrants, sous peine de céder à un voyeurisme esthétique. Il appartient à la peinture d'exhiber un corps souffrant de l'intérieur, d'en faire entendre l'insupportable douleur. L'expressionnisme, le premier, ne conditionne plus la représentation au modèle mais à l'effet pathétique qu'elle doit provoquer sur le spectateur. Dès lors, la *mimésis* réaliste s'efface au profit d'une technique de défiguration, qui doit permettre de saisir plus intensément la vérité subjective du mal. Dissolution des formes, violence des couleurs ont pour seul objectif de traduire en affects sensibles la détresse intérieure du malade. Le malade l'emporte sur la maladie, le regard cède la place à la voix et au cri (Munch), la reproduction de l'apparence à une dénudation inattendue. Bacon reprendra plus tard cet objectif : « *Que peut-on faire sinon aller à quelque chose de beaucoup plus extrême et enregistrer le fait, non pas comme simple fait, mais à de nombreux niveaux, où l'on ouvre les domaines sensibles*

8. Paul Westheim, cité in W. Hoffman, « La mort dans la peinture autrichienne » in *Vienne, 1880-1938, L'Apocalypse joyeuse*, sous la dir. de J. Clair, Éd. Centre G. Pompidou, Paris, 1986, p. 89.

9. W. Hoffman, *op. cit.*, p 90.

qui conduisent à une perception plus profonde de la réalité de l'image, où l'on essaie de faire une construction grâce à laquelle cette chose sera saisie crue et vive, puis laissée là, et "là voilà"¹⁰. » La visualisation n'expose plus un corps à regarder, même avec compassion, mais transporte dans le sensible la sensation brute, originelle, du mal. La peinture devient douleur colorante¹¹.

Sans doute, touche-t-on ici à l'accomplissement inattendu d'une culture artistique du corps souffrant, qui est chargée de symboliser, à travers la décomposition organique, le drame de l'existence vidée de sens. La maladie devient le résumé pathétique et non théorique, de la crise du nihilisme européen. Mais peut-on persévérer dans cette forme d'expression, peut-on même aller plus loin ? Et si l'on veut outrepasser cette morbidité, pour la radicaliser encore davantage, participe-t-on encore d'une logique de la représentation, engage-t-on encore une esthétique artistique ?

Le théâtre de la cruauté

L'art contemporain se définit comme une tentative de transgression de la logique de la représentation dans l'exacte mesure où il ne s'agit plus, avec l'œuvre non figurative, de représenter le monde, mais de saisir, sur un mode pré-catégorial, l'essence originaire des choses, la phénoménalité pure du monde. Comment, dans ce nouveau contexte, faire sortir la pathologie de sa supposée réification en tableau ?

L'informe et la coloration pure permettent d'abord de saisir le monde dans son émergence première, avant même qu'il ne soit subsumé sous des identités et des concepts, en ce moment où la séparation entre le sujet et l'objet n'a pas encore atteint sa stabilité et son tranchant¹². On peut dès lors espérer présenter, par l'informe et la couleur, non seulement le monde, mais un mode d'être du sujet. Car la pathologie n'est pas seulement une défiguration du corps, une désorganisation intérieure du sujet, que le non-figuratif pourrait traduire mieux que la représentation anatomique. Être malade, comme le soutient K. Goldstein¹³, c'est une réorganisation de son être au monde, un nouveau rapport aux choses, une manière de se rapporter à soi-même sur le mode du rétrécissement de la sphère vitale, de la

10. F. Bacon, *L'art de l'impossible*, Skira, 1976, I, p. 129.

11. Voir F. Bacon : « À un certain moment, j'ai espéré [...] faire un jour la peinture la meilleure du cri humain » (*L'art de l'impossible*, I, p. 74-75). Voir aussi les œuvres de Kirchner, Ensor, Cremonini ou Rebeyrolle, avec ses corps nus disloqués ou décomposés et éclairés par des lambeaux de lumière électrique, ou associés à des fils de grillage ; Velickovic et ses figures torturées « qui joignent aux dénudations épidermiques un dénuement spatial qui lui est cœxtensif et dont la continuité consiste dans l'identité désormais visible, de la matière composant la figure décapitée avec la béance meurtrière du lieu. Dans *La grande poursuite* (1984), le mur vers lequel se précipite désespérément l'individu n'est qu'une paroi infernale de sang, un rideau convulsif de matière incandescente analogue aux plaies du supplicié... Ces tuméfactions picturales et murales sont autant d'impulsions et de palpitations affectives, les rythmes heurtés de l'agonie » (J. L. Carrara, *Expression artistique et pathos*, mémoire inédit, Université de Bourgogne, 1992, p. 97).

12. Voir les analyses de M. Merleau-Ponty.

13. K. Goldstein, *La structure de l'organisme*, Paris, Gallimard, 1983.

perte, de l'amputation, de l'effondrement. Comment, dès lors, donner à voir cette aliénation existentielle de soi ?

La première voie consiste à abandonner la figuration du corps pour déposer sur les choses, dans leur matérialité, les processus morbides eux-mêmes. L'artiste ne décrit ni le corps malade ni le *pathos* de l'être malade, mais marque la matière, l'impressionne des mêmes indices que ceux qui strient ou déchirent l'intérieur de la corporéité. D'où le recours à la technique, dans la peinture, mais surtout dans la sculpture, des griffures, cicatrices, amputations, qui constituent comme la projection dans le monde extérieur des blessures ou mutilations des tissus, bref du travail du négatif au dedans de l'individu¹⁴. On peut aussi restituer ces mêmes effets par un amoncellement de substances ou d'objets résiduels : poupées-momies de Nedjar, par exemple, accumulées en charniers ou pendues, agressions de Louis Pons qui cloue ou crucifie sur ses tableaux des cadavres d'animaux desséchés ou des crânes humains avec des vieilles ficelles ou des débris de métal.

La seconde voie tend à faire du corps lui-même l'espace de production du mal. A. Artaud ouvre, de ce point de vue, un chemin saisissant vers la « chair » même de la corporéité. La représentation (théâtrale, d'abord) n'est plus un jeu avec des apparences mais doit se transformer en une expérience effective qui produit les affects qu'elle se contentait de re-présenter. L'art n'est plus mise en scène mais surgissement du corps dérégulé, du corps archaïque. Il ne s'agit plus dès lors de mettre en forme la souffrance mais de produire en soi l'énergie morbide du souffrir. L'autoportrait, par exemple, loin d'être esthétisation d'une apparence, se destine à une destruction de soi pour rejeter vers l'extérieur le travail de la mort dans l'intérieur du corps. Les dessins des *Cahiers* d'Artaud sont ainsi l'occasion de ratures, grattages, perforations violentes et furieuses : « *Les feuillets intitulés " Sort " (1937-1939), parce qu'ils étaient conçus comme des " Forces de Mort " ainsi que le nom l'indique, mêlent aux scansiones et boucles colorées, des marques éparses de souillure et surtout des plaies causées par des brûlures de cigarette ou d'allumette*¹⁵ ». Dans les *Cahiers de Rodez*, l'Autoportrait de 1946 témoigne du fond de souffrance qui se recueille dans la violence des mutilations et des déjections. « *Artaud a pratiqué l'art de l'équarrissage et de la greffe, appliquant ainsi les préceptes dionysiaques qu'il partageait notamment avec Masson, tels que danser avant de peindre un tableau ou bien entrer par la déchirure. À n'en pas douter, les dessins et portraits d'Artaud forgent son visage " au gouffre insondable de la face ", composé de chairs carbonisées et piquées, de glossolalies graphiques, de fibres et d'ossements issus du creuset subjectile, en lui, à travers ou simplement sur lui*¹⁶ ». On assiste alors à une sorte d'anamorphose où l'intérieur est vu comme extérieur et inversement, comme si l'ordre du corps avait été soumis à une torsion horrible, à la manière de Rainer M. Rilke écrivant : « *J'étais terrifié de voir un*

14. Comme l'illustre l'œuvre de J. Beuys ou celle de Giacometti.

15. J. L. Carrara, *op. cit.*, p. 117.

16. *Op. cit.* p. 118.

visage par l'intérieur, mais je redoutais bien davantage encore d'apercevoir la tête nue, écorchée, dépourvue de visage¹⁷. »

Dans toutes ces perspectives, il s'agit de faire apparaître dans l'espace modifié par le peintre cette chair dénudée de la maladie, de la souffrance, qu'Artaud nomme le « subjectile », « Scène à la fois muette et convulsive où le silence et le cri coïncident pour nous transporter au paroxysme du pathos. Le pouvoir hautement subversif du subjectile, qui transpirait au travers des " meurtrissures de peau humaine " peintes par Le Greco, Goya ou Grünewald, annonçaient confusément l'avènement de transgressions ultimes où jaillissements de peinture incandescente et lames de rasoir ouvrent sur le corps même de l'homme une voie métaphysique abyssale¹⁸. »

Pour atteindre, dès lors, ce lieu intime et ultime de surgissement du souffrir pur, ne faut-il pas se transformer soi-même en tableau et faire du monde réel extérieur la toile sur laquelle on projette des traces du mal ? Ainsi se développent, dans les années 1960, divers mouvements (happening, etc.), où l'artiste soumet son corps à la violence extrême, capture tous les affects destructeurs pour les vivre jusqu'à la révulsion¹⁹. Ainsi l'actionnisme viennois (1960-1971) met en scène des pratiques rituelles sauvages, fondées sur des actions sur le corps (maculage, ficelage, déjection) ou des comportements sadiques, parfois à la limite du viol²⁰. Dans ces transgressions expérimentales, le corps est alors réellement mis en « charpie », mis en lambeaux, à la manière du dépeçage des animaux de boucherie, qui ont tant marqué F. Bacon : « J'ai toujours été très touché par les images relatives aux abattoirs et à la viande, et pour moi elles sont liées étroitement à tout ce qu'est la Crucifixion. Eh bien, c'est sûr, nous sommes de la viande, nous sommes des carcasses en puissance. Si je vais chez un boucher, je trouve toujours surprenant de ne pas être là, à la place de l'animal²¹. »

Mais n'atteint-on pas ici aux limites extrêmes où le vécu pulsionnel, animal, met fin à l'art, où l'intensité des affects subis par les acteurs-spectateurs érousse ou fait disparaître la dimension esthétique ? En ce point d'agression des sens, de bouleversement des images, le sujet risque alors d'osciller entre la répugnance sidérante et la complaisance dégradante. Expérience limite de la mort du sujet, livré aux chocs pulsionnels.

On peut se demander alors si l'histoire des rapports entre l'art et la mort corporelle n'atteint pas aujourd'hui un point-limite, qui fait du corps malade ou souffrant une occasion d'expériences pathétiques, mais qui échappent progressivement au domaine de l'art parce

17. R. M. Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Seuil, Points, 1980, p. 25.

18. J. L. Carrara, *op. cit.* p. 63.

19. Voir J. Brun, *Le retour de Dionysos*, 2^e édition, Les Bergers et les mages, 1973.

20. Voir par exemple, l'action de O. Mühl à la Fête du naturalisme psychophysique de 1963, intitulée *Dégradation d'une Vénus* ; ou celle de Nitsch, dont les tableaux sont insérés dans un cérémonial où les corps nus des acteurs sont aspergés d'entrailles d'animaux ; ou de Gunter Brus, qui se met en scène dans ses toiles, en se roulant dans la peinture, en s'imposant des supplices (lames de rasoir, épingles etc). Voir, *Wiener Aktionismus*, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1988-1989.

21. F. Bacon, *L'art de l'impossible*, I, p. 55 et 92.

qu'elles n'autorisent plus de relation proprement esthétique. Car, en dernier ressort, la question est bien de savoir à quelle fin on peut représenter le laid, le morbide, la cruauté de la vie²². Quel type de plaisir l'œil peut-il en tirer ? Comment différencier le plaisir thanatologique, symétrique du plaisir libidinal, d'un plaisir esthétique procuré par l'art ? Dans quelle mesure l'expérience esthétique ne glisse-t-elle pas vers un assouvissement d'une pulsion scopique, une jouissance perverse, qui se nourrissent du malheur d'autrui ? Et l'art doit-il être l'auxiliaire de la pulsion de la mort ou devenir, à l'inverse, le relais privilégié des expériences d'empathie avec autrui ?

Et si l'on tient vraiment pour assuré et irréversible que l'homme moderne est condamné à rencontrer son corps sur le mode de la blessure, de la meurtrissure, de l'angoisse, en faisant de toute monstruation une épreuve existentielle qui le fait vaciller dans son sens même, peut-on vraiment encore confier cette vocation à la seule voie plastique ? Ne faudrait-il pas, dès lors, pour sauver une voie proprement esthétique, abandonner précisément la voie plastique et redonner au verbe seul le pouvoir analogique de représentation ? Ce qui serait faire retour à la position de Lessing contre Winckelmann lorsqu'il soutient que « *dans l'éloquence et la poésie, il y a un pathos qui peut être porté aussi loin que possible sans devenir parenthyrse, et le pathos porté au plus haut degré et sans motif constitue le seul parenthyrse. Mais en peinture, le pathos poussé au plus haut degré serait toujours parenthyrse, quelle que soit la justification qu'il puisse trouver dans les circonstances où est placé le personnage*²³. » La littérature serait peut-être alors le moyen privilégié de sauvegarder l'esthétisation du morbide et de faire de la représentation de la maladie une forme d'exorcisme de la mort. Ce qui voudrait dire que les mots, mieux que d'autres signes, peuvent nous faire échapper à la panique du pathos et créer les conditions d'une catharsis qui aide à vivre avec le mal. Face au pathos du corps, le verbe ne serait-il pas ainsi l'ultime refuge où peut encore se maintenir une présence du beau ?

*Centre G. Bachelard de recherches sur l'imaginaire et la rationalité
Université de Bourgogne*

-
22. Sur cette question, voir M. Gagnebin, *Fascination de la laideur*, L'Âge d'Homme, 1978.
23. Lessing, *Laocoon*, XXIX, Hermann, 1990, p. 188. Une position proche de celle de Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, III, paragraphes 43 et 46.

Illustration : Francis Bacon, *Tryptique d'août 1972*

Critères esthétiques et métamorphoses du beau

Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027366ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027366ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

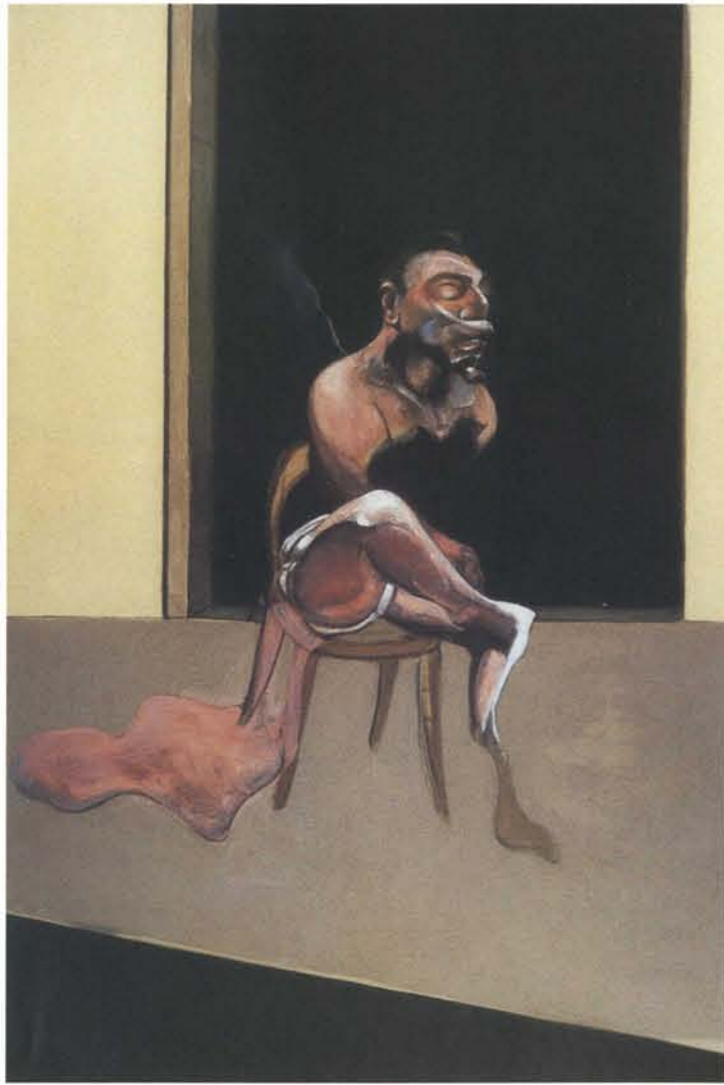
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

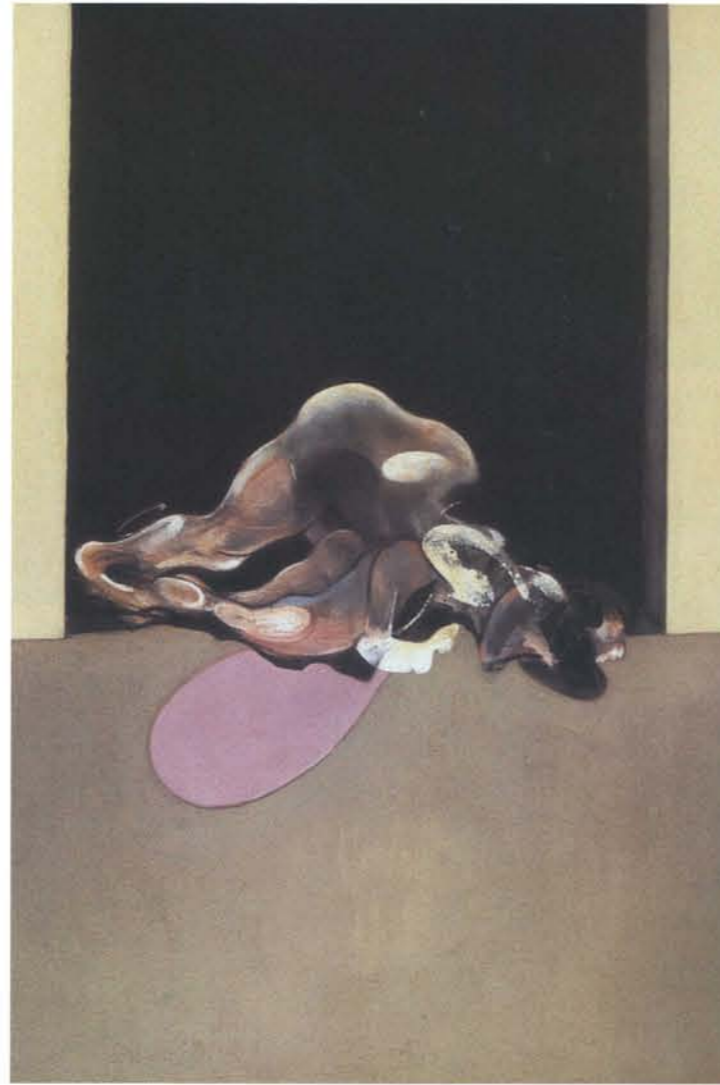
Citer ce document

(1996). Illustration : Francis Bacon, *Tryptique d'août 1972*. *Philosophiques*, 23 (1), 66–66. <https://doi.org/10.7202/027366ar>

PHILOSOPHIQUES



Francis Bacon, *Tryptique d'août*, 198 x 147,5 cm.
Tate Gallery, Londres.
© Marlborough Fine Art
1/3



Francis Bacon, *Tryptique d'août*, 198 x 147,5 cm.
Tate Gallery, Londres.
© Marlborough Fine Art
2/3



Francis Bacon, *Tryptique d'août*, 198 x 147,5 cm.
Tate Gallery, Londres.
© Marlborough Fine Art
3/3

Le regard esthétique : Affect et violence, plaisir et catharsis

Christoph Menke

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027367ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027367ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Menke, C. (1996). Le regard esthétique : Affect et violence, plaisir et catharsis. *Philosophiques*, 23 (1), 67–79. <https://doi.org/10.7202/027367ar>

Résumé de l'article

Un des problèmes centraux des discussions sur la relation entre éthique et esthétique tourne autour de la question de la violence. Celle-ci emprunte deux avenues dans le texte. La première traite d'aspects déterminés de la peinture de Francis Bacon, comme la façon dont l'art représente la violence. À ce propos, on formule la thèse que la provocation éthique de cette peinture ne repose pas tant sur le fait qu'elle représente (aussi) la violence, mais qu'elle engendre en sa présence un détachement esthétique, et même, un plaisir à l'occasion de cette présentation. La deuxième avenue proposée interroge l'effet éthique du plaisir esthétique en face de la violence. La théorie aristotélicienne de la catharsis est alors amenée comme modèle d'une « économie de la différence » qui permet d'élucider la relation entre plaisir esthétique et jugement éthique.

LE REGARD ESTHÉTIQUE AFFECT ET VIOLENCE, PLAISIR ET CATHARSIS

PAR

CHRISTOPH MENKE

RÉSUMÉ : Un des problèmes centraux des discussions sur la relation entre éthique et esthétique tourne autour de la question de la violence. Celle-ci emprunte deux avenues dans le texte. La première traite d'aspects déterminés de la peinture de Francis Bacon, comme la façon dont l'art représente la violence. À ce propos, on formule la thèse que la provocation éthique de cette peinture ne repose pas tant sur le fait qu'elle représente (aussi) la violence, mais qu'elle engendre en sa présence un détachement esthétique, et même, un plaisir à l'occasion de cette présentation. La deuxième avenue proposée interroge l'effet éthique du plaisir esthétique en face de la violence. La théorie aristotélicienne de la catharsis est alors amenée comme modèle d'une « économie de la différence » qui permet d'élucider la relation entre plaisir esthétique et jugement éthique.

ABSTRACT : A central problem in the discussion about the relation between Ethic and Aesthetic is the question of violence. This question follows two paths in the text. The first one debates the determinated aspects in Francis Bacon painting, the way art represents violence. On that matter, we draw up the thesis that the ethical provocation in his painting don't stand (only) upon the representation of violence but also his tryptic creates an aesthetical indifference and even a pleasure. The second part questions the ethical effects of the aesthetical pleasure in front of violence. The aristotelien catharsis theory is therefore proposed as a model of an « economy of the difference » that allows the elucidation of the relation between aesthetical pleasure and ethical judgment.

Jusqu'à l'apparition de la nouvelle conception d'une « esthétique » à la fin du XVIII^e siècle, le lien étroit entre l'art et l'excitation intensifiée des affects était l'un des théorèmes centraux d'une théorie de l'art se fondant sur une doctrine des figures de la rhétorique et sur une détermination de l'effet des productions artistiques sur la sensibilité. Or, comme l'esthétique depuis Kant, avec sa distinction entre les « beaux-arts » et les arts d'agrément, entre les arts purs et les arts appliqués, a détruit ce fondement rhétorique de l'art, ce lien étroit entre l'art et l'intensification des affects a été rompu. Sa place

est prise dans la nouvelle façon de voir de l'esthétique par la distinction stricte entre un plaisir immédiat, affectant la sensibilité, et un plaisir pur, réflexif — une distinction qui, sous une forme modifiée, détermine aussi les entreprises théoriques qui succéderont à l'esthétique kantienne, l'esthétique idéaliste avec sa conception de la vérité de l'art non moins que l'esthétique romantique avec sa conception de l'autonomie artistique. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, un nombre croissant d'auteurs ont voulu s'opposer à cette tradition qui s'est maintenue jusqu'à nos jours, tentant surtout, par le biais d'une réappropriation « physiologisante » de l'esthétique classique de l'effet (Bernays, Nietzsche), dirigée expressément contre la culture romantique et idéaliste de la réflexion, de rétablir la connexion entre l'art et l'affect par la dissolution de la distinction entre le plaisir des sens et un plaisir (purement) esthétique. Sous ce rapport, la recommandation de Nietzsche de mesurer l'effet du beau avec le dynamomètre plutôt qu'avec le goût réfléchissant du critique n'est que l'expression extrême de ces tentatives, lesquelles se sont d'ailleurs poursuivies, de manière différente, dans le pragmatisme américain¹ et dans l'esthétique française de l'« intensité » (Bataille, Klossowski).

Ayant dépeint cette situation théorique pour le moins riche en controverses, je voudrais proposer maintenant quelques réflexions préliminaires sur le rapport entre théorie de l'art et théorie des affects. Elles se rapportent pourtant d'une manière ambivalente au débat qui vient d'être évoqué. Car, d'une part, elles s'inscrivent en faux contre la compréhension du plaisir esthétique comme effet de l'excitation artistique et de l'intensification des affects non-esthétiques. Avec Kant et le romantisme, et contre les diverses variantes, anciennes et modernes, d'une théorie rhétorique de l'art — centrée sur les affects —, je comprends le plaisir esthétique plutôt comme un effet de la réflexion et de la liberté par rapport, justement, aux affects que déclenchent les objets de l'art. Je tenterai d'esquisser un rapport entre non pas l'excitation intensifiante, mais la réflexion distanciante des affects dans l'art et le plaisir esthétique qui lui correspond par le biais de quelques remarques sur un tryptique de Francis Bacon (1^{re} partie).

D'autre part, toutefois, les réflexions qui suivent visent à montrer que la manière dont la théorie rhétorique de l'art formule les problèmes (et indique leur solution) ne perd rien de sa pertinence même lorsqu'on s'oppose à sa détermination de l'art comme intensification des affects. Cela touche en particulier au problème « politique » de la violence de (dans) la production artistique. Ce problème est « politique » parce qu'avec la question de la violence de (dans) l'œuvre d'art se pose du même coup celle de la possibilité d'une communauté vivant « en harmonie » et du risque qu'elle court d'en être minée. C'est alors que la théorie rhétorique de l'art touche à ce problème de la violence par un double biais : la question se pose dans la mesure où la violence est à la fois objet et propriété des

1. Là-dessus, voir à présent les études impressionnantes de R. Shustermann, *Kunst Leben. Die Ästhetik des Pragmatismus*, Fisher Verlag, Francfort, 1994 (*L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991).

affects produits par l'œuvre. Par la brève description du tryptique de Bacon il sera montré qu'en abandonnant la théorie rhétorique au profit de la théorie réflexive de l'art, le problème de la violence se pose certes autrement, mais de façon non moins pressante. C'est pourquoi j'esquisserai dans la seconde partie la solution au problème de la violence de (dans) l'œuvre d'art que la théorie rhétorique a trouvée dans le concept aristotélicien de catharsis (2^e partie), pour ensuite examiner la possibilité de reformuler cette solution eu égard à la problématique quelque peu différente de la violence dans la théorie réflexive de l'art (3^e partie).

Bacon

Au centre des trois tableaux formant le *Tryptique d'août 1972*² de Bacon se trouve à chaque fois une figure que l'on peut reconnaître comme étant, de façon plus ou moins rudimentaire, encore humaine. Ce qui frappe dans ces figures, ce sont les traces d'une double dissolution des limites du corps, tant vers l'extérieur que vers l'intérieur. Ces traces qui, comme celles que l'on peut voir dans les photographies policières prises sur les lieux du crime, mettent en mouvement l'imagination romanesque de l'observateur, sont en premier lieu ces taches de couleur qui paraissent représenter des flaques de liquides corporels sortant des figures, dans lesquelles elles semblent même se dissoudre. Ces traces sont aussi, en second lieu, des atteintes déformantes aux contours nettement dessinés et à la corporalité des figures — des trous, des discontinuités —, et aussi et surtout aux visages qui ont été comme écrasés et déplacés.

Mais, plus que tout, c'est la séquence du tryptique qui suggère une lecture narrative de ces atteintes au corps en tant que signes d'un acte de violence passé. Les tableaux du tryptique apparaissent alors comme les stations d'un chemin de la douleur que l'observateur devine à partir des traces visibles qu'il a laissées sur le corps de la figure. Une telle description du contenu de cette œuvre, avec ses affects moraux de l'horreur et de la pitié, ne parvient pourtant pas, et de loin, à traduire l'impression de violence qu'elle suscite. Dans le *Tryptique d'août 1972* comme dans plusieurs tableaux de Bacon, ce qui est décisif, ce n'est pas tant qu'il montre la seule déformation violente des corps, mais en outre et plutôt l'exposition de ces corps déformés et leur mise en pâture à une observation voyeuriste, laquelle transforme le sentiment d'horreur devant la déformation des corps en un sentiment de plaisir, le plaisir de regarder. C'est que les panneaux de gauche et de droite du tryptique de Bacon déplacent sur une scène ou sur une rampe le corps déformé et en état de dissolution. L'objet du tableau devient ainsi réflexif : il n'y va pas seulement de ce qui s'y fait voir, mais de ce qu'il soit vu et de la façon dont il est vu. En effet, le regard que montre le tableau de Bacon est un regard porté de loin : de la distance infranchissable qui sépare les spectateurs de ce qui est vu sur la scène. Le tableau montre un

2. Chaque tableau mesure 198 x 147,5 cm ; Tate Gallery, Londres. Une première version de cette description de l'œuvre de Bacon se trouve dans Ch. Menke, « Schrecklich schön. Bemerkungen zu Marcuse und Koppe, im Blick auf Bacon », in Institut für Sozialforschung (éd.), *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*, Suhrkamp, Francfort 1992, p. 262-271.

regard qui théâtralise et irrealise la violence présentée, éloigne la violence et de ce fait la redouble : dans l'indifférence devant la violence, voire dans le plaisir pris dans sa présentation. Dans le tableau de Bacon, le regard plein de pitié et d'horreur porté sur la violence qui a laissé ses marques sur un être humain est court-circuité par le regard appréciatif porté sur cet objet de curiosité. Le tableau de Bacon est le lieu du croisement de ces deux regards. Ce lieu n'est cependant pas celui d'une rencontre, où les deux regards se rejoindraient. Il s'agit plutôt du lieu d'une « rencontre » au sens agonal du terme : de leur conflit. Le tableau est le champ de bataille des regards.

Il ne faudrait pas comprendre que le tableau de Bacon ne fait que présenter le regard accompagné de plaisir porté sur la figure déformée, qui court-circuite le regard de pitié et d'horreur porté sur la violence, ou même que par là il le dénoncerait. Il y a plutôt une complicité souterraine entre son tableau et ce regard. Car c'est justement cette sorte de regard voyeuriste, distanciant, que le tableau de Bacon suscite chez le spectateur, puisqu'il s'agit du regard par lequel il se produit comme tableau. Dans la thématization réflexive du regard distanciant porté sur la figure déformée, le tableau de Bacon accomplit aussi une autoréflexion du regard grâce auquel il s'est constitué. De façon générale, la thématization autoréflexive de situations du regard et de l'observation, de la (l'auto-) présentation et représentation fait partie des motifs fondamentaux de la peinture baconienne : par exemple, dans les accessoires et les motifs du miroir, de la caméra, du journal et de l'écriture, de la photo ou de l'image, de la figure observante, de la lampe qui éclaire et qui rend possible la vue, ou encore de la fenêtre et de la porte par lesquelles quelqu'un peut regarder. Ici toutefois, le tableau de Bacon est autoréflexif surtout dans sa présentation et sa mise en scène d'un regard qui se distancie des déformations d'un corps, voire qui s'en repaît. C'est pourquoi ce regard *dans* le tableau n'est autre que le sien, lequel produit le tableau et le met en scène ; il s'agit du regard esthétique. Même la déformation de la figure revêt pour ce regard une autre apparence : la mutilation violente d'un corps humain lui apparaît comme élément d'une mise en scène ; on peut même dire qu'il s'agit pour lui d'un acte d'une expérience esthétique. C'est pourquoi la pratique esthétique est déjà elle-même, et pas seulement son contenu, une déformation violente. Sous ce rapport, Leiris a parlé de la peinture baconienne comme d'une « agression » et d'un « acte de violence », et Bacon lui-même a parlé d'un fait « cru » et d'un « accident » : ce qui est arrivé aux corps qu'il présente comme un « accident » et qui a laissé en eux ses traces n'est rien d'autre que le fait d'être présentés ; et ce qui pouvait arriver de pire aux figures de Bacon, c'est qu'elles soient devenues *ses* figures.

L'art de Bacon interdit ainsi à son spectateur de se donner bonne conscience devant la mise en scène artistique de la violence en prétendant qu'elle est démentie et dénoncée dans cette mise en scène. La réponse bien connue de Picasso à la question d'un officier allemand lors de la contemplation de « Guernica », qui voulait savoir qui avait fait cela, était certes déjà politiquement correcte du temps de Picasso, mais trop facile d'un point de vue esthétique. Car l'artiste aussi a « fait quelque chose » : non pas « Guernica », certes, la des-

truction barbare d'un village, mais il a fait de « Guernica 1 », l'événement historique, « Guernica 2 », un tableau d'une composition artistique achevée, hautement articulé, esthétiquement réussi et qui pour cette raison nous plaît (et qui plus tard est devenu « Guernica 3 » : un événement médiatique, un poster dans d'innombrables communautés d'habitation, du kitsch politique). Et cela vaut aussi pour le tableau de Bacon : parce qu'il représente la déformation violente des corps et qu'il présente en même temps sa propre mise en scène esthétique, il donne à cette violence, comme le dit John Berger dans un rapprochement polémique des figures de Bacon avec celles de Walt Disney, une « forme absolue »³. Berger se réfère avec raison à la complicité que l'art de Bacon établit entre ce regard de la jouissance détachée et la déformation violente. Mais il manque au diagnostic de Berger l'intuition de ce que l'art de Bacon acquiert grâce à cette complicité : une beauté d'un genre tout nouveau et particulier. Il acquiert cette beauté justement dans le détachement du regard qu'il jette sur ses figures. Bacon dit à propos de cette bouche qui, dans sa célèbre série de tableaux de papes, crie son horreur : « J'aime pour ainsi dire l'étincellement et la couleur qui sortent de la bouche, et j'ai toujours en quelque sorte espéré pouvoir peindre la bouche [donc : la bouche déformée par un cri d'horreur] comme Monet a peint un coucher de soleil⁴ ». Ainsi cependant, dans l'étincellement de sa couleur, la bouche poussant un cri ne se laisse peindre que si le regard esthétique l'isole de tous les contextes dans lesquels nous la percevons par sympathie comme le geste expressif d'un sujet qui souffre. Le regard esthétique dépossède ainsi le sujet de ses modes d'expression qui lui semblent les plus immédiats et intimes : ce qui déclenche chez l'observateur les réactions morales et affectives les plus intenses — l'expression de la souffrance dans des cris ou dans des gestes ; les traces de la violence dans la destruction et la déformation — est justement ce qui apparaît au regard esthétique comme ce qui n'est plus, selon les propres mots de Bacon, que « real » ou « factual » : pur être-là, sans rapport avec rien d'autre. Cette dissolution de l'expressif et de l'affectif dans la pure facticité se laisse même retracer jusque dans la matérialité de ses tableaux, dans le choix de la couleur et la manière de son application. Car ce qui la détermine est le contraste entre les acryliques mates avec lesquelles Bacon peint le sol et les huiles brillantes (qu'il mélange en outre avec du sable, des filaments et des cheveux et qu'il structure spatialement à l'aide d'empreintes de tissus) par lesquelles il fait ressortir certains éléments des figures qui commencent ainsi à briller et — selon le mot de Bacon — à « étinceler ». La peinture de Bacon obtient justement des objets ses réactions *morales* et affectives les plus fortes en même temps que la plus haute intensité de son effet *esthétique* au moyen d'une telle réduction à leur facticité pure, ne laissant aucune place à une interprétation et à un jugement. Les éléments que Bacon fait ressortir des figures au moyen de leur matérialité « étincelante » sont précisément ces traits dans les figures baconiennes qui apparaissent comme des effets de la violence au double sens du mot : aussi bien

3. J. Berger, « Francis Bacon and Walt Disney », in (du même auteur), *About Looking*, Pantheon, New York 1980, p. 111-118.

4. D. Sylvester, *Gespräche mit Francis Bacon*, Prestel, Munich 1982, p. 52.

de cette violence dont la peinture de Bacon présente les effets que de celle dont elle est elle-même l'effet. Le tableau de Bacon doit à cette violence intensifiée par redoublement les moments de sa plus haute beauté et son plaisir esthétique.

Avant que je n'aborde la question de la signification de cette œuvre pour le problème « politique » touchant la violence de (dans) l'œuvre d'art, j'aimerais résumer brièvement l'aspect de l'esquisse précédente le plus pertinent pour celui-ci. Il s'agit de l'imbrication complexe de la violence et de la réussite artistique dans la peinture baconienne. Nous avons d'abord vu que la force et l'intensité des affects surtout moraux devant la violence qui domine entièrement le tableau de Bacon ne se laissent comprendre que si la violence n'agit pas seulement comme événement représenté, mais dans l'événement même de la présentation : dans le regard se détachant de son objet pour en faire un objet de curiosité, que l'on prend plaisir à regarder, regard que le tableau de Bacon jette sur la déformation violente des corps et qui l'affirme comme son acte propre. Le regard esthétique *répète* ainsi et intensifie par là la violence représentée. On lui doit cependant aussi le plaisir esthétique pris à ces tableaux. Car le caractère violent du regard esthétique consiste justement dans l'isolement des traits des corps humains déformés qui sont le plus immédiatement associés — comme effets ou comme expressions — à la violence qui leur a été faite et qui, de ce fait, sont les objets des réactions morales et affectives les plus intenses, dans leur sortie complète hors de ce contexte pour, dans l'étincellement de sa couleur, en faire l'objet d'une pure contemplation esthétique. Dans ces moments du plaisir esthétique, la répétition esthétique de la violence se fait donc telle que nous ne la percevons plus *comme* violence. Le plaisir esthétique que l'on doit à la violence contredit du même coup les affects de la pitié et de l'horreur dans lesquels la contemplation du tableau révèle sa violence par un jugement moral. À l'inverse, poser la violence comme fondement du plaisir esthétique implique qu'on ne la tienne plus pour un phénomène moral, ou qu'on ne la perçoive et ne la juge plus à partir d'une perspective morale. La répétition esthétique de la violence implique donc rien de moins qu'une émancipation du sujet par rapport à la perspective morale. Le plaisir esthétique et la beauté signifient la liberté : non pas, comme Schiller l'entendait, une liberté morale, mais, comme Nietzsche l'a compris, une liberté esthétique, à savoir une liberté par rapport à la perspective morale elle-même.

Catharsis

Avec la connexion entre violence et réussite artistique dont la peinture de Bacon nous offre l'exemple, nous avons caractérisé du même coup l'état du problème « politique » qui se trouve réfléchi dans cette peinture. Ce problème politique, qui se pose dans la peinture baconienne, peut être circonscrit par les conséquences politiques de l'art découlant de ce qui se passe sur le plan esthétique dans l'art, conclusion qui peut être tirée à partir de l'esquisse précédente sur Bacon. D'après ce raisonnement, ce qui s'accomplit (esthétiquement) *dans* l'art et l'effet (politique) *causé par* l'art, c'est *la même chose* : une affirmation de la violence et la dissolution des normes morales

sur lesquelles on se fonde pour la condamner. Or, on peut faire valoir l'argument selon lequel si l'art ne doit sa réussite et son plaisir qu'au redoublement de la violence par l'indifférence à l'égard de la perspective morale, l'art a alors aussi *pour effet* un redoublement politique de la violence par l'indifférence à l'égard de la perspective morale.

Cet argument paraît simple et convaincant. J'aimerais toutefois montrer dans ce qui suit qu'il est *trop* simple (et pourquoi). Il est *trop* simple parce qu'il présuppose une fausse compréhension du rapport entre art et politique. Ce modèle est déterminé par une logique de l'identité ou, plus précisément, par la supposition d'une traductibilité immédiate d'expériences esthétiques en expériences politiques : ce qui est pratiqué en art signifierait donc la même chose pour la politique, comme si cela était immédiatement pratiqué en politique. Suivant ce modèle, il y aurait convertibilité entre ce qui se passe en art et la pratique politique, une convertibilité qui est censée être illimitée tant des points de vue quantitatif que qualitatif. Cependant, il y a un prix à payer pour cette image homogénéisante : on perd de vue les frontières existant de fait entre les différents domaines, au passage desquelles les significations font l'objet d'un échange obligatoire⁵. Certes, cette frontière entre la politique et l'art ne sépare pas les uns des autres leurs contenus et leurs expériences, mais elle exige pour leur passage dans l'autre domaine le prix de leur transformation. S'il y a donc une économie englobant la politique et l'art, alors, c'est sous la condition que l'on respecte ces frontières. Contrairement à la fausse supposition de leur identité, il prévaut dans le rapport entre art et politique une économie de la différence.

J'aimerais maintenant formuler de manière plus précise et concrète ces remarques passablement générales et abstraites en me référant au premier débat connu sur la signification de l'intensification de la violence (ou de sa présentation) en art pour le problème des mesures à prendre afin d'empêcher la violence (ou son emploi) en politique. Il s'agit du débat entre Platon et Aristote sur la tragédie et sur le rôle qu'elle joue pour une bonne vie (en commun) dans la Cité. Il faut dire tout de suite que ce problème « politique » de la tragédie pour Platon et Aristote se distingue — comme nous le verrons bientôt — sous un rapport fondamental de celui que nous venons d'observer chez Bacon : Platon et Aristote perçoivent le problème politique de la tragédie non dans la libération esthétique des affects moraux par rapport à la violence, mais dans les effets pour la *Polis* d'une excitation et d'une intensification de la violence des affects moraux. Pourtant, Platon et Aristote proposent deux modèles du rapport entre tragédie et *Polis* dont on montrera qu'ils peuvent tout

5. L'« échange obligatoire » (*Zwangsumtausch*) était naguère une mesure en vigueur dans tous les pays du bloc soviétique forçant les visiteurs étrangers à échanger une certaine somme en devises « fortes » contre un montant en monnaie nationale au passage de la frontière. Par exemple, au passage de la frontière est-allemande, on exigeait du visiteur occidental qu'il échange 13 Deutsche Mark contre 13 Ost-Mark (nom de la monnaie de la République démocratique d'Allemagne), alors que sur les marchés libres en Occident, et davantage encore sur les marchés noirs en R.D.A. même, l'Ost-Mark ne valait qu'une fraction du DM, soit de un sixième à un dixième. [Note du traducteur].

de même servir à cerner le problème politique qui se pose en rapport avec le tryptique de Bacon.

Mais d'abord, je rappellerai très brièvement la description de l'effet affectif de la tragédie et de la problématique politique qui lui est liée, description élaborée par Aristote à la suite d'une formulation antérieure de la question par Gorgias et Platon. Au centre de cette détermination se trouve ce qu'Aristote appelle le « mythe » de la tragédie : soit l'« assemblage » poétique « des événements » (*Poétique*, 1450 a)⁶ conformément à l'action tragique avec son basculement caractéristique de la vie d'une personne ordinaire (du point de vue de la vertu) d'un état de bonheur dans le malheur. C'est cette action dont la présentation dramatique — dans laquelle « toutes les figures entrent en scène comme agissantes et en pleine activité » (1448a) — qui provoque les affects tragiques, *eléos* et *phòbos*, que l'on traduit maintenant, sous l'influence surtout de Schadewalt, par « lamentation » (*Jammer*) et « frisson d'horreur » (*Schauer*)⁷. Les spectateurs de la tragédie déplorent le malheur d'un être humain, parce qu'il s'est abattu sur lui sans qu'il ne l'ait mérité, et cela les fait frissonner d'horreur parce qu'il est leur « semblable ». Le débat entre Platon et Aristote porte donc sur cette question : s'il est bon (pour la *Polis*) que la tragédie suscite ces affects dans cette mesure sans pareille, voire dans cette démesure.

Comme on sait, Platon répond par la négative et Aristote par l'affirmative à cette question ; tandis que Platon soutient que l'excitation des affects par la tragédie a un effet délétère sur les vertus qui sont essentielles pour la *Polis*, Aristote attribue à l'excitation des affects par la tragédie un effet « purificateur » par lequel la *Polis* est renforcée. Eu égard à l'argumentation déployée par Platon au Livre X de la *République*, deux aspects dans ce débat se laissent distinguer. Le premier argument de Platon contre la tragédie renvoie au portrait du monde éthique qu'elle dessine. Suivant cet argument, le monde éthique est falsifié dans la tragédie d'une manière telle que cela a des implications pratiques graves : puisque la tragédie montre comment des personnes qui ne sont pas sans vertu, voire sont vertueuses, tombent dans le malheur et la souffrance, elle affirme implicitement une différence entre bonheur et vertu, différence qui non seulement ne tient pas en vérité — c'est-à-dire si l'on a correctement compris ce en quoi consiste le bonheur véritable —, mais qui, en outre, si l'on y croit, amène les gens à poursuivre un faux bonheur au détriment de la vertu. Ainsi, tandis que Platon déclare comme étant nécessairement fausse, parce que copie seulement de l'apparence de la vérité, l'impression de pluralité et de fatalité, de « fragilité » (Martha Nussbaum) que la tragédie donne du monde éthique, Aristote, de son côté, conteste jusqu'à la possibilité de juger en termes de vérité ou de fausseté de la révélation du monde qui s'accomplit dans les affects

6. Je me suis servi des traductions suivantes : la *Poétique* d'Aristote par M. Fuhrmann, Reclam, Stuttgart, 1982; la *Politique* d'Aristote par E. Rolfes, Meiner, Hambourg 1982, et la *République* de Platon par F. Schleiermacher, Insel, Francfort, 1991.

7. La lecture traditionnelle de ces deux termes est : « pitié » et « crainte ». Cf. l'édition de J. Hardy, 1ère éd., Soc. d'édition « les Belles Lettres », Paris 1932, p. 37. [Note du traducteur].

tragiques : l'apparition du monde éthique dans la tragédie s'accomplit « suivant la vraisemblance » (*Poétique*, 1451 b).

Ce premier niveau du débat entre Platon et Aristote a trait au contenu cognitif et à la fiabilité épistémique des affects tragiques. Pour notre propos, c'est toutefois le deuxième niveau du débat qui est décisif, lequel a trait à la violence, à l'excitation et à l'intensification de ces affects par la tragédie et à son effet sur la *Polis*. Quoique le jugement de cet effet soit chez l'un à l'opposé de ce qu'il est chez l'autre, ils partagent tous deux une présupposition essentielle, à savoir que l'excitation de l'affect par la tragédie présente un *problème* pour les vertus dans la *Polis* dans la mesure où il n'est pas possible de les exercer *en même temps* que les affects tragiques sont suscités ; il s'agit là de la négativité fondamentale de l'excitation des affects tragiques par rapport aux vertus. Mais à partir de ce point de départ commun, Platon et Aristote arrivent à leurs évaluations diamétralement opposées de la tragédie. Ainsi, Platon est convaincu que l'excitation intensive des affects, qui a lieu dans la tragédie, renforce, de manière générale, ces affects et donc aussi *dans la Polis*. Par conséquent, l'affaiblissement de la vertu, qui est liée à une excitation démesurée des affects, n'est pas limitée au seul domaine de la tragédie, mais s'étend aussi au domaine de la *Polis* : la poésie (moins la « partie » qui « produit des hymnes aux dieux et des chants faisant l'éloge d'hommes excellents » ; *République*, 607 a) a pour effet « que soient négligées la justice et les autres vertus » (608 b) ; elle fait que « plaisir et déplaisir gouvernent dans l'État, au lieu des lois et des pensées raisonnables tenues à chaque fois dans la communauté pour indiquer ce qu'il y a de meilleur » (607 a). Car les effets de la poésie consistent en un renforcement des pouvoirs de l'affect, pouvoirs « éloignés de la Raison » (603 a), et elle y procède avec une violence si irrésistible que même ceux qui sont « bien intentionnés » ne peuvent y échapper. Il est clair que Platon conçoit le rapport entre la tragédie et la *Polis* suivant la logique de l'identité mentionnée plus haut : l'excitation des affects dans la tragédie est la même que dans la *Polis*, et cela *signifie* surtout la même chose, à savoir un affaiblissement des vertus sur lesquelles repose la *Polis*.

Or c'est ce raisonnement conforme à la construction identitaire du rapport entre art et politique dont la logique est remise en question par Aristote en se référant à l'effet cathartique de la tragédie. Dans la *Poétique*, Aristote décrit (et justifie) la tragédie en disant de celle-ci qu'elle « suscite lamentations et frissons d'horreur et accomplit par là une purification de tels états d'excitation » (1449 b). Par cette thèse, Aristote confirme, dans un premier temps, la négativité de l'excitation affective soulignée par Platon, en tant qu'elle affaiblit la vertu. Car s'il n'y avait aucun problème pour la *Polis* et ses vertus dans l'excitation des affects tragiques, l'indication selon laquelle cette excitation s'accompagne d'une purification et n'est donc pas nocive (comme Aristote l'écrit dans le Livre VIII de la *Politique*) serait superflue. Mais avant tout, avec le théorème de la purification, Aristote indique la voie d'une toute nouvelle solution au problème. Aristote dit en fait, avec son modèle de la catharsis, rien d'autre que le problème est déjà aussi sa solution. Car la solution du problème que pose l'excitation des affects tragiques pour les vertus de la *Polis* tient justement au fait que cette excitation a lieu *dans la tragédie*. Et susciter les affects

dans la tragédie signifie non pas justement les susciter aussi dans la *Polis*, mais de les désactiver et donc de *ne pas* les susciter dans la *Polis*. Le modèle aristotélicien de la catharsis ne rencontre donc pas l'expulsion platonicienne de la tragédie hors de la *Polis* en contredisant sa description de la tragédie comme d'un lieu de la remise en question de la *Polis* et de l'affaiblissement de sa vertu par une excitation démesurée des affects, mais en soulignant l'effet « homéopathique » — le mot est d'Aristote (*Politique*, 1341 b) positif d'un tel affaiblissement de la vertu pour la vertu. La tragédie pratique ce qui est étrange pour la *Polis*, la remettant même en question — et c'est ce qui est justement bon pour la *Polis*. Tandis que Platon ne pouvait se représenter la connexion entre tragédie et *Polis* que comme leur identité, Aristote propose dans la théorie de la catharsis le modèle d'une économie commune issue de la différence : la tragédie et la *Polis* collaborent parce que et pour qu'elles se limitent et se distinguent mutuellement, allant même à contrecourant l'une de l'autre.

Délestement⁸ et connaissance

Revenons maintenant à l'art de Bacon et demandons quelles sont les conséquences qui sont à tirer du modèle de la catharsis avec son économie de la différence pour la question de l'effet politique de cet art. Sous ce rapport, il faut d'abord prendre en considération la différence fondamentale que présente cette question par rapport au problème de la tragédie, différence que j'ai déjà évoquée plus haut. Car pour ce qui est de la tragédie, le concept aristotélicien de la catharsis devait servir à répondre à deux questions à la fois : à la question du plaisir spécifique que la tragédie éveille chez le spectateur, et la question des retombées bénéfiques de la tragédie pour la *Polis*. Aristote comprend les deux — le plaisir (esthétique) et les retombées (politiques) — comme la même purgation des affects tragiques suscités : la purification, qui est liée à l'excitation des affects, explique — suivant toujours une formulation que l'on trouve au Livre VIII de la *Politique* — pourquoi l'excitation et l'intensification des affects tragiques est également « bénéfique » — c'est-à-dire plaisante pour les spectateurs — et « non nocive » — c'est-à-dire utile pour la *Polis*. En ce qui concerne l'art de Bacon, toutefois, dont j'ai tenté plus haut d'esquisser l'expérience, cette connexion immédiate entre plaisir esthétique et utilité politique dans le concept aristotélicien de catharsis ne peut être maintenue. Car le plaisir esthétique pris à la contemplation de l'art baconien est centré sur la beauté de sa présentation en conflit avec la violence et les affects « tragiques » qui y sont présentés, qu'il suscite. C'est pourquoi le plaisir esthétique signifie dans ce cas une libération par rapport aux affects tragiques, laquelle mine du même coup la perspective morale de façon

8. *Entlastung* signifie « enlèvement d'un poids, d'une charge », donc littéralement : « décharge ». Mais comme il ressort de ce qui suit, l'idée est celle d'un allègement momentané de la pression morale, sociale, par l'art. Le terme que nous avons choisi pour traduire cette idée contient aussi l'idée d'un allègement et est du reste de la même racine que le mot allemand *Entlastung*. Nous avons préféré le néologisme « délestement » à « délestage », dont l'emploi est trop technique, ainsi qu'à « délassement » qui ne traduit pas toutes les connotations du terme allemand. [Note du traducteur].

générale : le plaisir esthétique pris à la contemplation de la beauté est ici le médium d'une liberté esthétique par rapport à la perspective morale. Mais cela signifie aussi, du même coup, que le plaisir esthétique dans le cas de Bacon ne peut pas aussi déjà, comme Aristote l'avait affirmé pour le cas de la tragédie, présenter une solution du problème politique, mais signifie au contraire son aggravement à l'extrême. Tandis qu'Aristote voit dans l'excitation démesurée des affects tragiques par la présentation intensifiée de la violence dans la tragédie le problème menaçant la *Polis* et sa vertu, et dans le plaisir esthétique, en tant que plaisir pris à l'effet purificateur et calmant de cette excitation, la solution de ce problème politique, — donc, contrairement à cette identification du plaisir esthétique à l'utilité politique chez Aristote, le problème que pose un art comme la peinture baconienne, c'est le fait justement qu'il en pose un pour la vie en commun et ses fondements moraux en raison même du plaisir esthétique qu'il suscite. Car le plaisir esthétique est lié de manière constitutive dans l'art baconien à (la répétition artistique de) la violence et est ainsi le médium d'une libération par rapport à la perspective morale à partir de laquelle nous la percevons, la ressentons et la jugeons *comme* violence.

Malgré cette différence essentielle dans la façon de poser le problème, l'idée fondamentale de la solution qu'Aristote a trouvée dans le concept de catharsis pour la tragédie se laisse aussi reformuler pour l'art baconien. Car le noyau du modèle de la catharsis consiste en une économie de la différence. En effet, la tragédie a un effet bénéfique pour la *Polis* justement *en tant que* lieu de l'activité de ce qui est nocif pour la *Polis*. Une telle logique de l'inversion est valable également pour l'art baconien — même si le « nuisible » qui sévit en lui ne consiste pas en une excitation démesurée des affects tragiques, mais en une liberté dépassant les bornes communément admises *par rapport* aux affects tragiques et à la perspective morale concernant la violence. À la lumière du modèle de la catharsis, il est pourtant faux — c'était, on s'en rappelle, l'erreur de Platon — de concevoir l'allégre transgression des affects tragiques et de leur perspective morale en art de telle façon qu'elle provoque ou sinon proclame la transgression violente de la perspective morale en politique. Car à la lumière du modèle de la catharsis, on peut voir comment la libération par rapport à la perspective morale en art peut avoir un effet bénéfique pour la prise en considération de la perspective morale en politique.

La façon la plus évidente et la plus simple de déterminer cet effet bénéfique, c'est au moyen du concept de délestement. L'effet cathartique de l'art y est conçu de telle manière qu'il permet une désactivation des besoins dont la satisfaction est tout aussi nécessaire qu'elle est menaçante en dehors de l'art, soit dans la vie sociale et politique. À cause de la satisfaction, obtenue de manière substitutive en art, de ces besoins inassouvis en dehors de l'art, nous voyons ceux qui la ressentent — comme l'écrit Aristote — « semblable à ces gens qui, ayant pris des remèdes et des purgatifs, retrouvent leur aplomb » (*Politique*, 1342 a). En appliquant ce raisonnement à la liberté esthétique par rapport à la perspective morale, cela signifie que nous avons besoin en art d'espaces de manœuvre d'une telle liberté afin — comme on le lit chez Arnold

Gehlen — de pouvoir supporter la « pression impérieuse de la société » en dehors de l'art. Un art qui — comme le dit encore Gehlen — nous « [fait] miroiter des degrés de liberté et des éveils de la réflexion et des privautés libertines qui ne peuvent pas du tout être accommodées dans la vie publique » remplit ainsi le rôle délestant du « petit gnome démonique et affairé auquel, dans chaque maison, on doit laisser une porte ouverte⁹ ». La bonne administration du ménage — c'est ce que signifie « économie » — ne repousse pas au dehors ce qui la menace et ne l'expulse pas comme Platon voulait le faire avec les poètes, mais l'intègre : en tant que ce qui procure le délestement.

Si convaincante que puisse sembler cette explication de l'effet cathartique de l'art pour la politique, elle a pourtant besoin d'être complétée. Car si on a maintenant, suivant la proposition de Gehlen, ouvert la porte de la maison au petit gnome démonique qui s'appelle « Art », alors il nous arrive ce que Benjamin raconte à propos du « petit homme bossu » : on le rencontre partout dans la maison, et quand on le rencontre, sous le charme de son regard étrange, ce qui est à soi se brise, se réduit de moitié, éclate : « Lorsqu'il apparaissait, j'avais le dessous. Ayant le dessous, j'avais un regard auquel les choses se dérobaient, jusqu'à ce que le jardin, au bout d'une année, soit devenu un jardinet, ma chambre une chambrette, le banc un tabouret. Elles rapetissaient, et c'était comme si une bosse leur poussait, qui s'incorporait dès lors elle-même au monde du petit homme pour très longtemps. Le petit homme m'avait précédé partout là où j'allais¹⁰ ». L'art, même dans une économie de la différence, n'est pas confiné à un lieu fixe et retiré où il nous promettrait un congé des fatigues du politique et du social et de leur « pression » morale (Gehlen). La liberté de l'art par rapport à la morale quitte plutôt à chaque fois le lieu auquel nous tentons de le confiner et suspend la vie politique et sociale *au milieu* de sa course. La différence entre art et politique n'est pas pour autant suspendue : le fait que le gnome démonique peut apparaître dans la maison en tout temps et en tout lieu ne le rend pas moins étranger aux choses et à l'ordre de la maison. Mais cela montre que l'économie de cette différence ne peut s'en remettre à des délimitations de domaines bien établies. Non seulement l'art et sa liberté par rapport à la morale nous distraient de la politique et de sa responsabilité vis-à-vis de la morale, mais il la menace aussi ; non pas certes comme la logique de l'identité nous présente cette menace, soit celle de sa dissolution, mais par son interruption.

-
9. A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Athenäum, Francfort/Bonn, 1965, p. 222 sqq. Pour un commentaire plus détaillé, voir Ch. Menke, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Suhrkamp, Francfort, 1991, p. 200 sqq. *La Souveraineté de l'art. L'Expérience esthétique après Adorno et Derrida*, trad. fr. P. Rusch, « théories », Paris, A. Colin, 1993, p. 200 sqq.
 10. W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Suhrkamp, Francfort 1975, p. 164 sqq. (« Enfance berlinoise vers l'an mil neuf cent », trad. J. Lacoste dans *Sens unique*, Paris, Éd. M. Nadeau, 1978, 1988). Sur l'ambivalence de l'art évoquée plus loin, qui comme purification est en même temps une menace, comme remède aussi un poison, voir la discussion chez J. Derrida, « La pharmacie de Platon », *La dissémination*, Seuil, Paris 1972, p. 69-196.

Or, même cette menace en tant qu'envers de la médaille du délestage — soit la menace que présente l'art encore aussi dans le cadre d'une économie de la différence — remplit aussi une fonction bénéfique pour la politique. Cette fonction bénéfique de l'art se laisse aussi comprendre comme effet cathartique ou « purificateur ». Mais tandis que dans la compréhension de la catharsis dans le concept gehlenien du délestage il était présumé que par là rien ne changeait à et dans la politique, l'effet cathartique de la menace esthétique consiste justement en un changement dans la compréhension du politique et dans sa façon de procéder. La catharsis esthétique redevient ainsi ce qu'elle était déjà aussi chez Aristote¹¹ : à savoir une connaissance critique. L'interruption par l'art purifie le politique et le social des orientations mal choisies et des modèles faux. Il s'ensuit que l'effet positif de la liberté par rapport à la morale en art pour la responsabilité envers la morale en politique et dans la société consiste en la remise en question radicale de la forme établie et de l'ordre admis de cette responsabilité : en une désautorisation qui l'interrompt. C'est en cela que consiste la nécessité politique d'un art moderne de la liberté, malgré tout son immoralisme. Si l'on ouvre une porte au gnome démonique, ou plus précisément : le gnome démonique de l'art s'ouvre une porte (car comment pourrait-on lui barrer tout accès ?), cela n'aura pas pour effet de faire tomber la maison. Mais cela change l'ordre dans la maison — cela change notre opinion sur la constitution de cet ordre et sur la solidité qu'il peut avoir. Ce que Benjamin a écrit à propos du petit bossu s'applique donc encore pour l'effet de l'art sur l'ordre dans la politique et la société : « celui que le petit homme regarde n'accorde aucune attention. Ni à lui-même ni au petit homme non plus. Il se tient debout, interdit, devant un tas de débris ». L'effet purificateur de l'art et de sa liberté tient dans le regard brisé qu'il nous confère : un regard auquel les brisures dans les ordres sociaux et politiques se dévoilent.

Université libre de Berlin

Traduit de l'allemand par Philippe Constantineau

11. La question de savoir si la catharsis chez Aristote a de fait un sens cognitif et même critique est, dans l'histoire de l'interprétation de la *Poétique*, notoirement controversée (et il est difficile de trancher la question en raison de la minceur des sources textuelles). Voir là-dessus les textes rassemblés par M. Luserke (éd.), *Die aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Olms, Hildesheim, 1991 ; et dans ce volume en particulier K. Gründer, « Jacob Bernays und der Streit um die Katharsis » (p. 352-385). Pour la conception de la catharsis comme critique, voir aussi M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 388 sqq.

Le plaisir esthétique et la vérité des sens

Herman Parret

Critères esthétiques et métamorphoses du beau

Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027368ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027368ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Parret, H. (1996). Le plaisir esthétique et la vérité des sens. *Philosophiques*, 23 (1), 81–92. <https://doi.org/10.7202/027368ar>

Résumé de l'article

Certaines maximes énigmatiques d'Épicure nous parlent de l'essence du plaisir en termes de concentration et d'ex-centration, de condensation et d'ex-tension, d'implosion d'explosion. Un certain épicurisme chez Kant lui fait dire la même chose, là où le sentiment vital (Lebensgefühl) est invoqué dans l'expérience esthétique. Le plaisir esthétique est mis en rapport avec la tensivité, le corps, la vie, le corps-en-vie. Toutefois, le plaisir, dans la tradition épicurienne, semble être l'inter-face de eros et aïsthésis, d'une érotétique et d'une esthétique, le corps-en-vie étant un corps-désir et un corps-sensation. Lucrèce, en bon épicurien et en préfigurant un certain Merleau-Ponty, évoque dans sa poésie géniale la vérité des sens, celle du corps-sensation défini à partir de la " sensation globale " du corps (synesthésie, interoceptivité).

LE PLAISIR ESTHÉTIQUE ET LA VÉRITÉ DES SENS

PAR

HERMAN PARRET

RÉSUMÉ : Certaines maximes énigmatiques d'Épicure nous parlent de l'essence du plaisir en termes de concentration et d'ex-centration, de condensation et d'extension, d'implosion d'explosion. Un certain épicurisme chez Kant lui fait dire la même chose, là où le sentiment vital (Lebensgefühl) est invoqué dans l'expérience esthétique. Le plaisir esthétique est mis en rapport avec la tensivité, le corps, la vie, le corps-en-vie. Toutefois, le plaisir, dans la tradition épicurienne, semble être l'interface de eros et aïsthésis, d'une érotétique et d'une esthétique, le corps-en-vie étant un corps-désir et un corps-sensation. Lucrèce, en bon épicurien et en préfigurant un certain Merleau-Ponty, évoque dans sa poésie géniale la vérité des sens, celle du corps-sensation défini à partir de la « sensation globale » du corps (synesthésie, interoceptivité).

ABSTRACT : Some enigmatic maxims of Epicurus discuss the essence of pleasure focusing on terms like concentration and excentration, condensation and extension, implosion and explosion. The epicurist tendency in Kant makes him saying similar things. He mentions « vital feeling » (Lebensgefühl) in his determination of the aesthetic experience. Aesthetic pleasure then is related to « tensivity », the body and life, the living body. However, pleasure, in the Epicurean tradition, seems to be the interface of eros and aïsthésis, of a erotetic and an aesthetic, because the living body is at the same time a body-desire and a body-sensation. Lucretius, as a good Epicurean and announcing Merleau-Ponty, writes in his genial poem about the truth of the senses, the truth of body-sensation defined from the point of view of the « global sensation » of the body (synaesthesia, interoceptivity).

Comment Épicure, et Lucrèce à sa suite, en installant la règle du plaisir dans leur éthique, déterminent-ils l'essence du plaisir ? Comment comprendre le plaisir qui accompagne la réalisation de tant de besoins hétérogènes ? Qu'y a-t-il de commun entre le plaisir d'être repu ou d'avoir chaud, le plaisir d'amitié ou de participer à l'ambiance communautaire, le plaisir de découvrir et de connaître, le plaisir de se sentir en bonne santé, le plaisir de l'écriture, le plaisir

du *felix aestheticus*, de la vibration esthétique ? Qu'en est-il du plaisir en tant que tel ? L'épicurisme nous enseigne la continuité de tous les plaisirs naturels, qu'ils soient nécessaires ou non-nécessaires. Toutefois, il semble que sur l'axe des plaisirs il y a une rupture significative : il y aurait alors une classe de plaisirs qui, en se délivrant du besoin, conquièrent une autonomie à l'égard de désir, plaisirs ludiques plutôt, plaisirs gratuits. Ce serait là que se situent les euphories de l'expérience esthétique. Pradines, dans son *Traité de psychologie générale*, présente une hypothèse intéressante concernant cette émergence de la spécificité du plaisir esthétique, tout en exploitant à fond l'acquis épicurien¹. Le plaisir, qui est originellement lié à une satisfaction du *besoin* — le besoin naturel et nécessaire, selon la catégorisation d'Épicure — peut se lier dans une phase plus évoluée aux *sens du besoin*. Ainsi l'odorat, le goût, n'importe quel sens peut anticiper la satisfaction. La sensation devient elle-même une source de plaisir sans plus de référence directe au besoin : elle devient soi-disant « désintéressée », comme dira Kant, source d'un « jugement de bon goût », voire d'une « connaissance sensible ». Sublimation sans doute, au moins symbolisation, « purification » bien suspecte aux yeux du psychanalyste, « esthétisation » de la sensation ludique rompant tout lien essentiel au désir. On est proche de la lecture kantienne du plaisir esthétique — désintéressement, purification — et loin d'Épicure, dira-t-on. Il est vrai que le *conatus* de Spinoza, infiniment plus que le *bon goût* de Kant, se trouve à l'intersection d'Épicure et de Freud : tout vivant s'efforce de persévérer dans son être, c'est la pulsion d'autoconservation qui l'incline à fuir la douleur et à chercher le plaisir.

Mais même s'il y a sublimation et « purification » du plaisir dans l'expérience esthétique, il se trouve toujours qu'il y a un élément commun à tous les plaisirs, ce qui fait que le plaisir est plaisir, le moment essentiel du plaisir. Ramenons la question de l'essence du plaisir à un texte d'Épicure, texte mystérieux mais combien évocateur des énigmes du plaisir. La *Maxime Capitale IX* s'énonce ainsi :

Si tout plaisir *se condensait* avec le temps, et s'il était présent dans tout l'organisme, ou dans les parties les plus importantes de notre nature, les plaisirs ne différeraient pas les uns des autres².

Épicure évoque dans ce fragment le caractère *non-différencié* des plaisirs. Le plaisir est un quel que soit le sensible qui le provoque : le chant du rossignol tout comme le chant de la meilleure soprano du monde provoque du plaisir, le plaisir toujours « vécu » par notre corps comme non-douleur, par notre âme comme non-agitation. Mais cette

-
1. Voir en ce qui concerne Pradines, un article de M. Dufrenne, « Le plaisir esthétique », dans *Esthétique et philosophie*, Paris, Klincksieck, 1981, III, p. 103-139.
 2. Épicure, *Maximes et Lettres*, éd. M. Conche, Paris, PUF, 1967, p. 142. D'autres fragments sont également importants à cet égard, comme la *Maxime Capitale XIX* : « Le temps infini contient un plaisir égal à celui du temps limité, si de ce plaisir on mesure les limites de la raison ». Voir aussi la *Maxime Capitale XX* : « La chair pose les limites du plaisir comme illimitées, et illimité est le temps qui le lui procure. Mais la pensée, qui s'est rendu compte de la fin et de la limite de la chair, et qui a fait disparaître les craintes au sujet de l'éternité, procure la vie parfaite, et n'a en rien besoin, en plus, d'un temps infini [...] ».

non-différentiation des plaisirs est dépendante d'une condition qu'Épicure formule dans la *Maxime Capitale IX*³ à l'aide du terme de *condensation* (*katepuknosis*). On pourrait comprendre l'idée de la « condensation avec le temps » comme l'idée d'une *totalisation*, parallèle à la *diffusion* du plaisir dans l'ensemble du corps. L'intensité maximale du plaisir serait alors due à cette extension double : sur l'axe entier du temps — le présent devenant alors tripartite, comme le dira plus tard Augustin : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur — et sur le corps entier comme nœud de toutes les sensations. Le premier type d'*extension* ou de *concentration* a comme conséquence que le plaisir qui se trouve à son maximum, *élargit* le temps de la présence de sorte qu'aucun supplément de durée ne puisse l'accroître. Le plaisir est alors vécu comme Présence du présent/passé/futur, comme Permanence, comme Plénitude. De même pour le second type d'*extension* ou de *concentration* : ce n'est plus tel ou tel organe spécifique, tel ou tel canal sensoriel isolé, mais le corps *dans son unité* qui « vit » le plaisir. Sous condition de cette double extension, on peut soutenir que le plaisir est non-différencié, que nous « vivons » ou bien le plaisir ou bien le non-plaisir, non pas un peu moins ou un peu plus de plaisir, non pas telle ou telle « qualité » de plaisir, non pas l'un ou l'autre « type » de plaisir. Cette interprétation de la *Maxime Capitale IX* nous a déjà fait progresser quelque peu. Si le plaisir non-différencié a le Temps Condensé comme ambiance et le Corps Concentré comme lieu, c'est que le plaisir est dans cette double mouvance de *condensation* d'une part et de *dissémination* de l'autre, d'intensification et d'« extensification », de *confusion* et de *diffusion*. La plénitude d'un plaisir n'est pas sa perfection immobile et éternellement stabilisée, mais sa mouvance contradictoire de concentration et de « ex-centration ». Le plaisir dans sa plénitude *implose* et *explose*, tensivité constitutive du plaisir d'un corps-en-vie. Telle est la vérité du plaisir.

On a pourtant longuement discuté depuis Épicure la question de savoir si le *mouvement* est bien nécessaire pour qu'il y ait plaisir. Être exempt de trouble et de douleur semble à première vue un plaisir pensé selon le *repos* (*katastématikê*). En effet, Cicéron, Sénèque, Plutarque, Augustin acceptent deux types de plaisir — le plaisir pensé selon le mouvement et le plaisir pensé selon le repos. Voici Augustin :

Les hommes recherchent par nature ou le plaisir qui meut délicieusement par nature ou le repos qui fait que le corps ne souffre d'aucune gêne, tandis que l'un et l'autre sont appelés par Épicure du seul nom de plaisir⁴.

Cet embarras plane sur nombre d'interprétations des fragments d'Épicure. Cela ne peut être le cas que l'âme soit le siège des *plaisirs en repos* (*katastématikê* ; absence de souffrance et d'agitation) et le corps le siège des *plaisirs en mouvement*. Les plaisirs de l'âme seraient dans ce cas stables comme « un ciel sans nuages » tandis que les plaisirs de la chair diversifiés et fugitifs. C'est à peu près ce

3. Cette maxime hermétique a été interprétée de plusieurs façons : voir M. Conche, dans Épicure, *Lettres et Maximes*, Paris, PUF, 1987, p. 232-233, et G. Rodis-Lewis, *Épicure et son école*, Paris, Gallimard, 284 sqq.

4. Voir Rodis-Lewis, *op. cit.*, p. 229-230.

que Cicéron propose : l'élimination de la douleur (*plaisir en repos*) précède et commande l'achèvement du plaisir qui atteint son terme (*plaisir en mouvement*) là où on peut le diversifier et l'amplifier. Et Cicéron reproche à Épicure, en fin de compte, d'avoir appelé ces deux types « incompatibles » de plaisir — le plaisir parfait et en repos, et le plaisir diversifié et en mouvement — par le même nom. Pourtant Épicure est plus grand que Cicéron, et je prendrai sa défense. Il se pourrait, comme le pensait Aristote dans l'*Éthique à Nicomaque*, que le plaisir parfait et en repos ne soit pas une origine idéale qui se perd au cours de la mise-en-mouvement corporelle, mais bien plutôt un *télos*, un équilibre, une perfection, une plénitude immobile auquel le corps et ses plaisirs en mouvement aspirent. Le but ultime serait alors, pour l'âme comme pour le corps, le repos. Mais cette visée téléologique, même axiologique si l'on veut, ne changera pas le fait que l'élimination de la douleur (ou plaisir catastématique, c'est-à-dire le plaisir en repos) n'est pas la *condition sine qua non* du plaisir en mouvement mais bien plutôt une *conséquence*, épiphénoménale dirais-je, du vrai plaisir qui est toujours en mouvement, qui est « vécu » dans sa double mouvance d'implosion et d'explosion, de concentration et d'ex-centration. C'est que la physico-anthropologie de l'épicurisme (même si les textes d'Épicure lui-même sont malheureusement fragmentaires à ce propos) donne un poids extrême et profondément constitutif au *désir* : c'est *Eros* qui génère le plaisir, n'importe quel plaisir dans sa concrétude émerge à partir d'un besoin *érotétique*. C'est le dynamisme du désir qui anime l'orientation première du vivant vers les satisfactions, et le plaisir est le nom d'une expérience contradictoire d'attraction et d'aversion, expérience nécessairement mêlée au sentiment de *manque* qui caractérise toujours le désir. La conception *érotétique* du corps-en-vie qu'est le vivant humain — conception spinoziste tout comme freudienne — ne supporte pas l'idée de deux *types* hétéronomes de plaisir. Il n'y a, quant à sa nature et son essence, qu'un *seul plaisir*, celui que nous devons de fond en comble à Vénus. Telle, encore, est la vérité du plaisir. Et Lucrèce, en bon épicurien, ne s'est pas trompé quand il ouvre son *De Rerum Natura* par un éblouissant hymne à Vénus :

Mère de la race d'Énée, joie des hommes et des dieux, Ô Vénus nourricière, toi qui, sous le ciel étoilé où glissent lentement les astres, rends fécondes terre et mer, la mer qui porte les navires, la terre qui porte les moissons; toi en qui toute conception trouve son origine, toi par qui toute espèce vivante naît à la lumière du soleil, déesse. [...] C'est ton alliance, déesse, que je sollicite avec ardeur pour ces vers⁵.

C'est en ce lieu que, iconoclaste, j'ose introduire le sévère philosophe de Königsberg et le premier moment de sa détermination analytique du jugement de bon goût. En effet, le plaisir est le moment qualitatif de l'expérience esthétique, et c'est précisément dans ce contexte que Kant invoque explicitement la sagesse d'Épicure. La perspective érotétique (spinoziste) n'est évidemment pas envisagée par Kant — mais un certain épicurisme, pourtant, est puissamment

5. Je cite Lucrèce dans la traduction de Chantal Labre : Lucrèce, *La nature des choses (De Rerum Natura)*, Édition Arléa, p. 17.

présent : le plaisir (esthétique) est d'ordre corporel, le corps étant un *corps-en-vie*, un nœud de *forces vitales*, un corps travaillé par les mouvements de stimulation et d'inhibition⁶ :

Le plaisir consiste toujours dans le fait que l'être humain ressent une *stimulation de l'ensemble de sa vie*, donc un accroissement de son bien-être physique, c'est-à-dire de sa santé ; dans cette mesure, *Épicure*, pour qui tout plaisir était au fond une sensation corporelle, n'a peut-être pas eu tort⁷.

Kant soutient, déjà au tout début de son *Analytique*, que l'expérience esthétique présuppose une « sensation de satisfaction » (*Empfindung des Wohlgefallens*) qui doit être rapportée au « sentiment vital » (*Lebensgefühl*) « que le sujet éprouve sous le nom de sentiment de plaisir ou de déplaisir⁸ ». Ce qui fait plaisir stimule également le sentiment d'être en bonne santé (*das Gefühl der Gesundheit*)⁹ :

C'est tout le processus vital du corps (*Lebensgeschäft im Körper*) qui paraît se trouver, *comme par un mouvement interne (als eine inner Motion)*, intensifié, ainsi qu'en témoigne l'excitation qui en résulte¹⁰.

On est en plein *Épicure*. Il y a, par conséquent, plus que la simple idée que « tout plaisir est en fait une sensation corporelle ». En plus, le corps est vu par Kant tout comme par *Épicure* comme un « processus vital » que le plaisir esthétique intensifie « par un *mouvement interne* » de stimulation et d'inhibition, ou pour reprendre la terminologie épicurienne développée plus haut : par la double mouvance d'ex-centration et de concentration, de dissémination et de concentration, de diffusion et de confusion, d'explosion et d'implosion. Ainsi le plaisir est-il produit par un certain équilibre des forces vitales du corps. Par ailleurs, Kant illustre la structure de la double mouvance par l'exemple du *rire*, « affect procédant de la manière dont la *tension* d'une attente se trouve soudain réduite à néant », le corps

-
6. Voici le passage entier : « Il est indiscutable aussi qu'en nous toutes les représentations, qu'elles soient objectives, simplement sensibles ou entièrement intellectuelles, peuvent être liées subjectivement au plaisir ou à la douleur, si imperceptibles qu'ils soient (toutes les représentations affectent le *sentiment de la vie*, et aucune ne peut être indifférente pour autant qu'elle est une modification du sujet) ; il est même incontestable que, *comme l'affirme Épicure*, le plaisir et la douleur sont en fin de compte *d'ordre corporel*, peu importe qu'ils prennent naissance dans l'imagination ou dans des représentations de l'entendement, car, *sans le sentiment de l'organe corporel*, la vie serait la simple conscience de son existence, mais ne serait pas le *sentiment de bien-être ou de malaise*, c'est-à-dire le *sentiment de la stimulation ou de l'inhibition des forces vitales*. En effet, l'esprit n'est en lui-même que *vie (le principe vital lui-même)* et les inhibitions et stimulations ne peuvent être cherchées qu'en dehors de lui, bien qu'en l'homme lui-même, et, partant, *dans le rapport avec son corps* », Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 29, p. 277-278.
7. *Ibid.*, § 54, p. 330-331. Le nom d'*Épicure* revient une troisième fois dans la *Critique de la faculté de juger* où Kant se répète quelque peu : « On peut donc, me semble-t-il, accorder à *Epicure* que tout plaisir, *même si des concepts éveillant des idées esthétiques en sont l'occasion*, est une *sensation animale*, c'est-à-dire *corporelle* », § 54, p. 334.
8. *CFJ*, § 1, p. 204.
9. *CFJ*, § 54, p. 331-332.
10. *CFJ*, § 54, p. 331.

ressentant ce relâchement à travers l'oscillation des organes¹¹ — tensivité donc (at-tention et détente), catégorie toute épicurienne que Kant met en scène sans en être trop conscient. Plaisir, corps, vie, tensivité, voici une chaîne conceptuelle qu'Épicure et Kant ont en commun. Plus est que, pour Kant comme pour Épicure, il est de l'essence du plaisir qu'il est *indifférencié, indifférenciable* : il n'y a ni degrés ni types de plaisir, il n'y a que plaisir ou non-plaisir. Kant, comme on sait, ajoute des critères supplémentaires transcendant le pur sentiment du plaisir pour être en état de déterminer plus adéquatement, dans son « Analytique du Beau », la spécificité de l'expérience du beau. Le plaisir du beau, de l'agréable, de l'utile, le plaisir du corps ou de l'âme (*Gemüt*), c'est du plaisir, pure qualité. Les trois autres moments (surtout la quantité : est beau ce qui plaît *universellement* sans concept) nous font sortir, de toute évidence, du cadre épicurien. Épicure a été pour Kant une bonne heuristique pour l'élaboration conceptuelle de ce qu'il pensait être le *plaisir comme qualité*, ce qui ne fait pas encore, nul n'en doute, une Critique de l'appréciation esthétique¹². Il faudra bien d'autres pierres pour achever la Cathédrale.

Plaisir, corps, vie, tensivité, telle est la chaîne commune à Kant et Épicure. Mais ce corps-en-vie soumis à la double mouvance tensive, de quel corps s'agit-il ? Kant ne considère jamais le *corps dans sa profondeur*, le *corps-désir*, le corps des besoins naturels (nécessaires et non-nécessaires) tandis que, de Spinoza à Freud, c'est dans ce corps, érotétique, que s'incrustent les plaisirs. Opposée à cette conception « verticale » de la corporéité, il y en a une autre, l'« horizontale », le *corps dans son extension*, le *corps-sensation*, le corps des cinq sens et de leur coordination. *Eros* d'une part, *aisthèsis* de l'autre, érotétique et esthétique, le corps-en-vie profite des deux, de ses désirs en profondeur, de ses sensations en surface. Et le plaisir, dans son essence indifférenciée, est tributaire des deux registres : c'est que le plaisir est l'interface d'*eros* et d'*aisthèsis*, d'une érotétique et d'une esthétique. Il y aurait donc deux types d'affection : on est affecté par ses désirs ou on est affecté par ses sensations. Et il y a, par conséquent, deux tendances de structuration des plaisirs : ou bien l'érotétisation des plaisirs ou bien l'esthétisation des plaisirs. L'épicurisme — il y a évidemment plusieurs lectures d'Épicure,

11. CFJ, § 54, p. 332. Voir également, pour des considérations kantiennees dans les mêmes termes concernant le *rire* et les *larmes*, l'*Anthropologie du point de vue pragmatique*, § 79, p. 261-262.

12. On peut retourner au Livre II de l'*Anthropologie du point de vue pragmatique* de Kant pour trouver, en termes bien simples, la division suivante du *Sentiment de plaisir et de déplaisir* : « A. Le plaisir sensible, B. Le plaisir intellectuel. Le premier est présenté ou bien A. par les *sens* (le consentement), ou bien B. par l'*imagination* (le goût); le second (à savoir l'intellectuel) l'est ou bien A. par des *concepts susceptibles* d'être présentés, ou bien B. par des *Idées* », § 59, p. 229. C'est le point de vue toujours pragmatico-psychologique qui élargit la portée du plaisir jusque dans le domaine intellectuel de la conceptualisation et de l'Idéalisation. Le point de vue transcendantal dans la *Critique de la faculté de juger* limitera de manière stricte l'impact du plaisir : sans plaisir, pas d'appréciation esthétique (c'est le moment de la qualité), c'est une condition nécessaire mais pas suffisante ; pour qu'il y ait appréciation esthétique, il faut en plus les trois autres moments de l'Analytique du Beau, surtout le moment quantitatif de l'exigence d'universalité.

surtout parce que l'on ne dispose que de quelques lettres, maximes et fragments du philosophe — tend à privilégier la perspective « verticale », un certain fondamentalisme des profondeurs qui mènera à Spinoza et à Freud : le plaisir est dans la satisfaction d'un besoin. Il est dit alors que ce qui émeut, caresse et flatte la sensibilité est superficiel, instable et complémentaire. L'essentiel est alors que tous les désirs naturels et nécessaires soient comblés. La demande esthétique des cinq sens — fugitivité, raffinement, fragilité des caresses, des goûts et des regards — est dite inciter à la débauche, à l'inessentiel. Cette tendance à l'érotétisation des plaisirs consacrerait en fait les seules nécessités vitales. L'autre paradigme — et on frôle Kant, ou moins le Kant de la *Critique de la faculté de juger* — proclame que les plaisirs sont dans les sensations, dans la vie sensitive des cinq sens. Ce qui compte alors est la richesse « horizontale » des sensibles, la fleur de peau des surfaces, la *chair* du monde, les timbres et chromies, le jeu des sensations. C'est la tendance à l'esthétisation des plaisirs : le sensible exerce sa séduction, le comble des plaisirs est dans l'ivresse sensorielle du *felix aestheticus*. Le *corps*, de toute évidence, est le substrat nécessaire dans les deux perspectives, *corps-désir* ou *corps-sensation*, deux figures du *corps-en-vie*. Et la double mouvance qui caractérise le processus vital — concentration et ex-centration, implosion et explosion — remplit ces deux figures de manière bien spécifique. Les plaisirs « en mouvement » du corps-désir sont *pulsionnels* — Épicure, Spinoza, Freud — tandis que les plaisirs « en mouvement » du corps-sensation sont *ludiques* : comme l'explique Kant, c'est, dans ce cas, le *jeu* des facultés (l'entendement et l'imagination surtout : la façon dont on transpose la sensation par rationalisation et symbolisation, dans le rêve et le phantasme, dans la fiction) qui provoque la tensivité bien ludique des plaisirs. Épicure et Kant, de belles fiançailles, il est vrai, mais combien imparfaites. Le plaisir entre le désir et la sensation — Épicure et Kant, pourtant, poussent cette balançoire dans des directions passablement déviantes.

De Rerum Natura (La nature des choses), la « sémiotique lucrétienne », est un *Cantique des Cantiques* jubilant les gloires de la sensation, les fastes du sensible. Le Livre IV sur les illusions et phantasmes de l'âme, sur les simulacres et les songes, comporte une sémiotique admirable de la vie sensorielle à partir d'une analytique des virtualités des cinq sens. L'idée du simulacre et de l'illusion référentielle a été largement exploitée en sémiotique contemporaine mais elle trouve son précédent le plus lumineux dans Lucrèce. Le poète-philosophe décrit finement ces simulacres et leur physique tandis que le livre dans son entièreté est une puissante apologie des cinq sens constituant la vie sensitive de l'être humain, ce corps-en-vie qui jouit et qui souffre. La *vérité des sens* « n'impute pas à la vue les erreurs de l'esprit¹³ », ni aux autres sens. En enlevant d'une part

13. Lucrèce, p. 163. Encore : « Nous n'accordons pas pour autant que les yeux puissent se tromper le moins du monde. Voir, où elles sont et où qu'elles soient, l'ombre et la lumière sont ou non les mêmes, si c'est la même ombre qui, tout à l'heure ici, est passée là-bas... cela, c'est à la raison, à l'esprit de le discerner : il n'est pas au pouvoir des yeux de connaître la nature des choses. N'impute donc pas à la vue les erreurs de l'esprit ».

les opinions (*doxa*) et les passions (dans les termes d'Épicure : les désirs non-naturels) de l'autre, on retrouve la *vérité* de la vie sensorielle, ses gloires et richesses sollicitées par les fastes du sensible. Tout comme le sentiment du plaisir est toujours un bien, de même la *sensation* est toujours *vraie*. Et je cite un long passage où Lucrèce développe sa thèse concernant la *vérité des sens*.

Tu trouveras que ce sont les *sens* qui, d'abord, nous ont donné la notion du vrai, et comprendras que les sens ne peuvent être réfutés. [...] Qui est plus digne de confiance que les sens ? [...] S'ils nous trompent, la raison tout entière n'est, elle aussi, qu'erreur. Mais peut-être penses-tu que l'*ouïe* va rectifier les défauts de la *vue*, le *toucher* ceux de l'*ouïe* ? Que le *goût*, peut-être, va dénoncer l'erreur du *toucher*, que l'*odorat* réfutera le témoignage des autres sens ou que la *vue* les convaincra d'erreur ? Je n'en crois rien : *chaque sens a son pouvoir propre et son domaine réservé*. La sensation du mou, du glacé, du bouillant, est donc nécessairement bien distincte de la perception des diverses couleurs et de tout ce qui se rattache à la notion de couleur. Le goût a lui aussi son univers propre ; l'odorat fonctionne de son côté comme l'ouïe du sien. Il est aussi absolument impossible que les divers sens puissent se réfuter les uns les autres [...] : ce qu'ils perçoivent, et à n'importe quel moment, est vrai¹⁴.

En ce qui concerne le statut de la *sensation* (*aisthêsis*), Lucrèce ne diffère guère d'Épicure. Le fait de *ressentir* fait jaillir l'évidence. La sensation est critère de vérité (de nos pensées sur la réalité) parce que, en deçà de la pensée, elle est ce par quoi il y a pour nous vérité, c'est-à-dire accès à la réalité. Dans le domaine de la connaissance comme dans celui de l'affectivité, la sensation n'a pas besoin de justification pour celui qui sent. La sensation est ce à partir de quoi la raison justifie, mais elle-même n'a pas besoin de preuve : elle est « irrationnelle » (*alogos*), muette. Le *sensible* est exactement comme il apparaît. La sensation n'ajoute rien, elle n'a rien de subjectif et de construit : elle se situe d'ailleurs à un niveau où il n'y a pas encore de « sujet ». La sensation est infaillible et l'évidence sensorielle a une valeur absolue. Il ne saurait donc y avoir la moindre différence, à cet égard, d'un sens à un autre, ou, pour le même sens, d'une sensation à une autre, car vouloir corriger les sensations les unes par les autres — celles de la vue par celles de l'ouïe, celles de l'ouïe par celles du toucher, etc. — serait admettre la possibilité de *sensations erronées*, ce qui serait ruiner le fondement de la connaissance.

Et Lucrèce traite par la suite les cinq sens séparément en ce qu'ils ont de plus poétiquement spécifique. Avec le même sensualisme que l'on retrouvera vingt siècles plus tard dans ce grand lucrétien qu'est le Greimas de *De l'imperfection*. Mêmes enthousiasmes, mêmes fines-ses, mêmes sensibilités. Prenons ainsi l'*ouïe* — évocation de la rudesse et de la douceur des sons, de la tonalité des voix qui déchirent la gorge et l'oreille, des musiques, ainsi que les « douces plaintes de la flûte », des échos que les collines se renvoient les unes aux autres spontanément, le chant du coq qui met jusqu'au lion en colère. Ensuite les *goûts* et ses organes — langue et palais, la saveur qui envahit la bouche, les salives, les sucs qui se répandent dans la

14. Lucrèce, *op. cit.*, p. 165.

gorge, les vins qui chatouillent les pores du palais, les vinaigres qui déchirent le gosier. Et les *odeurs*. « Comment viennent-elles effleurer nos narines ? [...] Comment l'odeur du miel attire-t-il de loin l'abeille, celle des cadavres les vautours?¹⁵ ». Et Lucrèce de décrire l'impact spécifique des odeurs et saveurs, des images et des couleurs sur l'esprit : certaines sensations comme les odeurs « flottent au hasard, arrivent tard, s'éteignent quelquefois avant d'être sensibles, se dissipant peu à peu dans les airs¹⁶ », fugitivité à opposer à la permanence des images — certains sens sont plus objectivants, d'autres plus intimes. Esthétique de notre corps-en-vie aux cinq sens, « vérité » complexe, subtile des sens, surplombée, affectée par une réalité affluente, inépuisable « en horizontale », une réalité de surfaces qui s'étendent jusqu'à l'infini. Cependant, on l'a vu, ce corps-en-vie qu'est l'âme semble concerné par plus que la simple sensation totalement soumise et passive à l'égard de l'*Il y a* sensible du réel¹⁷. Et c'est à ce point que l'esthétique lucrétienne devient intéressante. En fait, l'âme contient plus que des sensations produites par un seul canal sensoriel isolé. Lucrèce évoque — sans trop approfondir, il est vrai — l'idée que les sensations qui se succèdent ne sont pas perçues *séparément, isolément*, mais nous font « percevoir » la *chose* dans son intégralité. Je cite le passage où le poète-philosophe lui-même introduit le concept de *sensation globale*.

Quand le vent nous cingle sans relâche, quand un froid terrible s'insinue en nous, nous ne sentons pas non plus chaque particule de vent ou de froid; nous n'avons qu'une *sensation globale* : nous sentons notre corps tout meurtri à l'intérieur, comme si quelque choc le frappait de l'extérieur et nous donnait le sentiment de la réalité. Un autre exemple : si nous frappons du doigt contre une pierre, ce que nous touchons, alors, c'est sa surface et la couleur émise par cette surface ; ce n'est pourtant pas cela que le toucher nous fait sentir ; la sensation qu'il nous apporte, c'est bien plutôt celle de la dureté essentielle qui réside dans les profondeurs du bloc¹⁸.

15. Lucrèce, *op. cit.*, p. 172.

16. Lucrèce, *op. cit.*, p. 173.

17. L'âme contient, à part les sensations, également les *affections* (*pathè*) et les *anticipations* (*prolēpsis*) qui évidemment ne valent que par les sensations auxquelles elles renvoient. Pour Épicure comme pour Lucrèce, il n'y a qu'un seul critère essentiel : la sensation, mais, pour une analyse exhaustive, il faut déterminer également les deux autres critères de la canonicité épicurienne. L'*affection* : le plaisir et la douleur, « réponse immédiate » sitôt ressentie, d'une part, et l'*anticipation*, concept difficile mais extrêmement fructueux et moderne. Il s'agit du processus d'abstraction selon Épicure : une même sensation, se répétant dans des contextes sensoriels différents, se trouve comme « abstraite » par le fait même. Elle laisse dans la mémoire une *empreinte* distinctive qu'un mot peut évoquer. Ce « concept » — présent dans le mot désignant la sensation — commence alors à *signifier* des sensations possibles. Tout discours humain ne vaut, par ailleurs, que par l'éventualité d'un remplissement sensoriel. S'il n'y avait les sensations, il n'y aurait pas de langage. Et nous pouvons user de mots parce que les sensations auxquelles ils renvoient ont chance de réapparaître. Les anticipations peuvent « vivre leur propre vie », détachées des sensations. La *prolēpsis* considérée du point de vue de la psychologie cognitive contemporaine, est une « trouvaille » épistémologique très originale de l'épicurisme.

18. Lucrèce, *op. cit.*, p. 159. Voir également, P. Boyancé, *Lucrèce et l'épicurisme*, Paris, PUF, 1963.

Sensation globale, donc : « nous sentons notre corps tout meurtri à l'intérieur ». Intéroceptivité, ou sensation du corps comme centre de coordination des sensations. « Toucher une couleur émise par les surfaces », synesthésie parmi les plus difficiles : toucher le visible. Il y a, par conséquent, chez Lucrèce une certaine idée du *corps intégral* dont le « sens intérieur » génère des synesthésies. Idée, on n'en doute pas, d'une extrême modernité, qui corrige quelque peu la portée du texte de Lucrèce cité il y a un instant : « [...] que chaque sens a son pouvoir propre et son domaine réservé ». Il se révèle en fait que, pour Lucrèce, toute sensation résulte d'un *contact* : les sensations « rendent tous les objets des sens *touchables* (*hapta*) et, s'il en est ainsi, chacun des autres sens est une sorte de *toucher*. La synesthésie trouvera ainsi son explication : il y aurait un *toucher fondamental* dans lequel se rassemble toute virtualité sensorielle. Je cite Greimas, ce lucrézien bien contemporain, qui exprime la même intuition dans *De l'imperfection* :

Le toucher, la plus profonde des sensations à partir desquelles se développent les passions du corps et de l'âme, vise, en fin de compte, la conjonction du sujet et de l'objet, seule voie menant à l'*esthesis*. [...] Le toucher est plus que l'esthétique classique veut bien lui reconnaître [...] il se situe parmi les ordres sensoriels les plus profonds, il exprime proxémiquement l'intimité optimale et manifeste, sur le plan cognitif, le vouloir de conjonction totale¹⁹.

Point de vue exemplairement lucrézien. Si l'on veut préciser la nature de l'évidence sensorielle, il faut la définir comme évidence *tangible* : *sentir, c'est toucher*. Le réel, en effet, est ce qui se fait sentir, le réel lui aussi est corporel. Et la sensation, par conséquence, est dans le choc des corps : corps du monde, corps-en-vie. Or le rapport immédiat d'un corps et d'un autre corps est le *contact*. Comment dire chose pareille de l'odorat, de l'ouïe, de la vue, sens soi-disant « à distance » ? Pour Lucrèce, le contact, il est vrai, n'est pas avec les objets mêmes, mais avec leurs émanations — c'est la théorie des simulacres, développée précisément dans le Livre IV, « Simulacres et illusion », de *La nature des choses*. L'image que nous avons de l'objet est le résultat d'un contact direct, même si les simulacres peuvent être déformés, déchirés, rongés par les milieux traversés. La thèse de la prépondérance du toucher devrait intéresser la sémiotique comme une thèse extrêmement pertinente, même si l'atomisme et le matérialisme de Lucrèce ne nous paraissent guère actables.

Surgissent en ce lieu les fiançailles, inattendues sans doute, de Lucrèce et de Merleau-Ponty. Cadre matérialiste d'une part, et phénoménologique de l'autre, mis à part, il y a une esthétique où Lucrèce et Merleau-Ponty se rencontrent. C'est que les deux philosophes expliquent la synesthésie et la « sensation globale » intéroceptive de la *chose* du monde — que Merleau-Ponty qualifie de *chair* (puisque le monde est fait de chair tout comme le corps-en-vie) — par la dominance du toucher fondamental²⁰. Merleau-Ponty, dans la *Phénoménologie de la perception*, parle volontiers de la *communi-*

19. A. J. Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987, p. 92 et 30.

20. Voir mon article « Synesthésies du visible », dans *Versus*, 65/66, 1993, p. 59-70.

tion entre les données des divers sens : la relation intersensorielle de communication est possible à cause de l'unité première du sentir. Selon Merleau-Ponty, l'articulation du système sensoriel en cinq sens présuppose un fond indifférencié où il y a confusion des sens : la vision, ou un autre sens, n'y est pas encore assez fortement installée pour exercer un rôle articulé. C'est ainsi que Merleau-Ponty a pu écrire que « la fragilité, la rigidité, la transparence et le son cristallin d'un verre traduisent une seule manière d'être²¹ ». L'unité de la chose est pré-esthétique, et c'est le sentir confus qui est capable de récupérer cette unité mondaine et réelle, appelée *chair*, ce senti d'avant les sens isolés, d'avant la différenciation sensorielle. La manière d'être du verre, l'unité de la chose, se laisse traduire alors en même temps en son, en image, en « tangème ». La perception est *Einfühlung*, sympathie avec la chair du monde, puisque mon corps lui aussi est taillé dans la texture du sensible. *Le visible et l'invisible* situe bien, évidemment le *sentir primordial* dans le toucher, le contact tactile²². Le toucher est l'origine de la sensibilité entière et donc, de tout sens. Le regard tout comme la voix, la vue tout comme l'ouïe, « touchent ». Les synesthésies, phénoménologiquement, font remonter les sensations, produites par les canaux sensoriels spécifiques, vers leur origine commune, le pré-esthétique, le toucher fondamental.

Gloires de la sensation : la diversité et la richesse de notre vie sensorielle s'organisent, s'hiérarchisent autour du toucher fondamental, le contact avec le réel. Fastes du sensible : ce réel est une présence inépuisable qui se laisse toucher, qui se donne à toucher par nos cinq sens. Le touchant et le touché, dans leur réversibilité radicale, c'est l'*inter-corps*, la *chair* du monde dont est faite aussi la *chair* de notre corps-en-vie. Cette esthétique-là est la source intarissable des plaisirs. Toutefois, le plaisir, on l'a suffisamment accentué, est l'interface d'une érotétique et d'une esthétique, interface des besoins et des sensations. Et le corps-en-vie est le nœud du corps-désir et du corps-sensation. Le plaisir, c'est la vérité des besoins tout comme la vérité des sens. Tel, en tout cas, est l'enseignement d'Épicure, si conséquemment transposé dans le poème philosophique de Lucrèce. Transposé encore, de façon testamentaire, dans le message de Greimas. La sémiotique lucrétienne, en fin de compte, nous rappelle, mais avec quel génie, que l'être-dans-le-monde et

21. M. Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 368.

22. « Avec la réversibilité du visible et du tangible, ce qui nous est ouvert, c'est donc, sinon encore l'incorporel, du moins un être intercorporel », *Le visible et l'invisible*, p. 188. « Mes mouvements ne vont plus vers les choses à venir, à toucher, ou vers mon corps, en train de les voir et de les toucher, mais ils s'adressent au corps en général et pour lui-même », *Ibid.*, p. 189. Pour le chiasme chair du monde/chair du corps, voir les *Notes de travail*, p. 302-303, et surtout 307-310 : « Toucher-se toucher, voir-se voir, le corps, la chair comme Soi ». Il est évident que le métalangage de Merleau-Ponty est à l'antipode de celui de Lucrèce, et la phénoménologie peut même être considérée comme une attaque en règle contre la physique matérialiste et atomiste de Lucrèce. Toutefois, les « fiançailles » ne concernent pas le métalangage mais l'acceptation commune des phénomènes de synesthésie et d'intéroceptivité comme étant fondamentaux pour l'esthétique (ou la doctrine des sensations).

l'être-avec-les-autres est un *intercorps* de besoins et de sensations dont le plaisir nous dit la vérité.

*Fonds National belge de la Recherche Scientifique
Universités de Louvain et d'Anvers*

Le sublime et la fiction

Peter McCormick

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027369ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027369ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

McCormick, P. (1996). Le sublime et la fiction. *Philosophiques*, 23 (1), 93–112.
<https://doi.org/10.7202/027369ar>

Résumé de l'article

Il y a des oeuvres d'art poétiques, et en particulier quelques poèmes modernistes, qui nous offrent des représentations du sublime dans un de ses aspects les plus problématiques. Cet aspect comporte la simultanéité des éléments à la fois subjectifs et objectifs. Mais comment peut-on comprendre le sublime sous ce double masque ? Comment se fait-il que le sublime puisse être à la fois objectif et subjectif ? Dans cet article je propose d'articuler ces deux aspects du sublime en ayant recours aux réflexions tardives de Kant dans son *Opus postumum* sur le *Selbstsetzungs-*lehre, sur ce que j'appellerai « une auto-position fictive ».

LE SUBLIME ET LA FICTION

PAR

PETER McCORMICK

RÉSUMÉ : Il y a des œuvres d'art poétiques, et en particulier quelques poèmes modernistes, qui nous offrent des représentations du sublime dans un de ses aspects les plus problématiques. Cet aspect comporte la simultanéité des éléments à la fois subjectifs et objectifs. Mais comment peut-on comprendre le sublime sous ce double masque ? Comment se fait-il que le sublime puisse être à la fois objectif et subjectif ?

Dans cet article je propose d'articuler ces deux aspects du sublime en ayant recours aux réflexions tardives de Kant dans son Opus postumum sur le Selbstsetzungslehre, sur ce que j'appellerai « une auto-position fictive ».

ABSTRACT : Some poetic works of art, and in particular some modernist poems, present us literary representations of the sublime in one of its most searching, and still problematic, aspects. This aspect of the sublime, unlike many others, involves the simultaneity of both subjective and objective elements.

But how are we to understand the sublime in such a double guise ? How can the sublime be simultaneously both objective and subjective ?

My suggestion here is that we can best articulate both the objective and subjective aspects by making use of Kant's late reflections in the Opus Postumum on the Selbstsetzungslehre, that is, on what I will call a fictional self-positing.

La philosophie transcendantale précède l'affirmation des choses pensées, comme leur prototype, dans lequel elles doivent être placées.

Kant

Écoutons tout d'abord l'une des voix les plus vibrantes de la poésie moderne afin de nous plonger dans une atmosphère propice à mieux saisir, alors que la modernité touche à sa fin, la notion de sublime. Avec ses réminiscences de Mallarmé et Baudelaire, Eliot, Rilke et Valéry, Dante et Leopardi, et sa perpétuelle obsession de la souffrance, tant concrète qu'abstraite, la voix d'Eugenio Montale continue de résonner dans cet extrait d'*Os de seiche*, publié en 1925 :

Tu demandes si tout ainsi s'efface
 dans cette mince brume de souvenirs ;
 si dans l'heure qui somnole ou si dans le soupir
 du récif s'accomplit tout destin.
 Je voudrais te dire non, et qu'approche
 l'heure où tu passeras sur l'autre bord du temps ;
 peut-être seul qui le veut s'éternise,
 et cela, tu le pourras — qui sait — non moi.
 Pour la plupart, je pense, il n'est point de salut,
 mais tel bouleverse tous les plans,
 franchit la passe, tel qu'il se voulait se retrouve.
 Avant de m'effacer je voudrais t'indiquer
 cette voie d'évasion
 instable comme dans les champs houleux
 de la mer la ride ou l'écume.
 Je te donne aussi mon avide espérance.
 Pour des jours neufs, lassé, je ne sais la nourrir :
 Je l'offre en gage à ton destin, pour qu'il t'épargne¹.

Nombreux sont ceux qui, de nos jours, se sentent mal à l'aise, voire même irrités ou révoltés face à un tel poème. Car, vivant dans une époque postmoderne, nous éprouvons une certaine difficulté à accepter ce qui nous semble n'être que le produit d'une certaine affectation littéraire où se mêlent une simplicité trompeuse, les artifices d'une naïveté feinte, l'évocation douteuse d'une réalité transcendant les limites de notre monde matériel, la glorification d'une souffrance somme toute forcée et le style pompeux d'un dialogue imaginaire.

Une telle affectation littéraire ne reflète-t-elle autre chose que l'influence qu'a eue, sur la poésie lyrique de Montale, la Ligurie de sa jeunesse ? Comment pourrions-nous dès lors, raisonnablement, faire nôtre ce poème ? Mais surtout, en ces temps de crise et à la fin du siècle le plus sanglant de notre histoire, une telle question a-t-elle encore une raison d'être ?

Je me propose ici de montrer en quoi ce poème, si marqué qu'il soit par le modernisme, continue aujourd'hui encore, comme tant d'autres poèmes, de nous donner à penser. Car il nous présente le sublime sous l'un de ses aspects les plus ardu et, somme toute, les plus problématiques : celui de son caractère à la fois subjectif et objectif. Afin d'explicitier et de résoudre les tensions conceptuelles résultant de ce caractère double du sublime et, plus particulièrement, de comprendre son aspect subjectif, il me semble utile de se reporter aux écrits posthumes de Kant sur ce que j'appellerai « l'autoposition fictive ».

La représentation du sublime

Montale publia *Os de seiche* en 1925 peu après qu'eut paru, dans *Il Baretti*, un de ses essais les plus remarquables et qu'il eut contresigné la réponse adressée par Benedetto Croce au *Manifeste des*

1. Extrait de « La maison sur la mer » d'Eugenio Montale, *Os de seiche*, traduit par Patrice Angelini avec le concours de Louise Herlin et Georges Brazzola, Paris, NRF, Gallimard, 1966, p. 189 et 191.

intellectuels fascistes. Ce recueil de poèmes lyriques composé avec soin et où se succèdent cycles et pièces isolées, telles que « La maison sur la mer » dont nous venons de citer un extrait dans l'introduction, semble renvoyer, par le biais de somptueuses évocations lyriques, aux paysages des côtes liguriennes où Montale passa, dans sa jeunesse, ses vacances à Monterosso au sud de Gênes.

Mais cette recherche d'un art figuratif distinctif n'était pas sans ambiguïté. Prenant ses distances vis-à-vis du style ampoulé de D'Annunzio, Montale cherche à retrouver les rythmes forts et âpres de Dante, la *rime aspre* de « L'Enfer » et un mouvement plus ancien, celui de la *rime petrose* des « Rimes pour la " Dame Pierre " » et commence, avec *Os de seiche*, une exploration critique du modernisme et de sa postérité qu'il continuera de mener tout au long de son œuvre. Cette exploration s'articulera principalement autour de la relation tendue, devenue l'objet de violentes controverses dans notre époque postmoderne, qui existe entre poésie et vécu, entre poésie et philosophie. Les plus beaux poèmes de Montale sont ceux où, plus qu'ailleurs, il cherche à appréhender ce sentiment profond et ténébreux, parfois accablant, d'une souffrance abstraite et immense, celui du pathos abyssal des choses.

Bien que partageant les convictions antifascistes de Croce quant à la séparation de l'art et de la politique, Montale se démarque des propos alarmistes et parfois prophétiques de celui-ci sur le modernisme en tant que nationalisme culturel favorisant l'avènement du fascisme. Cherchant à se dégager de l'emprise du régionalisme de la poésie ligurienne qui caractérisera son ami Camillo Sbarbaro, Montale, abandonnant les paysages marins de la Ligurie pour Florence, « terre ferme des idées, de la tradition et de l'humanisme² », s'intéresse surtout au caractère cosmopolite et européen du modernisme.

C'est cette approche élargie du modernisme, que l'on present dans la poésie et les essais de Montale tout autant que dans son intérêt pour l'avant-garde de son époque — les préludes pour piano de Debussy, les romans de Svevo, les esquisses de Morandi et les pièces de Pirandello — que je souhaite prendre comme point de départ pour ces quelques réflexions sur la fiction, la poésie, et le sublime. Il semble en effet que le climat culturel dans lequel nous vivons aujourd'hui, que ce soit en Amérique du Nord, en Europe ou au Japon, se prête tout particulièrement, et aussi surprenant que cela puisse paraître au premier abord, à la réexamination critique d'une conception du sublime qui, bien que considérée par beaucoup comme dépassée, peut nous offrir les moyens conceptuels d'appréhender les relations complexes qui unissent l'art, la vie et la raison.

De nouvelles perspectives sur le modernisme et le postmodernisme ouvertes par des recherches récentes en histoire et en sociologie nous ont fait comprendre à quel point notre époque demeurerait marquée, tant au niveau culturel que social ou historique, par les grands moments artistiques du modernisme. Car c'est sur un arrière-

2. Tiré de *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, 1946, cité par W. Arrowsmith dans son introduction à sa traduction d'*Osse di Sepia : Cuttlefish Bones*, New York, Norton, 1993, p. xvi.

plan de modernisme que se détache ce discours artistique et critique postmoderne qui occupe actuellement l'avant-scène. Mais nous hésitons, aujourd'hui encore, à donner d'une œuvre d'art une interprétation qui risque d'être trop figurative ou trop réaliste : nous nous refusons à chercher dans notre vie et dans celle des sociétés qui nous entourent les moyens de comprendre la poésie de Montale et ses élans vers le sublime, tels qu'ils se présentent dans *Os de seiche*, de peur de sombrer dans une forme douteuse d'esthétisme naïf ou de moralisme réaliste.

Quel que soit le véritable propos d'œuvres telles que *Os de seiche*, et malgré l'évident effacement de la frontière entre physique et métaphysique qui s'y lit — « la passe », « cette voie d'évasion/instable comme les champs houleux/de la mer la ride ou l'écume » — nous préférons feindre de croire, en conformité avec les interprétations instrumentales, relativistes et réflexives du postmodernisme, que de telles œuvres possèdent une dimension propre qui nous est inaccessible.

La poésie, a-t-on entendu dire, ne saurait, après Auschwitz, donner de leçon à personne. La poésie ne saurait nous inviter ou nous inciter à une quelconque réflexion. Il lui faut, nous dit-on, se contenter de briller, en quelques occasions, des feux scintillants de sa propre perfection et, dans son propre équilibre paisible, réfléchir sans fin sa propre beauté.

Car parler de la poésie de Montale, ou de toute autre œuvre d'art, en d'autres termes que ceux qui leur sont propres serait violer le préjugé postmoderne qui veut que littérature, d'une part, et politique ou morale, d'autre part, soient séparées par une frontière infranchissable que Montale et Croce ont eux-mêmes contribué à établir. Nous ne ferions, ce faisant, que retomber dans l'hérésie conceptuelle de la représentation mimétique qui, depuis Aristote, veut que la poésie, ou toute autre forme d'art, soit plus philosophique que l'histoire.

Dans une telle perspective, peu populaire de nos jours, une certaine forme de poésie semblerait pouvoir, par l'évocation de certaines situations réelles, rendre manifeste une certaine forme d'universaux. Une telle évocation semblerait, de plus, et selon une guise à laquelle nous ne semblons plus aujourd'hui guère nous intéresser, se référer à une dimension qui la transcende et toucher, parfois même, à la morale en tant que telle. Ne se contentant pas d'être le simple instrument d'un plaisir fugitif et personnel, une telle forme de poésie, par l'évocation d'une certaine forme d'actes et de discours, serait à même d'inviter le lecteur, ou l'exégète, à une réflexion qui lui permettrait, dans une perspective imaginative, cognitive et sociale, d'envisager divers idéaux moraux et leur impact potentiel sur son esprit.

Une telle approche de la représentation mimétique qui, défendant l'idée que la poésie puisse renvoyer à une réalité transcendant la simple représentation, à des auteurs réels et non fictifs ainsi qu'à une signification précise, stable et définie et, dès lors, permettre une critique qui, normative et non simplement descriptive, soit à même d'évoquer le sublime et le pathos véritables, est, de nos jours, trop souvent négligée, voire même dénigrée. Telle est l'approche si souvent, et si vigoureusement, critiquée par bon nombre d'ouvrages

récents qui, se réclamant d'un certain formalisme linguistique, d'un certain post-structuralisme, d'une certaine déconstruction, d'une certaine critique sociale ou d'un certain féminisme, cherchent à s'imposer en tant que nouvelle norme postmoderne de la critique littéraire.

Mais, quels que soient par ailleurs les mérites non négligeables de ces différentes approches — et ceux-ci sont nombreux bien qu'il semble, aujourd'hui plus que jamais, et au vu des différents scandales qui ont touché la déconstruction et ceux qui s'en réclament, nécessaire d'en faire un examen minutieux et approfondi — je pense que n'avons pas encore épuisé les possibilités que nous offre une approche mimétique de la littérature. Je pense également que nous négligeons trop souvent, en ces temps de troubles historiques, culturels et sociaux, la raison pour laquelle des poèmes, tels que ceux de Montale dans *Os de seiche*, peuvent encore nous toucher aujourd'hui et ce, alors que nous essayons, non sans difficulté, de définir la relation ambiguë que nous entretenons avec la poésie de la souffrance.

C'est dans un tel contexte que je m'intéresse tout particulièrement, dans la poésie moderne de Montale, au thème du *varco* — la passe, à la fois dans le sens de passage et d'ouverture — où se manifestent hésitation et ambivalence quant à une possible transcendence alors même que la primauté d'une immanence des plus intenses y est délibérément traduite par une poésie où se reflètent appauvrissement, vacuité et anéantissement de soi. Il me semble nécessaire, afin de comprendre une telle poésie de la souffrance abstraite, de se replonger, toujours et encore, dans les réflexions de Kant sur le sublime qui, malgré leur complexité, continuent de nous offrir une perspective unique sur le « sujet » ambigu de l'interprétation.

Le sublime kantien en poésie moderne

Le poème *Maison sur la mer* de Montale essaye, à sa façon, de résoudre l'inévitable dilemme du destin et de la fatalité. Ce poème nous propose d'envisager, délaissant nos convictions les plus établies, ce qui ne peut être, comme le poète lui-même le reconnaît, qu'un vague espoir pour une infime minorité. Il s'agit ici de trouver un *varco*, un passage, entre deux pôles fondamentaux et, ce faisant, de pouvoir dépasser cette situation de polarité fondamentale dont souffre tout être humain.

Cette polarité fondamentale est celle que nous ressentons ici dans la tension existant entre le silence temporel, fini, riche en couleurs mais finalement mortel d'une stricte immanence représentée par la terre et l'appel transcendant, intemporel, infini et toujours imprévisible d'une éternelle aspiration que représente la mer. S'il nous faut, d'après le poète se contenter de cultiver paisiblement la terre par l'imagination, son interlocutrice fictive semble nous inviter à prendre le risque, ne serait-ce qu'une fois, d'explorer les périls de la mer). Mais le poème, en tant que tel, ne traite pas tant de cette polarité que de la façon de surmonter la souffrance que cause irrémédiablement en nous cette perpétuelle polarité apparemment irréductible, cette souffrance immense qui s'abreuve à la source intarissable et insondable du pathos des choses. Comment dès lors

s'attaquer à ce nœud gordien où s'entremêlent le subjectif et l'objectif ?

Dans l'un de ses essais, Montale écrit : « Le " moi " transcendantal est un fanal qui n'illumine qu'une infime portion de l'espace qui s'offre à nous, un fanal qui nous guide vers une condition qui, étant impersonnelle, n'est plus humaine. » Plutôt que de rechercher à savoir quelle aurait pu être l'influence de Kant sur Montale ou sur d'autres poètes de la souffrance qui lui sont contemporains, je préfère ici prendre comme point de départ cette réflexion de Montale afin de montrer comment, aussi surprenant que cela puisse paraître, les écrits de Kant sur le sublime peuvent, à travers les différents usages que celui-ci fit du terme « transcendantal » dans sa quête d'une « philosophie transcendantale », se révéler utile à résoudre le problème qui nous préoccupe ici.

Kant, après plusieurs approximations, définit la philosophie transcendantale comme le fondement déterminant de la raison. « La philosophie transcendantale », écrit-il de façon synthétique dans un passage de l'*Opus postumum* rédigé vers 1801, « est le principe général déterminant la raison en raisons théorico-spéculative et éthico-pratique³ ». Une telle détermination, poursuit-il, constitue « l'unité du tout conditionné comme totalité (*universum*) des choses dans leur unité synthétique selon les concepts a priori des éléments de celle-ci : Dieu, le monde et l'homme assujetti dans le monde à la loi morale⁴ ». Mais en quoi cette dernière formulation de la philosophie transcendantale diffère-t-elle des interprétations que Kant en avait donné auparavant et comment peut-elle nous permettre de mieux comprendre en quoi consiste le contexte, offert par la poésie moderne, de la représentation du sublime en tant que transcendance de l'objectif et du subjectif ?

La formulation que donne Kant de la philosophie transcendantale dans l'*Opus postumum* diffère en de nombreux points de celle qu'il en donnait, par exemple, dans la *Critique de la raison pure*. Kant pensait alors que la philosophie « transcendantale », en tant que critique de la raison pure, pourrait définir la raison hors du domaine empirique. Cette nouvelle formulation de la critique devait nous permettre d'appréhender une forme de « connaissance qui s'occupe en général non pas tant d'objets que de notre mode de connaissance des objets mais avec nos concepts a priori des objets⁵ ».

Ce sont de tels objets indéterminés qui constituent de façon générale pour la pensée les objets intentionnels appréhendés par la faculté de juger. C'est ainsi que Kant, dans l'*Opus postumum*, écrit que la philosophie transcendantale « appréhende de façon immédiate les objets (*ens summum, summa intelligentia, etc.*) qui, indépendamment

3. Kant, *Opus postumum*, dans *Kant's Gesammelte Schriften, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften*, Band XXI, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1938, p. 79-80. Traduit par P. McCormick & L. Perrin.

Toutes les références à l'*Opus postumum*, quelle que soit la traduction utilisée, seront données sous la forme suivante : (AK XXI, 79-80).

4. *Ibid.*, (AK XXI, 80).

5. Kant, *Critique de la raison pure*, traduit par J.-L. Delamarre et F. Marty à partir de la traduction de J. Barni, Paris, Gallimard, 1980, p. 83 (AK IV, 8 - A 11-12/B 25).

de toute expérience, sont postulés par la raison pure comme objets [nécessaires] à la possibilité de [son] expérience⁶. La philosophie transcendantale ne constitue donc pour Kant qu'un moyen d'explorer la façon dont la notion d'objet en général peut mener à la notion d'objet en tant que concept de la connaissance *a priori*⁷.

Kant avait néanmoins développé entre temps, dans les *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, une différente interprétation de la philosophie transcendantale. Résistant à la tentation de renoncer à l'appellation de « philosophie transcendantale » pour celle d'« idéalisme critique », Kant préféra y redéfinir ce que devait être la « philosophie transcendantale ». Il substitua ainsi l'expression « expériences possibles » à celle d'« objets en général ».

Il en résulte que la philosophie transcendantale, d'exploration de « concepts *a priori* d'objets en général » qu'elle était, devient exploration « des conditions *a priori* d'une expérience possible ». Comme Kant l'écrit : « [...] le mot "transcendantal" [...] ne signifie pas quelque chose qui s'élève au-dessus de toute expérience, mais ce qui certes la précède (*a priori*) sans être destiné cependant à autre chose qu'à rendre possible uniquement une connaissance empirique⁸ ». La raison est donc ici subordonnée à une nouvelle définition de la tâche originelle de la philosophie transcendantale.

Mais la définition donnée dans les *Prolégomènes* n'est pas définitive. Car Kant comprit vite qu'ayant modifié la définition de la philosophie transcendantale, il lui fallait modifier celle de la métaphysique en conséquence. Kant comprit en particulier que ses *Premiers principes métaphysiques de la science de la nature* ne pouvaient à la fois fournir un *locus a priori* permettant de classer de façon systématique les forces particulières, telles que l'attraction ou la répulsion, qui se présentent de façon empirique dans la nature et les raisons *a priori* « d'espérer que la nature permet une telle classification⁹. »

Si Kant, en réponse à Hume, avait déjà démontré que l'expérience empirique ne pouvait garantir la nécessité, il prenait dès lors conscience que l'expérience ne pouvait pas non plus garantir la systématisation. Il lui fallait donc découvrir quelque principe encore ignoré afin de comprendre comment la nature elle-même pouvait permettre une telle classification. C'est ainsi que Kant écrit, dans sa première introduction à la *Critique de la faculté de juger*, « la faculté de juger réfléchissante ne pourrait entreprendre, suivant sa propre nature, de classer la nature tout entière d'après ses diversités

6. Kant, *Opus postumum*, dans *Kant's Gesammelte Schriften, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften*, op. cit., (AK, XXI, 80).

7. Cf. Foerster, « Introduction » à l'*Opus postumum*, traduit par M. Rosen et lui-même, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. xxx.

8. Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future*, Appendice, traduit par J. Rivelaygue, dans *Œuvres philosophiques*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1985, p. 161 (AK IV, 373).

9. E. Foerster, « Introduction » à l'*Opus postumum*, op. cit., p. xxxiv.

empiriques, si elle ne présupposait pas que la nature spécifie elle-même ses lois transcendantales d'après quelques principes¹⁰ ».

C'est un tel principe que Kant définit dans sa *Critique de la faculté de juger* comme étant la finalité de la nature, l'idée que les lois universelles de la nature peuvent être considérées comme étant empiriquement déterminées par la structure de la connaissance humaine. C'est ainsi que Kant écrit : « La beauté naturelle autonome nous révèle une technique de la nature qui la représente comme un système obéissant à des lois dont le principe échappe à l'ensemble de notre entendement ; il s'agit du principe d'une finalité qui se rapporte à l'usage de la faculté de juger en présence de phénomènes¹¹ ». Ce qui ne semblait que contingence et hasard dans la nature peut maintenant être considéré comme étant à la fois nécessité et systématisation. Encore fallait-il définir le lien unissant une compréhension générale des sciences aux sciences en tant que telles.

Kant reprit en 1796 un travail qu'il avait commencé près d'une décennie auparavant et qui constitue un « passage » des *Premiers principes métaphysiques de la science de la nature* à ce qu'il appelait les forces réelles de la nature en physique. Ce travail se caractérise par le fait que Kant y délaisse l'examen des forces motrices (l'attraction et la répulsion sont les exemples donnés par Kant dans l'*Opus postumum*¹²) pour celui de la conscience qu'a le sujet pensant de ses propres forces motrices ou dynamiques. Kant écrit ainsi dans l'*Opus postumum* : « Le sujet pensant se crée un monde comme sujet d'une expérience possible dans l'espace et le temps. Cet objet n'est qu'un seul monde. — En ce monde se posent des forces motrices [...] ¹³ ». L'étude du sujet dynamique, que Kant intitule « Selbstsetzungslehre » — théorie de l'autoposition de soi — constitue l'un des principaux thèmes des derniers écrits de l'*Opus postumum*. Et c'est dans ce contexte particulier que Kant propose une dernière définition de la philosophie transcendantale formulée en termes négatifs et positifs.

Définie de façon négative, la philosophie transcendantale consiste en l'exploration de la possibilité d'une connaissance synthétique a priori fondée non sur l'intuition mais sur des concepts. Définie de façon positive, elle est « l'acte de conscience par lequel le sujet devient son propre auteur et, ce faisant, constitue le tout de l'objet des raisons technico-pratique et éthico-pratique en un système¹⁴ ». En résumé, la philosophie transcendantale « devient la théorie de l'autoposition de soi, de l'autoconstitution de la raison à la lumière des trois idées ou images originelles et nécessaires qui lui donne matière à [former] un savoir synthétique à partir des concepts : « Je dois avoir des objets de ma pensée et les appréhender, car autrement

10. Kant, « Première introduction » à la *Critique de la faculté de juger*, trad. par A. J.-L. Delamarre, dans *Œuvres philosophiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 868 (AK XX, p. 215), cité par E. Foerster dans son « Introduction » à l'*Opus postumum*, *op. cit.*, p. xxxiv.

11. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. par J.-R. Ladmiral, M. B. de Launay et J.-M. Vaysse, dans *Œuvres philosophiques*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1011 (AK V, 246).

12. Kant, *Opus postumum*, textes choisis et trad. par J. Gibelin, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1950, p. 14. (AK XXI, 24).

13. *Ibid.*, *idem* (AK XXI, 23).

14. *Ibid.*, p. 34 (AK XXI, 78). Trad. complétée par P. McCormick et L. Perrin.

je suis inconscient de moi-même¹⁵ », écrit Kant. La raison (ou esprit de l'homme) crée donc inévitablement ces idées (Dieu, le monde, le devoir) afin de s'autopositionner, de devenir consciente de soi en tant qu'être naturel et que personne¹⁶ ».

Kant, à la fin de sa vie, écrit : « La philosophie transcendante précède l'affirmation des choses pensées, comme leur prototype, dans lequel elles doivent être placées¹⁷ ». La raison, prenant ici la forme ultime de l'esprit humain, doit assumer la double nécessité de se créer et de s'appréhender soi-même tout en créant et en appréhendant des idées telles que celle de Dieu, du monde et du devoir.

L'évolution que connut chez Kant la philosophie transcendante demeure, même si on la simplifie à l'extrême comme j'ai dû le faire ici, à la fois complexe et obscure. Nombreux sont les points qui nécessiteraient un examen et une analyse plus poussés. Il n'en demeure pas moins qu'on y discerne les grandes lignes de ce qui constitue une réflexion extraordinaire, et même révolutionnaire, sur ce pôle positif de la philosophie transcendante qu'est la dimension créatrice de la raison. Cette réflexion, par son caractère original et novateur, sera reprise par Schelling, Fichte et Hegel dans ce qui constituera le temps fort de l'Idéalisme allemand et, par l'intermédiaire de Coleridge, qui passa une année en Allemagne à la fin des années 1790, le point de départ théorique, en Angleterre, du Romantisme. La critique tardive que Kant fera en retour de l'Idéalisme allemand et du Romantisme anglais sera à son tour reprise par le modernisme qui émergera, dans le domaine des arts, à la fin du dix-neuvième siècle. Il semble donc intéressant d'étudier ce qui, à travers l'évolution que connaît la philosophie transcendante dans la pensée kantienne, constituera ce que Kant définira, sur sa fin, comme le caractère créatif de la raison autonome.

Fiction, raison et esprit

Dans la *Critique de la faculté de juger* Kant distingue les idées rationnelles des idées esthétiques¹⁸. Une idée rationnelle se rapporte à un concept par un principe objectif tandis qu'une idée esthétique se rapporte à une intuition par un principe subjectif. Le principe subjectif par lequel une idée esthétique se rapporte à une intuition relève plus particulièrement de l'« accord réciproque des facultés de connaître (de l'imagination et de l'entendement)¹⁹ ». Aucune idée ne peut garantir la connaissance (*Erkenntnis*, c'est-à-dire le produit du processus d'acquisition du savoir [Wissen])²⁰. Car une idée rationnelle « contient un concept (du suprasensible) auquel on ne peut jamais donner une intuition qui lui soit conforme²¹ » tandis qu'une

15. Kant, *Opus postumum*, trad. par F. Marty, Paris, PUF, 1986, p. 352, n. 516, (AK XXI, 82).

16. E. Foerster, « Introduction » à l'*Opus postumum*, op. cit., p. xliv.

17. Kant, *Opus postumum*, op. cit., p. 263 (AK XXI, 7), cité par E. Foerster dans son « Introduction » à l'*Opus postumum*, op. cit., p. xliv.

18. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 1131-2 (AK V, 342).

19. *Ibid.*, idem.

20. *Ibid.*, p. 1286-7 (AK V, 475).

21. *Ibid.*, p. 1132 (AK V, 342).

idée esthétique « est une intuition (de l'imagination) pour qui on ne peut jamais trouver un concept adéquat²² ».

Kant considère qu'une idée rationnelle est un « concept indémontrable de la raison²³ » tandis qu'une idée esthétique est une « représentation *inexponible* de l'imagination²⁴ ». Les idées esthétiques ne peuvent être expliquées du fait que l'entendement est incapable de saisir par ses concepts particuliers la totalité de l'intuition imaginative dans son libre jeu. Les idées esthétiques, si elles ne peuvent être conceptualisées, peuvent néanmoins être représentées. Elles ont de plus une utilité et une nécessité toutes particulières : elles servent de principes régulateurs. Elles délimitent ainsi la sphère possible de l'entendement et marquent la frontière, pourrions-nous dire, entre les vivants et les morts.

Kant en donne une description plus détaillée lorsqu'il aborde le génie²⁵ et identifie la faculté particulière de représenter les idées esthétiques comme l'« esprit »²⁶, « principe qui insuffle sa vie à l'esprit²⁷ ». L'« esprit » est donc ici précisément ce qui produit les idées esthétiques sous la forme de représentations de l'imagination qui, Kant ajoute-t-il, « donne[nt] beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept* ne puisse lui être approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible²⁸ ».

Kant avance alors que l'« esprit » est tout particulièrement visible dans certaines poésies. Les expériences de la vie de tous les jours, telles que la vie ou la mort, de même que des idées rationnelles, telles que l'éternité ou l'immortalité sont, dans la poésie, présentées d'une façon qui transcende l'expérience, c'est-à-dire « à un niveau de perfection sans exemple dans la nature²⁹ ». (Montale ne parle-t-il pas de la mort, de l'éternité et de l'immortalité lorsqu'il parle du *varco* comme d'un passage « sur l'autre bord du temps » ?) Kant pense que le poète élabore de telles expressions grâce à une forme particulière d'activité imaginative et créatrice qui « rivalise avec le prélude de la raison dans la recherche d'un idéal suprême³⁰ ».

Kant donne un sens particulier au terme de « créatrice » qu'il attribue à cette forme extraordinaire d'imagination. Les représentations intuitives produites par l'imagination du poète lui permettent de penser plus « que ce qui peut y être appréhendé et expliqué³¹ », plus « qu'on ne peut exprimer dans un concept défini par des mots³² ». Dans de telles représentations imaginatives, les idées esthétiques « anim[ent] l'esprit en lui ouvrant une perspective à perte de vue dans le domaine des représentations apparentées³³ ». Ces idées

22. *Ibid.*, *idem*.

23. *Ibid.*, *idem*.

24. *Ibid.*, *idem*.

25. *Ibid.*, p. 1096-1103 (AK V, 313-319).

26. Ici comme par la suite, « esprit » traduit *mind*, c'est-à-dire âme, tandis que esprit traduit *spirit* (Note du traducteur).

27. *Ibid.*, p. 1097 (AK V, 313).

28. *Ibid.*, p. 1097 (AK V, 314).

29. *Ibid.*, p. 1098 (AK V, 314).

30. *Ibid.*, *idem*.

31. *Ibid.*, p. 1098 (AK V, 315).

32. *Ibid.*, p. 1099 (AK V, 315).

33. *Ibid.*, *idem*.

émergent des attributs esthétiques variés de l'objet. Des attributs esthétiques qui, écrit Kant, « donnent à l'imagination un élan qui lui permet de penser davantage, quoique sans pouvoir développer explicitement cette pensée, qu'on ne peut comprendre grâce à un concept³⁴ ».

De façon plus générale, une idée esthétique, écrit Kant, « est une représentation de l'imagination, associée à un concept donné, et qui est liée à une telle diversité de représentations secondaires [les attributs esthétiques] dans le libre usage de celles-ci qu'on ne peut trouver pour elle aucune expression qui définisse un concept déterminé ; elle permet de penser, associée à un concept, bien des choses indicibles dont le sentiment anime les facultés de connaissance, et insuffle un « esprit » au langage considéré comme simple système de lettres³⁵ ».

Bien que de nombreux points de cette extravagante doctrine kantienne méritent d'être examinés au vu de ce que sont aujourd'hui les théories, certes controversées, se rapportant au corps, au cerveau et à l'esprit, celles-ci renferment néanmoins un certain nombre d'éléments qui peuvent nous permettre de mieux comprendre ce que peut être le caractère à la fois subjectif et objectif du sublime. Car elle a en effet le mérite de définir à la fois la contingence radicale de l'esprit et la capacité qu'a celui-ci d'appréhender ce que Kant appelle la réalité suprasensible.

Les représentations imaginatives d'idées esthétiques et de leurs attributs présentes dans certains poèmes (prenons ici pour exemple la poésie de la souffrance de notre fin de siècle plutôt que celui, problématique pour Kant, des vers laborieux que Frédéric le Grand écrivit en français) frappent l'esprit tout comme le fait initialement l'incommensurablement grand (le sublime mathématique kantien) ou l'incommensurablement puissant (le sublime dynamique kantien). Car l'esprit ne peut s'empêcher, lorsqu'il fait la douloureuse expérience de la limite qui s'impose à son inexorable élan, de vaciller tout comme notre vision oscille lorsqu'elle est confrontée à une œuvre d'*Op Art*. Cette oscillation, ce vacillement, révèle à l'esprit l'irréductible impossibilité pour lui de conceptualiser l'incommensurable souffrance dont témoignent certains poèmes et l'incommensurable puissance qui déchaîne une telle souffrance. L'esprit néanmoins, prenant conscience de cet élan qui le pousse à vouloir exprimer par les mots ce qui est indicible et ne peut être qu'évoqué, découvre l'un des désirs de la raison. Et dans son combat pour satisfaire, au-delà des limites de l'expérience, ce désir de la raison qui est de conceptualiser cette incommensurable souffrance et la puissance, tout aussi incommensurable, qui est source de cette souffrance, l'esprit découvre en lui ce vacillement incessant et à jamais inassouvi qui est la marque de l'« esprit » humain.

Si ce désir d'appréhender l'expérience du sublime en sa négativité est, comme je viens de l'écrire, un désir de la raison, il ne l'est pas au sens où l'entend Paul de Man lorsqu'il interprète, d'une façon plus que douteuse, celui-ci comme élan vers ce qui peut être source de plaisir. Le désir kantien est ici au contraire une faculté de

34. *Ibid.*, *idem*.

35. *Ibid.*, p. 1100 (AK V, 316).

l'« esprit » qui « par ses représentations cause de l'effectivité des objets de ces représentations³⁶ ». Et ce désir d'appréhender ce que dévoile un tel poème est la marque d'une inéluctable pulsion qui pousse l'« esprit » à vouloir comprendre, de façon rationnelle, ce qui ne peut se trouver, et pour autant qu'une telle chose existe, qu'au-delà des frontières de l'esprit. Mais un tel désir d'appréhender ce que dévoile ce poème ou, plus généralement, toute poésie de la souffrance humaine, est, avant toute chose, la marque d'un « esprit » qui ne saurait être interprété de façon religieuse. Cette marque de l'« esprit » n'est, au contraire, que le signe animateur, bien que vacillant, de cette plénitude du tout qui, de façon rationnelle, ne peut se trouver, et pour autant qu'une telle chose existe, qu'au-delà des frontières de l'esprit.

Idées, idéaux et fictions de la raison

Comme nous venons de le voir, l'interprétation complexe que donne Kant de la nature du sublime laisse ouverte la question de savoir si le sublime, en sa négativité, doit être interprété comme étant subjectif ou objectif. L'interprétation qu'en donne Kant peut en effet être comprise comme se préoccupant principalement de ces objets — qu'ils soient réels ou fictifs — qui sont à l'origine de certains états d'« esprit » qui permettent à cette dernière de prendre conscience de la nature suprasensible de l'esprit. Mais elle peut être aussi comprise comme se préoccupant principalement de ces complexes sentiments de plaisir et de mécontentement qu'occasionne la perpétuelle oscillation que subit la relation existant entre les diverses facultés.

Kant se refuse à toute interprétation définitive non parce qu'il se refuse à définir ce que peuvent être les attributs esthétiques des objets représentés — que ceux-ci soient réels, artificiels ou littéraires — ou des idées qui leur sont associées et qui, à travers la connaissance ou l'affectivité du sujet, permettent à celui-ci d'appréhender le sublime en tant que nature suprasensible de l'esprit mais parce qu'il préfère, comme le montre clairement les derniers fragments de l'*Opus postumum*, ne pas se prononcer sur la distinction implicite existant entre réalité et fiction tant que ne peut être résolu la question de savoir si le sublime doit être formulé en terme d'objet ou d'état d'« esprit ».

La question qui, dès lors, se pose à nous est de savoir comment appréhender, à la lumière de ce que dit Kant du sublime, les thèmes centraux qui sont, au vingtième siècle, ceux de la poésie de la souffrance et, en miroir, réfléchir, avec plus de clarté, sur ce que peut vouloir signifier cette notion de sublime. Il me semble pour cela utile de voir en quoi le sublime kantien peut, à juste titre, être interprété en tant que fiction kantienne. Mais il est, pour cela, nécessaire d'examiner plus en détail ce qu'est exactement l'idée kantienne du sublime.

Ainsi Kant considère-t-il, de façon générale et comme le montre la *Jäsche Logik*, que les idées sont en relation avec la raison en tant que faculté de conclure. C'est ainsi qu'il écrit « la raison [...] consiste seulement dans la faculté de conclure, donc de juger médiatement³⁷ ».

36. *Ibid.*, p. 931n (AK V, 177).

37. Kant, *Opus postumum*, *op. cit.*, p. 198 (AK XXI, 11).

Kant distingue néanmoins différents modes de la raison. Ainsi la raison théorico-pratique, pour Kant, « crée pour elle-même des objets, c'est-à-dire, des idées autonomes³⁸ ». Ces idées sont de plus les représentations intuitives d'objets singuliers. « Ces idées, Kant écrit-il, ne sont pas des concepts mais de pures intuitions : non des représentations discursives mais intuitives puisqu'il n'existe qu'un seul tel objet³⁹ ».

La distinction faite ensuite entre raison théorico-spéculative d'une part et raison éthico-pratique d'autre part tire sa source de la philosophie transcendantale où la raison donne naissance à une émanation de l'idée. « La raison se crée elle-même inévitablement des objets⁴⁰. » Le dessein de la philosophie transcendantale n'est pas de « fonder un objet, mais [d']établir *a priori* de façon exhaustive seulement les idées de ceux-ci [c'est-à-dire les objets] (en opposition avec les [objets de la philosophie] empirique[s])⁴¹ ».

De façon plus singulière encore, les deux modes, théorique et éthique, de la raison pratique se trouvent unis en un principe qui, écrit Kant, « lie les deux idées⁴² ». La raison technico-pratique est à l'origine de l'idée d'individualité (ce que Kant appelle *conceptus singularis*) du monde en tant que tel, en tant que tout (en tant que *universum* et non en tant que *mundus*) et la raison éthico-pratique à l'origine de l'idée de Dieu. Or, comme Kant l'écrit : « non seulement la raison technico-pratique, mais aussi la raison éthico-pratique se rencontrent dans l'idée : Dieu et le monde comme unité synthétique de la philosophie transcendantale⁴³ ». Il reformulera la même idée, de façon légèrement différente, dans une note ajoutée ultérieurement : « le point suprême de la philosophie transcendantale est ce qui réunit Dieu et le monde synthétiquement sous un principe⁴⁴ ».

Ces deux formulations sont toutefois unifiées par le sujet rationnel qui, dans sa liberté, assure l'unité « de l'intuition de la nature dans l'espace et le temps⁴⁵ » et le sentiment de spontanéité résultant d'une certaine forme de pensée systématique. « La raison, écrit Kant, fait cette unité transcendantale elle-même⁴⁶ ». C'est par ce mode de pensée, comme l'écrit Kant, « que nous nous faisons les objets mêmes par des connaissances synthétiques *a priori* à partir de concepts⁴⁷ » et que nous créons ces objets tout comme nous nous autocréons car c'est en créant ces objets que nous nous autocréons.

Mais de telles idées, d'après Kant, ne constituent pas pour la raison un agrégat mais un système « non de concepts objectifs mais d'idées subjectives⁴⁸ ». La raison, de plus, constitue ce système d'idées subjectives « non hypothétiquement (*problématiquement* ou

38. Kant, *Opus postumum*, dans *Kant's Gesammelte Schriften, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, op. cit.*, (AK XXI, 11).

39. *Ibid.*, (AK XXI, 78-79).

40. Kant, *Opus postumum, op. cit.*, p. 344, n. 445 (AK XXI, 83).

41. *Ibid.*, p. 227 (AK XXI, 87-88).

42. *Ibid.*, p. 197 (AK XXI, 11).

43. *Ibid.*, p. 205-6 (AK XXI, 19).

44. *Ibid.*, p. 210 (AK XXI, 23).

45. Kant, *Opus postumum*, dans *Kant's Gesammelte Schriften, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, op. cit.*, (AK XXI, 22).

46. *Ibid.*, (AK XXI, 23).

47. Kant, *Opus postumum, op. cit.* p. 208 (AK XXI, 21).

48. *Ibid.*, p. 232. (AK XXI, 93).

assertoriquement) mais *apodictiquement*⁴⁹ ». La raison, en fin de compte, ne crée un tel système, de façon hypothétique, qu'« en se produisant elle-même⁵⁰ ». C'est dans cette perspective que Kant conçoit finalement « la philosophie transcendante [comme] faculté du sujet s'autodéterminant par le complexe systématique des idées qui font un problème de la détermination complète de celui-ci comme objet (l'existence de celui-ci) pour se constituer lui-même comme donné de l'intuition⁵¹ ». Ce que Kant résume par la formule « Tout comme se faire soi-même⁵² » qui conclut le paragraphe.

Kant abordant, dans l'*Opus postumum*, l'idée dans différents contextes, il n'est pas aisé de définir ce que signifie, pour lui, l'idée en tant que telle. Kant, cependant, utilise le concept de « fictions » dans un sens bien précis. Il écrit ainsi : « Les idées sont des principes subjectifs autocréés de la faculté de penser : pas des fictions mais des pensées⁵³. » Il distingue cependant peu après les idées qui sont à la fois appréhendées par la perception ou la pensée et les simples pensées « peuvent être pensées mais non données à la perception (*cogitabile, non dabile*)⁵⁴ ».

Kant insiste cependant sur le fait que « les idées ne sont pas des concepts mais de pures intuitions des représentations non discursives, mais intuitives⁵⁵ ». Ainsi la raison peut-elle être, en philosophie transcendante, dirigée de façon immédiate vers certaines idées qui possèdent une certaine autonomie « en tant que constituant un tout indépendant, par opposition à l'expérience et que la raison se constitue elle-même par rapport à celui-ci en tant que système singulier⁵⁶ ». Ces idées sont donc des pures intuitions qui ne sont ni de simples idées ni des idées proprement dites mais des idées transcendantales. Leurs objets ne sont rien d'autre que des « objets de la raison pure se constituant eux-mêmes en un système [...] »⁵⁷. Ces idées transcendantales sont au nombre de trois : Dieu, le monde et la personne (l'être humain « soumis au principe du devoir »). Ces idées transcendantales, comme l'écrit Kant, ne contribuent en rien au matériel mais seulement aux principes de la forme⁵⁸ ». Kant explique ainsi, de façon plus explicite, que ces idées « ne peuvent rien apporter à la matière de la connaissance [...] mais seulement au principe de ce qui est formel⁵⁹ » tout comme c'est le cas pour le principe de la liberté déterminé par l'impératif catégorique. Ce qui signifie que les idées transcendantales « précèdent les phénomènes de l'espace et le

49. *Ibid.*, *idem*.

50. *Ibid.*, *idem*.

51. *Ibid.*, p. 233 (AK XXI, 93).

52. *Ibid.*, *idem*.

53. *Ibid.*, p. 217 (AK XXI, 29). La traduction de Marty utilise « affabulations » et non « fictions » mais fictions est le terme utilisé dans la traduction anglaise à laquelle se réfère l'article original (Note du traducteur).

54. Kant, *Opus postumum*, dans *Kant's Gesammelte Schriften, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, op. cit.*, (AK XXI, 30).

55. Kant, *Opus postumum*, textes choisis et traduits, *op. cit.*, p. 34 (AK XXI, 79).

56. *Ibid.*, *idem*. Traduction complétée par P. McCormick et L. Perrin.

57. Kant, *Opus postumum*, dans *Kant's Gesammelte Schriften, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, op. cit.*, (AK XXI, 79).

58. *Ibid.*, (AK XXI, 84).

59. Kant, *Opus postumum, op. cit.* p. 226 (AK XXI, 86-7).

temps⁶⁰ ». Le système de ces idées transcendantales est la philosophie transcendantale⁶¹.

Les idées transcendantales ne peuvent donc être objectives. Elles sont au contraire subjectives dans la mesure où « la raison crée » de telles idées dans la faculté de penser du sujet en tant « qu'auteur de ses idées d'un point de vue théorique aussi bien que pratique⁶² ». Certaines choses de pensée se rapportent donc « particulièrement de façon privilégiée à des idées comme formes de la connaissance, par quoi l'objet se constitue lui-même comme être pensant⁶³ ».

Et lorsque ces idées se rapportent à ce qu'il nomme un maximum — ce qui est le cas de Dieu, du monde et de la personne — Kant leur donne alors le nom d'« idéal de la raison ». Les idéaux sont donc des idées qui représentent un maximum comme Kant l'explique en détails dans la section consacrée au sublime mathématique dans la *Critique de la faculté de juger*. Kant hésite cependant à affirmer que ces idées peuvent exister indépendamment de la pensée du sujet. Il déclare néanmoins qu'une idée au moins, « l'idée [...] d'une raison se constituant elle-même comme chose de pensée⁶⁴ » [Kant précise plus loin qu'elle constitue un idéal], ne peut exister indépendamment de la pensée. Kant dit cependant des idéaux en tant qu'idées « que chacun d'eux [est] un maximum, et ils se rapportent à des choses qui sont hors de nous⁶⁵ ». Les trois idées transcendantales mentionnées précédemment — Dieu, le monde, la personne — constituent donc de tels idéaux. Kant précise, dans un ajout tardif, que « les idées transcendantales sont différentes des idéaux⁶⁶ ».

Kant semble donc ici suggérer que choses de pensée, simples idées, idéaux et idées transcendantales constituent une hiérarchie croissante. Toutes les idées ou tous les idéaux semblent être des choses de pensée mais seuls les idéaux semblent, d'une certaine manière, se rapporter « à des choses qui sont hors de nous⁶⁷ ». Ainsi les idéaux, en tant que pures représentations intuitives, semblent être le fruit du travail de la raison du sujet. De tels idéaux cependant, dont l'existence est dépendante de la pensée, se rapportent à des objets mentaux dont le contenu est, tout au moins en partie, relié à des objets qui ne sont pas purement mentaux.

Il nous faut cependant encore ici déterminer comment la doctrine kantienne du sublime négatif peut nous permettre de mieux comprendre et interpréter la poésie de la souffrance de Montale.

Les fictions kantienne

Laissant pour un moment de côté la nature de ces idées transcendantales que Kant appelle les idéaux de la raison afin de nous concentrer sur ce que dit Kant des idées proprement dites, nous trouvons, dans ses derniers écrits, une description particulièrement intéressante de ce que sont ces objets vers lesquels se tourne

60. *Ibid.* p. 227 (AK XXI, 88).

61. *Ibid.*, p. 226-7 (AK XXI, 87).

62. *Ibid.*, p. 232 (AK XXI, 93).

63. *Ibid.*, p. 233 (AK XXI, 94).

64. *Ibid.*, p. 215 (AK XXI, 27).

65. *Ibid.*, p. 233 (AK XXI, 94).

66. (AK XXI, 81), trad. par P. McCormick et L. Perrin.

67. *Ibid.*, p. 233 (AK XXI, 94).

l'interprétation rationnelle du sublime. Kant, rapprochant de façon très intéressante sa pensée de celle de Spinoza sur les idées⁶⁸, écrit : « Les idées sont des images [*Bilder*] (intuitions) créées *a priori* par la raison pure et qui, en tant que simples choses subjectives de la pensée et éléments de cette dernière, précèdent la connaissance des choses⁶⁹ ». Kant souligne ici le sens particulier qu'il donne, à la fin de sa vie, de la raison créatrice. Il semble également faire ici une distinction, que nous avons anticipée, entre les choses de pensée qui sont purement subjectives et celles qui ne le sont pas.

Kant souligne de plus le caractère purement formel des idées en tant qu'images ou intuitions *a priori*. Les idées, d'après Kant, « sont les prototypes selon lesquels Spinoza pensait qu'on devait voir toutes choses en Dieu, suivant leurs formes : c'est-à-dire ce qui est formel dans les éléments à partir desquels nous faisons Dieu pour nous-mêmes⁷⁰ ». Kant semble donc accepter le fait que les idées puissent être interprétées comme étant des prototypes (ou archétypes) formels *a priori* mais il insiste cependant sur le fait que, selon sa doctrine qui veut que trois idées maximales soient des idéaux, même l'idée maximale de Dieu est entièrement dépendante de la faculté rationnelle du sujet conscient de soi.

Les réflexions de Kant sur les idées, telles que formulées dans l'*Opus postumum*, demeureraient cependant incomplètes si elles ne traitaient de la différence fondamentale qui existe, insiste Kant, entre une caractérisation négative et une caractérisation positive des idées. Et c'est dans le contexte de la caractérisation négative des idées que nous trouvons les plus intéressantes réflexions de Kant sur la problématique philosophique qui nous intéresse ici.

Kant tient à faire une distinction très claire entre les idées, d'une part, et ce qu'il appelle les « fictions », d'autre part. « Les idées », résume-t-il dans un passage que nous avons déjà cité, « sont des principes subjectifs autocréés de la faculté de penser : pas des fictions mais des pensées⁷¹ ». Il s'empresse alors d'ajouter, probablement en guise d'exemple de ce qui est à la fois une idée et une fiction : « Dieu n'est pas l'"esprit" du monde⁷² ». Qu'est donc alors, pour Kant dans l'*Opus postumum*, « une fiction » ?

L'existence de certaines choses, pense Kant, peut être directement démontrée de façon empirique tandis que l'existence d'autres choses peut être démontrée *a priori*. L'existence de certaines choses *a priori* cependant ne peut être démontrée directement ni par un principe analytique ni par un principe synthétique du jugement. Il est néanmoins possible, croit Kant, de démontrer indirectement l'existence d'au moins une chose *a priori* : Dieu « quoique non donné objectivement⁷³ » peut être, d'après Kant, pensé dans le domaine de la raison pratique régi par l'impératif catégorique de façon subjective et

68. Cf. Spinoza, *Traité de la réforme de l'entendement*, trad. par B. Rousset, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1992.

69. Kant, *Opus postumum*, textes choisis et traduits, *op. cit.*, p. 24 (AK XXI, 51). Trad. complétée par P. McCormick et L. Perrin.

70. *Ibid.*, *idem*. Traduction complétée par P. McCormick et L. Perrin.

71. *Ibid.*, p. 217 (AK XXI, 29). Voir note 53.

72. *Ibid.*, *idem*.

73. *Ibid.*, p. 174 (AK XXII, 122).

nécessaire car les devoirs humains peuvent être pensés en tant que « commandements divins⁷⁴ ».

Il est essentiel, pour comprendre ce que Kant entend par fiction en tant qu'objet de l'interprétation rationnelle, de se reporter à la remarque où il déclare que, si l'on prétendait pouvoir directement démontrer a priori l'existence de quelque chose « comme une chose hypothétique au profit de phénomènes possibles⁷⁵ », on ne démontrerait en fait rien : on se contenterait d'« imaginer⁷⁶ ». Kant reprend ce terme un peu plus loin lorsqu'il aborde l'idée d'une « volonté morale et sainte commandant absolument⁷⁷ » ou celle d'une « substance qui est unique dans son concept, et n'est pas soumise à une différence de classe venant de la raison humaine⁷⁸ ». Un tel être, écrit Kant, est « pensé, ou plutôt imaginé, comme être de la nature⁷⁹ ». Qu'est-ce donc que Kant entend ici par « imaginer » ?

Je propose ici, à la lumière de ce que Kant écrit, dans l'*Opus postumum*, sur la nature et les modes de la raison créatrice et de ses objets, de comprendre l'« imagination » comme l'acte par lequel la raison produit, selon différents modes technico-pratiques (mais non éthico-pratiques) ces choses de pensée particulières que Kant oppose aux idées. L'imagination est la production créatrice de fictions par la raison. Une telle production se conduit, de façon caractéristique, sous forme de postulat hypothétique.

Kant utilise en de nombreuses occasions, dans l'*Opus postumum*, de tels postulats hypothétiques. Ainsi débute-t-il une longue réflexion sur l'autoposition pratique et l'idée de Dieu par un postulat hypothétique : « l'existence d'un tel être ne peut être postulée que dans une perspective pratique, à savoir la nécessité d'agir comme si je me trouvais sous cette conduite, redoutable, et en même temps toujours salutaire, et porteuse en même temps de garantie, dans la connaissance de tous mes devoirs en tant que commandements divins (*tanquam non ceu*) ; par suite, dans cette formule-ci, l'existence d'un tel être n'est postulée, ce qui serait aussi en soi contradictoire⁸⁰ ». Dieu, pour Kant, n'est pas une fiction.

L'idée pour Kant est ici de nous faire comprendre qu'une personne doit penser tous les devoirs comme des commandements divins⁸¹. Le « comme si » doit ici, selon Kant, être interprété de façon relative et non de façon absolue afin de préserver la liberté humaine (il utilise ici *tanquam* [comme si, relativement] et non *ceu* [comme, absolument]⁸²). Ainsi, pour Kant, les devoirs d'une personne sont-ils « comme des commandements divins⁸³ ». Ce que Kant explicite par la suite de la manière suivante : « Les commandements sont divins (*præcepta inviolabilia*), c'est-à-dire ne permettent aucune atténuation,

74. *Ibid.*, *idem*.

75. *Ibid.*, p. 173 (AK XXII, 121).

76. *Ibid.*, *idem*. La traduction dit « inventer », mais nous utilisons ici « imaginer » afin de préserver la concordance existant dans la traduction anglaise à laquelle se réfère l'article original (Note du traducteur).

77. *Ibid.*, p. 175 (AK XXII, 123).

78. *Ibid.*, p. 175-6 (AK XXII, 123).

79. *Ibid.*, p. 176 (AK XXII, 123).

80. *Ibid.*, p. 170 (AK XXII, 116).

81. *Ibid.*, p. 173 (AK XXII, 120).

82. Cf. la note de Kant: *Ibid.*, p. 216 (AK XXI, 28).

83. *Ibid.*, p. 205 (AK XXI, 17).

et sur leur violation se produit le jugement de condamnation par la propre raison de l'homme, comme prononcé par une puissance morale, qui l'exécute⁸⁴ ».

Ces postulats hypothétiques se présentent donc sous la forme d'analogies qui doivent être comprises de façon relative et non absolue. Ces analogies qui sous-tendent les postulats hypothétiques, formulées sur le mode relatif, implique dès lors une question de degré (Kant utilise ici « *virtualiter* » [virtualités]⁸⁵).

Les postulats hypothétiques sont donc une forme d'assertion virtuelle dont le domaine de vérité relatif est également, pour ainsi dire, virtuel. Les postulats formulés dans de telles assertions virtuelles ne sont dès lors, en fait, que des « fictions » dans le sens où Kant l'entend lorsqu'il parle de ces « choses de pensée » particulières qui ne sont ni purement subjectives ni purement objectives mais, pour ainsi dire, virtuelles ou relatives.

Un des exemples les plus significatifs d'une telle fiction est celui du « réel ». « Le réel », écrit Kant, « qui ne peut pas être un objet sensible et le réel qui doit l'être nécessairement, puisqu'il doit être un objet donné, ainsi comme espace et temps ne sont chacun qu'un⁸⁶ ». La problématique particulière du lien existant entre fiction et nécessité qui se dévoile ici gagne à être lue à la lumière d'une des dernières remarques que fait Kant sur la nature de certaines idées dans le cadre de la philosophie transcendantale : « La philosophie transcendantale, écrit Kant, est la totalité absolue [du] système des idées qui appréhende de façon immédiate les objets (*ens summum, summa intelligentia, etc.*) qui, indépendamment de toute expérience, sont postulés par la raison pure comme objets [nécessaires] à la possibilité de [son] expérience⁸⁷ ». Ce à quoi il ajoute, peu après : « La philosophie transcendantale porte ce nom parce qu'elle précède la métaphysique et fournit à celle-ci ses principes⁸⁸ ». Pouvons-nous dès lors conclure, à la lumière de ces réflexions sur les idées, les idéaux et la fiction, que, parmi les différents principes de la philosophie transcendantale, il en est un particulier qui, virtuel, constitue ce qu'on appelle la fiction de la raison ?

Cela reviendrait à dire que l'objet d'une interprétation rationnelle de l'art que constitue, par exemple, *Maison sur la mer* de Montale, parce qu'il peut évoquer en nous l'expérience du sublime, n'est un objet que de façon relative et que de plus, comme tout autre objet virtuel tel que « le réel », il n'est, étant à la fois objectif et subjectif, qu'une fiction au sens kantien du terme.

Revenons maintenant un instant, avant de conclure, à l'un des poèmes d'*Os de seiche* afin de nous rappeler comment un tel poème peut, aujourd'hui encore, nous inviter à réfléchir sur le lien qui peut exister entre poésie et vécu en des temps de troubles historiques, culturels et sociaux :

84. *Ibid.*, p. 205 (AK XXI, 20).

85. *Ibid.*, p. 197 (AK XXI, 11).

86. *Ibid.*, p. 192 (AK XXII, 59).

87. Kant, *Opus postumum*, dans *Kant's Gesammelte Schriften, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften*, op. cit., (AK, XXI, 80).

88. *Ibid.*, (AK XXI, 81).

Quelquefois descendant
 les arides talus désormais
 exilés de l'automne
 qui les gonflait, riche de sève,
 je n'avais plus au cœur la roue
 des saisons et le suintement
 du temps inexorable ;
 mais c'était le pressentiment
 de toi qui emplissait mon âme,
 tout surpris dans le halètement
 de l'air auparavant inerte
 sur les roches au bord du chemin.
 Oui, je m'en avisais, la pierre
 se voulait arracher, tendue toute
 vers un embranchement invisible ;
 la dure matière présentait
 le gouffre proche, palpaitait ;
 et les touffes de roseaux avides
 disaient aux eaux cachées,
 en s'agitant, leur consentement.
 Tu rachetais, ample étendue,
 jusqu'à la souffrance des pierres ;
 pour ton allégresse était juste
 l'immobilité du fini⁸⁹.

Je ne sais pas s'il est possible d'interpréter de façon critique le jeu d'ombre et de lumière automnale qui éclaire ici le sublime dans ses aspects objectifs et subjectifs. N'est-il, après tout, autre chose qu'une réminiscence de la Ligurie où Montale passa sa jeunesse ? Et si tel est le cas, comment pourrions-nous faire nôtre un tel poème ? Mais en cette époque qui se veut postmoderne et, surtout, à la fin du siècle le plus sanglant de notre histoire — *Nuit et Brouillard* inexorables — une telle question a-t-elle encore une quelconque pertinence ?

Je crois seulement pouvoir répondre que nous avons trop tendance à négliger, en ces temps de bouleversements historiques, culturels et nationaux, notre vie ainsi que celles des sociétés qui nous entourent de même que, et sans raison véritable si ce n'est par pédanterie ou snobisme philosophiques, celle de l'idée et de l'idéal critique d'une pensée interprétative, d'une pensée critique qui pourrait nous permettre d'établir un lien entre la poésie et le vécu et nous donner ainsi les moyens de créer un nouveau langage critique fondé sur la résonance personnelle, qu'elle soit individuelle ou sociale. Et ce sont peut-être certaines de ces ressources critiques, philosophiques — et peut-être même métaphysiques — qui se dévoilent à nos yeux ou résonnent à nos oreilles, certes de façon abstraite, dans les poèmes de Montale, ou dans tout autre poème de la souffrance, en

89. Extrait de *Quelquefois descendant* d'Eugenio Montale, *Os de seiche*, traduit par Patrice Angelini avec le concours de Louise Herlin et Georges Brazzola, Paris, Gallimard, 1966, p. 119.

cette fin de vingtième siècle. Car, même en cette époque post-moderne, rien ne saurait nous interdire de méditer sur l'influence bien réelle, à la fois objective et subjective — puisque fictive — qu'ils ont sur nos vies.

Département de philosophie
Université d'Ottawa

Traduit de l'anglais par Lionel Perrin

Différence esthétique et argumentation

Suzanne Foisy

Critères esthétiques et métamorphoses du beau

Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027370ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027370ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Foisy, S. (1996). Différence esthétique et argumentation. *Philosophiques*, 23 (1), 113–123. <https://doi.org/10.7202/027370ar>

Résumé de l'article

Le texte tente de voir dans l'espace que l'esthétique allemande récente réserve à la notion de rationalité esthétique, une percée en vue d'élargir ou de « régler » d'une façon ou d'une autre, la controverse sur les critères esthétiques. L'intérêt se porte aux distinctions supplémentaires apportées par M. Seel à ce débat, ainsi qu'aux sources adorniennes et communicationnelles que son approche charrie. Enfin les avancées que la notion en question accomplit et les failles qu'elle ne peut contrer sont pesées.

DIFFÉRENCE ESTHÉTIQUE ET ARGUMENTATION

par
SUZANNE FOISY

RÉSUMÉ : *Le texte tente de voir dans l'espace que l'esthétique allemande récente réserve à la notion de rationalité esthétique, une percée en vue d'élargir ou de « régler » d'une façon ou d'une autre, la controverse sur les critères esthétiques. L'intérêt se porte aux distinctions supplémentaires apportées par M. Seel à ce débat, ainsi qu'aux sources adorniennes et communicationnelles que son approche charrie. Enfin les avancées que la notion en question accomplit et les failles qu'elle ne peut contrer sont pesées.*

ABSTRACT : *This article attempts to seek what breaks the path to enlarge or to « stop » in either way, the controversy about aesthetical criterias in the recent research on rationality in German Aesthetics. The interest holds on the supplementary distinctions brought by M. Seel in this debate, and also on what its adornian and communicative sources sustained in his approach. Finally, we also mesure the break through accomplished by this notion and what it's fails to cross.*

[...] je ne veux entendre aucune raison, aucun argument et j'admettrai plutôt que les règles des critiques sont fausses, ou du moins que ce n'est pas ici qu'il faut les appliquer, que d'accepter de laisser déterminer mon jugement par des raisons démonstratives *a priori*

Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 33¹.

À l'occasion d'une représentation, mes facultés ne sentent tout simplement pas la sensation *communicable* et ne peuvent émettre de jugement viable. La phrase est offerte comme cadeau aux gens épris des critères de l'art d'aujourd'hui ! L'ébauche kantienne d'une raison

-
1. Trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1965 p. 120. *KantsWerke*, Akademie Textausgabe V, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968. Voir aussi § 22 ; 41-42 ; 44 ; 60;83. Le passage est exploité, entre autres, par J.-M. Schaeffer, « L'œuvre d'art et son évaluation » dans *Le Beau aujourd'hui*, Centre G. Pompidou, p. 27-28, par R. Rochlitz, « Critériologie du juste et du beau » dans *Archives de philosophie du droit*, Tome 40 « Droit et esthétique », Paris, Sirey, 1995, p. 70 n. 5 ; et aussi par M Seel, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, trad. fr., « Théories », Paris, Armand Colin, 1993, p. 38 n. 16 (*Die Kunst der Entzweigung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, p. 39 n. 18).

« communicable » en a amené plusieurs à suivre le débat allemand sur l'insertion de l'esthétique dans le champ de la modernité. Elle a ensuite conduit aux controverses locales et internationales. En milieu francophone, il a été très peu question, somme toute, de l'horizon déployé par Martin Seel, dont l'impact se répercute dans l'entreprise de Rochlitz². Mon intervention vise à cerner la teneur de cette perspective développée à partir de prémisses kantienne et fructifiée autour de préoccupations de l'esthétique intersubjective. Ces propositions cherchent à cerner la reconnaissance argumentative des œuvres autour d'une prétention de validité spécifique. Je m'attarderai ici à quelques-uns des éléments pertinents reliés à notre question, ce qui aura comme désavantage de négliger certains aspects de la notion de rationalité qui semble en être l'enjeu essentiel. Je voudrais enfin revoir la justesse de certaines objections déjà adressées à cette approche.

La notion de rationalité esthétique

Avec les développements de l'esthétique de la réception, les critères sanctionnant la réussite ou le ratage d'une œuvre, ne se rattachent plus à un type de jugement (esthétique) ou à une fonction particulière du langage (performative) (tels qu'on les trouve dans l'éthique discursive), mais résident dans un enchevêtrement de plusieurs dimensions (cohérence esthétique, authenticité, justesse morale, vérité) qui constitue la validité esthétique. L'œuvre d'art n'est rien sans cet amalgame qui intègre une obligation de rationalité avec des arguments en plus de facteurs non esthétiques. Les cartes du débat ne sauraient donc se dévoiler dans la seule analyse d'une cohérence interne et aucun sujet n'occupe de position privilégiée permettant d'épuiser le potentiel de l'œuvre³. Chaque phénomène esthétique possède en outre sa particularité. La « configuration de sens » se branche sur une activité créatrice qui la convertit en perception, en jugement ou en création nouvelle.

L'art d'avant-garde est pour Seel l'occasion de montrer le besoin d'art de la raison, sa version « plurielle », induite des fiançailles entre l'École de Constance et de l'École de Francfort. Bien qu'il poursuive l'effort bicentenaire de l'esthétique philosophique, le sous-titre du livre met pourtant l'accent sur une capacité analytique de distinguer, plutôt que de synthétiser ou d'harmoniser. Comme il sera permis de le voir,

-
2. Martin Seel, *L'art de diviser*. Le concept de rationalité esthétique, trad. fr., « Théories », Armand Colin, 1993. Toutes les références aux pages de l'édition allemande, puis à l'édition française se rapportant à ce livre seront insérées dans le texte entre parenthèses. Voir R. Rochlitz, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, « NRF essais », Gallimard, 1994.
 3. Voir Jürgen Habermas, « Questions et contre-questions », trad. fr. dans *Critique* n. 493-494, Tome XLIV, juin-juil. 1988, p. 485 (*Praxis International*, vol. 4 n. 3, 1984, p. 229-249), Albrecht Wellmer, « Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität » dans *Adorno-Konferenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, p. 138 sqq. [trad. fr. *Théories esthétiques après Adorno* (R. Rochlitz, dir.), Paris, Actes Sud, 1990] et *id.*, *Ethik und Dialog*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986. Introduire une « éthique de la responsabilité » en esthétique est impossible tant que Habermas pensait prêter l'expression de la sensibilité à la seule personnalité de l'artiste. Cela devient possible si le potentiel rationnel est transféré à l'objet esthétique, comme l'a établi Wellmer.

cette faculté de légitimation particulière qui n'a rien à voir avec une logique d'entendement, se qualifie aussi en contournant les abîmes de la visée consensuelle⁴. Le point de départ de l'auteur est la *Critique de la faculté de juger* (§ 57). Seel recherche encore les règles de la délibération annoncée dans l'antinomie du goût (36-39, 43-44 ; 35-38, 43). « *Mit Kant gegen Kant* », comme il est coutumier de dire dans le pays des réunifications. À la suite de Wellmer, le jeune théoricien réagit aux privilèges adorniens d'une esthétique de l'œuvre. Comme Jauß, il remet en place le sujet récepteur écarté par la *Théorie esthétique*. En réponse à Habermas, il tente d'établir une éthique de la responsabilité en matière d'esthétique. En compagnonnage avec Wittgenstein, la signification esthétique se met à dépendre du sens contextuel des énonciations, et les objets esthétiques acquièrent le rôle d'arguments qui « montrent » au lieu de « dire » (136, 177, 200 ; 115, 158, 180). La sauce est « intéressante » (comme le dit ce prédicat usé) et pourrait être mise à profit. En traitant de rationalité esthétique, l'analyse entend contrer les critiques qui « esthétisent » la raison (surenchère) (Schelling, Gadamer, etc.) et celles qui veulent soustraire de l'esthétique tout caractère rationnel (privation) (Nietzsche, Bataille, etc.). La discussion est resituée dans le cadre d'un processus communicatif. Comme l'a bien exploité Rochlitz, la rationalité esthétique se manifesterait dans l'argumentation à propos des phénomènes esthétiques. Son « art » (l'approche assignée au titre du volume) répond par ailleurs davantage aux théories esthétiques qu'aux préoccupations artistiques. Afin de mieux comprendre et de pouvoir juger, il consiste précisément dans le fait de distinguer entre les divers registres rationnels, au lieu d'aspirer à leur réconciliation (ou à leur dilution, lorsque rien n'est discuté). Il serait possible, selon lui, de produire des arguments quant au « statut » d'un objet esthétique et de fonder ce jugement sans avoir recours aux seuls critères de discussion de l'éthique de la communication. Pour Seel, la compréhension esthétique dans le sens plus wittgensteinien du terme concerne une « énonciation » (plutôt qu'un énoncé sur un état de fait). Comprendre le contenu diffère de comprendre la manière dont il en est question (136-137, 323 ; 115-116, 272). L'invective semble dirigée contre l'ambition des sauveteurs de la rationalité moderne qui ne laisseraient pas place à autre chose que des descriptions. L'œuvre d'art ne peut être qu'« actualisée » et faire l'objet d'un discours « indiquant à d'autres » le mode de perception qui a conduit à sa compréhension. Dans cette reconnaissance esthétique processuelle et intersubjective, la place des critères n'est pas au premier abord particulièrement évidente, sans être hors propos.

Le critère de rationalité

Contre une conception esthétique « compensatrice », l'A veut définir une forme de rationalité qui soit irréductible aux autres prétentions repérées par ses maîtres à partir de Max Weber. Une préoccupation critériologique peut être aperçue autour de ce point. Il ne s'agit pas de calculer *a priori* un type de fonctionnement, mais d'explicitier *a*

4. Pour la critique d'une logique d'entendement, voir aussi K. O. Apel et M. Kettner (hrsg), *Die eine Vernunft und die vielen Rationalitäten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995.

posteriori un processus de communication⁵. L'opération peut toujours échouer, sans préjudices pour la « prétention » de validité. La reconnaissance intersubjective recherchée ou obtenue à des degrés divers (en cas de réussite), définit la nouvelle « cohérence » du phénomène esthétique. Cette « forme » argumentative n'a plus trait aux seules qualités esthétiques dont l'esthétique analytique a fait les frais (ou la promotion). Dire qu'une œuvre est « belle » signifie considérer avoir des raisons d'un certain type pour émettre son jugement. Il ne s'agit évidemment pas de formuler une doctrine stérile au nom de laquelle on créerait des qualités artistiques traduisibles en prédicats (côté production) d'œuvres réussies (évaluables ensuite avec des prédicats esthétiques comme la beauté, la laideur, etc) (côté réception). Au-delà de ces considérations « classiques », non seulement faut-il analyser la dimension rationnelle de l'œuvre, mais éviter qu'elle n'accède à l'unique rationalité décalée du discours critique.

Tout le problème est d'identifier ce « au nom de quoi » (critères, norme, concept) une œuvre est jugée comme réussie⁶. Dans la « doctrine » communicationnelle, la prétention de validité esthétique possède son privilège tandis que l'universalité du jugement (promulguée par Kant) demeure toujours précaire, soumise à la possibilité d'actualiser l'expérience singulière. La *rationalité esthétique* est cette « variante » de la conduite « qui se réalise dans la reconnaissance de ce qui est réussi et beau » (32, 160 ; 31, 138). Les objets esthétiques ne sont pas rationnels ou irrationnels puisque cette dimension n'habite pas un objet, mais concerne une interaction entre des sujets, qui conduira à conférer les prédicats esthétiques disponibles [beau ou laid, bien ou mal fait, réussi ou raté, sublime ou ridicule, intéressant (réussi ?) ou important (beau ?)]⁷.

Le concept de l'expérience

Le critère principal est celui de la valeur esthétique, qui n'a rien à voir avec la « vérité » mais tout à voir avec cette « réussite » (terminologie adornienne). Cette notion-clef va de pair avec la notion d'expérience, qui porte un manteau pragmatique (Dewey, Wittgenstein, Dickie). Un objet « fonctionne », lorsque celui qui l'appréhende le comprend pour ainsi dire comme une présentation exclusive de

-
5. Voir au sujet du rapport entre analyse technique et évaluation, C. Menke, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, trad. fr. Pierre Rusch, Paris, « Théories », Armand Colin, 1993, p. 131-185 (*Die Souveränität der Kunst*, Athenäum Verlag, 1988, p. 131-186) et J.-M. Schaeffer, « L'œuvre d'art et son évaluation » dans *Le Beau aujourd'hui*, Paris, « Espace international Philosophie », Éditions du Centre Pompidou 1993, p. 13-35.
 6. Je pense à *Au nom de l'art (Pour une archéologie de la modernité)*, Paris, Minuit, 1989) de Thierry De Duve.
 7. Pour préciser encore le sens de l'expression « rationalité esthétique », Seel élabore deux autres points :
 1. La rationalité de la dimension esthétique qui est la signification spécifique et la possibilité d'un mode de fondation propre de la conduite spécifique (dimension traitée ici).
 2. La dimension esthétique de la rationalité qui concerne la place que la rationalité de la pratique esthétique possède dans l'ensemble des types d'activité sociale. Pour lui la mise à jour de la base rationnelle de l'activité esthétique précède l'analyse du moment esthétique de la rationalité (9-10 ; 7-8).

contenus d'attitudes vécues qu'il partage ou qu'il en est venu à partager lors de l'argumentation devant l'objet considéré. « Comprendre un objet esthétique c'est décider dans quelle mesure il est réussi ou non » : ce genre de jugement est « le premier mot et le mot de la fin de toute perception esthétique » (160 ; 138). Seel ne fait ici que confirmer une thèse herméneutique restée souvent imprécise : comprendre c'est pouvoir énoncer les conditions de la compréhension. La théorie de la réception a déjà montré que ce n'est pas l'œuvre réussie qui est esthétiquement rationnelle mais la conduite perceptive des sujets qui la reconnaissent comme telle. La logique de la « fondation en raison » (Habermas) ne saurait s'étendre unilatéralement à ce secteur où la discussion (non appuyée sur des concepts ou des faits) prétend atteindre une validité intersubjective. La faculté herméneutique compose aussi bien (quoiqu'en dise Kant) avec l'entendement qu'avec la raison (32, 38, 43-44 ; 31, 38, 43).

En reconnaissant ou en niant le résultat, nous adoptons une « attitude esthétique ». Un expert en esthétique ne pourrait pas ne pas avoir un tel comportement dont la « fonction organisatrice de sens » est légitimée dans l'attention perceptive accordée à des objets qui incarnent des contenus d'expérience. De type spécifique, ceux-ci agissent comme « raisons » pour actualiser des expériences accessibles aux sujets percevants et parfois seulement « grâce à cette attitude » (38, 94, 97, 116, 124, 128 ; 37, 83, 87, 94, 103, 106).

Cette théorie étudie donc la rationalité de l'expérience devant un phénomène artistique. Bien que l'œuvre elle-même ne soit pas dépourvue de cette rationalité (qu'actualisera la critique), le jugement rend surtout présente l'expérience cristallisée en elle. Il n'y a certes pas un élément au-delà de l'expérience qui constituerait l'ultime perspective de la critique esthétique, mais le postulat d'un élément commun *dans* l'expérience de ceux qui appartiennent à un même moment historique (154, 204 ; 131, 188). De façon inédite, Seel veut spécifier l'expérience riche en expérience du monde qu'est l'expérience esthétique. Le fait de faire l'expérience des possibilités d'avoir une expérience, voilà ce qui est esthétique. Cette proposition invérifiable est fortement soulignée par l'art contemporain dont l'une des fonctions est d'inviter à faire des expériences (perceptives, cognitives) pour elles-mêmes (71, 74, 161 ; 57, 60, 139). Alors que les partisans connus de la réconciliation prônent l'utopie ou le consensus, l'« art de diviser » accentue l'expérience esthétique qui consiste à vivre la présence de la liberté (25 ; 23).

L'auteur semble entrer de plein pied dans la question des critères en abordant l'analyse structurelle des objets esthétiques, qui entraîne celle des conditions de leur perception. Expliquer ne veut pas dire indiquer des causes ou des raisons. C'est tendre à communiquer une manière donnée de comprendre (une signification). C'est mesurer justement la beauté d'un poème ou sa réussite. Les arguments tendent à élucider la qualité esthétique (et non pas la qualité artistique ou une structure objectale comme la symétrie ou la composition). Affirmer l'importance d'un objet dépend du type de raisons avancées pour

défendre ces prédicats polyvalents de la réception⁸. Mais si un consensus intersubjectif sur l'importance (valeur) d'un objet esthétique, implique une reconnaissance de cet objet, il n'implique pas nécessairement un consensus sur son degré d'importance (est-ce un « chef d'œuvre » ?). Cette remarque pertinente pour tout le débat demanderait d'en appeler à une distinction plus pointue entre ce qui est « art » et ce qui est « beau ». Mais Seel assimile les deux prédicats à la réussite. En voulant pourtant encore « distinguer » à côté de la différence des jugements (sur l'importance ou sur la réussite), la différence entre les énoncés (portant sur le degré de l'importance), il nous amène très loin de l'espace assigné à notre propos actuel (179-183 ; 158-162 *sqq.*) !

La saisie de la « différence » entre expérience esthétique et expérience ordinaire dessine toutefois les contours des conditions (des sensations relevant) de l'expérience esthétique (327 ; 276)⁹. Ce point est capital pour démontrer la prétention à la validité des propositions (que les arguments esthétiques ont la mission de fonder) ou la structure justificative en matière esthétique (plutôt que la structure objectale). Lorsqu'on juge une œuvre, les affirmations évaluatives devraient pouvoir dire dans quelle mesure l'objet est « bon » ou « mauvais » du point de vue esthétique. Mais si l'évaluation n'est pas subjective mais bien intersubjective, elle s'éloigne fatalement des contraintes d'un critère obligatoire, et sa complexité (qui oscille entre le subjectif et l'objectif) pourrait renvoyer à celle des jugements moraux (203-204 ; 183-184)¹⁰. On devrait pouvoir distinguer davantage entre l'expérience que la compréhension esthétique d'œuvres réussies donne à percevoir et une expérience globale individuelle et quotidienne. La présentification esthétique acquiert son caractère communicatif lorsque plusieurs personnes expérimentent l'éclaircissement de l'objet en cherchant à expérimenter une remise en jeu du sens (170-173 n. 107, 349 ; 148 n. 55-151). De façon étonnante, le point de cristallisation permettant de soutenir le caractère adéquat d'une attitude est, pour l'auteur qui baigne dans la tradition continentale, le « concept nécessairement indéterminé de présent que partagent ceux qui appartiennent à un même monde ». La saisie propositionnelle du discours ne saurait actualiser la présence intelligible de ce qui est né de l'expérience commune (155 ; 132). Kant nous avait bien avertis en 1790 de la confusion possible entre « critère » et « concept » pour les énoncés esthétiques. Le présent historique est ce critère global (le seul qui en mériterait l'appellation sans en être vraiment un) des jugements

8. N. Goodman n'aurait pas vu (parce qu'il n'a pas considéré le mouvement communicationnel) le lien entre la question de la structure des objets esthétiques et celle de leur réussite (183-184 ; 162-163).

9. Par exemple, Christine Borland dans « From Life » (13.01.1996, Kunst-Werke Berlin), présentait des dessins de fragments squelettiques réalisés sur des plaquettes de plexiglass dans les locaux de l'ancienne fabrique où l'Institut a son siège. C'est parce que ces locaux marquent d'un trait cette « différence », que les récepteurs ont pu percevoir l'ombre des dessins sur les murs délabrés (qui occultaient même les plaques). Les œuvres prétendent constituer un complexe de questionnements moraux et philosophiques à propos de médecine, d'éthique, de muséologie et sur la possibilité même de la représentation artistique.

10. Seel renvoie ici à E. Tugendhat, « Langage et éthique » dans *Critique*, n° 413 (oct 1981), p. 1043 *sqq.*

de valeur esthétiques. Il ne s'agit sans doute pas d'un substrat suprasensible qui rendrait compréhensible (sans la faire connaître...) la prétention intersubjective. Le jugement ne présume pas de l'accord de tous, et ne « prouve » encore rien. Il ne vaut donc que pour une « communauté hypothétique restreinte », qui ne se reconnaît parfois comme telle que par l'expérience esthétique (42-43, 206-208 ; 42-43, 187-189). Cela justifie la position des théoriciens qui se tiennent rigidement sur leurs positions disciplinaires. Il n'est donc pas surprenant de constater que la structure fondamentale de l'argumentation esthétique a davantage une forme communicationnelle que justificative (au sens strict).

Le cercle de cette légitimation (l'objet esthétique est fondé selon une manière de voir en vertu de laquelle il apparaît comme réussi ou raté) ne transforme pourtant pas l'argumentation esthétique en activité incohérente. Il recèle plutôt les conditions de possibilité de la compréhension esthétique sur le mode herméneutique. C'est raté, inintéressant ou insignifiant lorsqu'il n'y a que peu ou rien dans l'expérience de ceux qui la perçoivent qui lui corresponde (183-184, 212 ; 162-163, 193)¹¹. N'importe quel camp pourrait donc s'emparer de ce « fondement » plus que flexible ! Si bien que Seel semble parer aux coups en précisant que la justification du jugement (et non de la rationalité) est le « chemin » de l'argumentation, sans en être le « but ». Quoique la légitimation soit elle-même constitutive de l'expérience, l'objectif est de faire « l'expérience des expériences ». Le sens des justifications esthétiques (la direction du chemin) est de nous assurer du potentiel de notre propre expérience. Voilà son interprétation du « potentiel de rationalité » esthétique (215, 220 ; 196, 201). La signification (la réussite) esthétique n'est pas évaluée selon un étalon « fixe », mais par la « force » avec laquelle sont présentées ces expériences partagées (227, 235-236 ; 209-210, 217-218). Quant aux prédicats esthétiques (raté, beau, intéressant, sublime, etc) qui ne formulent pas de critères pour la production, mais fournissent des « différenciations », ils complètent l'évaluation de la situation communicative. Ce sont les conditions « minimales » de la rationalité esthétique car le critère de cette rationalité (et non pas le critère du jugement) est dans leur maîtrise. D'après le théoricien de Hambourg, on devrait sortir esthétiquement plus riche de l'argumentation esthétique. À tout le moins se retrouve-t-on avec un concept (l'expérience) et un critère de plus (la rationalité). Il va sans dire que le critère de rationalité semble s'ajuster au concept d'expérience. Mais l'auteur se doit de préciser (s'il prétend à cette clarté qu'il attribue à l'argumentation en question) que le « critère » du présent historique doit être différencié (en tant que « concept ») du « critère fondamental de la rationalité esthétique » qui « réside dans la maîtrise des distinctions qui seules rendent possibles une entente et une

11. Mais dans la perspective de la rationalité esthétique, il précise que fonder effectivement une activité, pour des raisons théoriques, éthiques ou esthétiques, présuppose qu'on accepte des options qui ne sauraient être fondées à l'intérieur du type de procédure de justification retenu. La rationalité a trait à des conduites qui peuvent être fondées par des raisons et des acteurs. Voir 30 ; 28 sqq.

confrontation non ambiguës dans des questions esthétiques » (220 ; 201).

Les normes de l'œuvre réussie

La possibilité d'un accord argumenté établira le sens de la critique. Mais, ne pouvoir aboutir à un accord, ne veut pas dire perdre le sens de la discussion (ou décréter le ratage). La justification est toujours possible et révisable, et le consensus n'est pas primordial. L'obtention d'un accord est toutefois bienvenue car il établira une barre normative de conduite¹². S'il faut absolument trouver des critères, cherchons-en justement dans ces standards qu'établissent les objets réussis. Ces œuvres fonctionnent comme des « coordonnées » en métamorphose perpétuelle. Ce sont des normes d'« inauguration », nous dit Seel (dans les termes de Souriau), qui ne sont décisionnelles ni pour le jugement ni pour la production (Adorno). L'objet (s'il vaut quelque chose) rectifie la « carence » des critères. Même le consensus le plus fort sur les critères eux-mêmes n'y changerait rien¹³. La perception esthétique ne commence que là où les critères « défont »¹⁴. Les règles revendiquées ne sont utiles, lance-t-il enfin, qu'au choix des acheteurs, et la « critique approfondie » qu'il suggère, n'en a nullement besoin (227 ; 209-210). Les trois propositions circonscrites dans son livre (concept d'expérience, critère de rationalité, norme de réussite) culminent dans la « critique » argumentée.

Les « critères » de la critique

Dans sa réhabilitation complète de celle qui avait été revendiquée comme « pont » (infranchissable) entre le public et le savoir des experts chez les premiers tenants de la théorie communicationnelle, l'auteur fait une avancée notable. « La possibilité d'une entente fondée sur une argumentation esthétique et relevant de la critique d'art » réside dans le fait « qu'il est possible, quel que soit le degré de dissension, d'aboutir à un accord ». Distinguer (processuellement) entre ce qui est important, ce qui est réussi et ce qui ne l'est pas : voilà le rôle de la critique (180-201 ; 159-181)¹⁴ !

Seule la critique, qui interprète et actualise esthétiquement, nous donne un modèle de la rationalité esthétique « au sens strict ». Sa

-
12. Mais la rationalité touche aussi des conduites qui ne sont pas effectivement fondées. Il s'agit d'avoir en réserve une justification possible. Des raisons suffisantes ne sont pas des raisons ultimes. Les types fondamentaux de rationalité mettent de l'avant des aspects de la raison sans la dominer. Dans ce contexte interrationnel, « irrationnel » ne qualifie pas tant le manque de raisons justificatives que la pratique globale qui ne se fie qu'à un seul type. Comme l'ont vu Adorno-Horkheimer, dans chaque variante de raison git une aberration potentielle (14, 30-31 ; 12, 29).
 13. Pour K. H. Bohrer, l'objet de discussion n'est pas de savoir « comment certaines œuvres peuvent être évaluées relativement à un critère commun » mais « comment il est possible de déterminer le critère de l'évaluation esthétique ». Voir Menke (*op. cit.* p. 162-163 n. 50 ; p. 162 n. 207) qui évoque le discours d'E. Staiger sur « Littérature et public » et la contribution de Bohrer (« Nur ein Gleichniss »). U. Müller fait un reproche semblable à Seel dans « Wie ist ästhetisches Argumentieren möglich ? » dans *Philosophisches Jahrbuch* vol. 96, 1, 1989, p. 151-156.
 14. La constellation « importance-réussite-signification » circonscrit la relation de l'« intérêt esthétique ». Elle est constituante pour la conduite esthétique et privilégiée par Seel. Voir p. 215-220 ; 196-201.

forme d'argumentation consiste en une mise en valeur qui est à la fois interprétation (commentaire) et actualisation (confrontation, émotion immédiate) (236-265 ; 218-247)¹⁵. Ses procédures précisent la structure de l'expérience qui révèlent la signification du phénomène esthétique. La description de son jeu de langage consiste à dire comment elle procède dans ses jugements, sur quoi se fondent ses évaluations conclusives. Ses raisons ne sont pas réductibles à celles de l'évaluation préférentielle subjective, ni au jugement scientifique et théorique, ni au jugement moral et politique. Tandis que la critique apodictique « ne commente guère et ne s'explique jamais » (pensons aux théorèmes de certains critiques célèbres), la vraie critique serait cette sensibilité aux différenciations esthétiques, cet abandon perceptuel à la spécificité, qui constitue un mode d'appréhension primordial des œuvres. Si les énoncés du commentaire et ceux de la confrontation doivent donner des raisons nécessaires, le jugement esthétique final est fondé par une assertion interprétative qui formule la confrontation de manière à reprendre le commentaire. La formation du jugement « plausible » en appelle à des raisons suffisamment instructives (*suffisantes*) en faveur d'une conduite esthétique. Les arguments de l'importance succèdent à ceux de la réussite (39-41, 180, 183, 254-255 ; 38-41, 159, 162, 237). La responsabilité de la critique consiste dans le fait qu'elle peut élever l'objet esthétique au statut d'un *explicat* de la manière de voir qu'elle a permis de découvrir ou de renouveler ; qu'elle peut aussi le rabrouer. Les prédicats annoncés sont ainsi « argumentés ». La même structure fondamentale des justifications esthétiques recoupe le verdict positif et son contraire (257 ; 240-241). On ne saurait donner d'autre *raison* que l'objet esthétique auquel tout discours renvoie. Les présuppositions d'appréciation font certes intervenir des facteurs historiques, sociaux, culturels, psychiques dont la « partialité radicale » ne saurait expulser le caractère sérieux de la procédure (ce serait méconnaître les tendances en matière de validité intersubjective !) (184-185, 251, 259, 264 ; 164, 235, 241, 246). Encore une fois, connaître la signification « c'est savoir sous quelles conditions les propositions à l'aide desquelles nous attribuons des propriétés aux objets », sont vraies ou légitimes (116, 177 ; 94, 157). Bien qu'on demeure dans l'incertitude quant à savoir si la critique est personnifiée par un expert du monde de l'art ou par un philosophe, la position seelienne aura servi à faire émerger sinon la rigueur logique, à tout le moins une prétention de validité proprement esthétique.

Mise en perspective

En ce qui concerne le questionnement sur les critères, l'ouvrage (analysé très fragmentairement et encore une fois, sans examen exhaustif de la notion de rationalité) ne touche que l'argumentation au sujet de la réception des phénomènes esthétiques. Bien que l'exigence de validité qui caractérise une proposition de sens « intensifié », requiert chez lui une symétrie entre la voix de l'œuvre et celle des récepteurs, le pôle de la production des qualités artistiques est laissé pour compte. Comme on l'a vu, l'auteur choisit la structure

15. Seel suit lui aussi K. H. Bohrer (*Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981).

d'argumentation intersubjective à propos des objets plutôt que la structure objectale qui pourrait être projetée comme argument dans la procédure de reconnaissance et mise en tension avec la première. Faut-il attribuer cette « faute » à l'École dont il se réclame, ou veut-il éviter les contradictions des doctrines classiques qui cherchaient à retrouver à la fin du processus, ce que le « génie » avait déposé (souvent selon la recette), au début ? Le travail de R. Rochlitz semble vouloir corriger cet aspect (par la considération de « critères internes »)¹⁶. Dans un autre ordre d'idées, on a accusé Seel de ne questionner que la fondation du jugement esthétique, sans s'interroger sur la possibilité même de l'argumentation ; de détourner le sens du mot critère (au profit d'un concept de présent plus descriptif que tranchant) ; d'omettre cette dimension de la production présente même chez Kant (183;162)¹⁷. Ces objections ont été révisées en grande partie ici.

Il va sans dire que le premier livre de M. Seel ne réplique au débat des critères que par défaut. Bien qu'il distingue allègrement (c'est là l'aspect remarquable), l'auteur n'étend pas ses nuances (malgré sa distinction de l'important et du réussi) aux différences entre beau et artistique et semble même mettre en équivalence (dans la signification esthétique) beau et réussi. Quoiqu'il en soit, il est plus juste de parler chez lui de raisons d'argumentation esthétique que de critères de légitimation de jugements (ou même de critères d'identité). L'auteur se défend bien d'en fournir lorsqu'il parle des « conditions » de la perception. Son texte constitue une discussion sur les distinctions (plutôt qu'une entente à jamais reprise sur les critères de discussion). Il est difficile d'imaginer ce que veut dire « indiquer à d'autres » ce qui conduit à une « compréhension exclusive », et le critère-concept en question n'est certes pas celui que revendiquent les purificateurs de l'art contemporain ! Mais c'est dans sa préoccupation théorique principale de l'art comme phénomène de communication, nourrie de tradition allemande et imbibée d'approche anglo-saxonne, qu'il effectue une enjambée importante. Celle-ci s'accomplit à l'égard des impasses où se trouvaient les « considérations » esthétiques de Habermas, face à la critique d'art et à la prétention de validité du discours esthétique¹⁸. Même si la perspective communicative de l'argumentation esthétique (améliorée par ailleurs, en regard du simple examen des critères du discours) enlève un peu de rigueur à sa proposition, celle-ci gagne en conformité avec l'art en train de se faire qui n'est art, quel que soient ses structures cognitives, que parce qu'il est « reconnu ».

16. R. Rochlitz, *op. cit.*

17. U. Müller, *op. cit.* Müller plaide pour une esthétique en tension entre l'herméneutique esthétique et des considérations empiriques de sciences de l'art. Cette coopération transdisciplinaire permettrait de consolider objectivité et jugement de valeur esthétique. Voir aussi la critique de P. Bürger (*Prosa der Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988) dans R. Rochlitz *Théories esthétiques après Adorno*, Paris, « Procope », Cerf, 1992, intr. p. 26.

18. Voir, entre autres, J. Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne : 12 Vorlesungen*, Suhrkamp, 1985 (surtout les chapitres IV, V, VII et la digression qui suit le chapitre VII) (trad. fr., Paris, Gallimard, 1988).

Seel réhabilite en outre le statut médiateur de la critique esthétique qui offre le modèle de la rationalité (254 ; 237)¹⁹. L'auteur semble très exigeant envers elle. Mais sa théorie complexe opère une telle démultiplication de nuances, que ni l'artiste, ni le critique, ni le philosophe, ne sauraient en maîtriser la teneur. À qui appartient la passerelle de la critique avisée ? Il faudrait diviser encore ! Comme il est difficile de croire de nos jours au « consensus des consensus », son idée d'une entente toujours reportée, pourrait éventuellement inciter les spécialistes de la communauté esthétique à de nouvelles discussions transdisciplinaires ! Enfin, l'enjeu de son ouvrage demande d'accepter en même temps ces deux phrases :

Celui qui contrôle tout moment de sa vie quant à sa valeur esthétique n'accédera jamais ni à la grâce de l'instant, ni à l'extase d'un moment esthétique (319 ; 268)²⁰.

Celui qui est incapable de juger de la réussite d'un objet et d'expliquer cette évaluation par rapport à et pour l'objet, est aussi incapable de donner des raisons pour l'importance de ce qui est raté (183 ; 162).

Département de philosophie
Université du Québec à Trois-Rivières

19. Voir W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris, « En effet », Flammarion, 1986 (*Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973).

20. La citation complète est : « Celui qui voit tout sous l'angle de la morale manque de discernement moral ; celui qui questionne toujours tout du point de vue théorique ne maîtrise pas l'art de l'interrogation théorique productive ; celui qui calcule toujours pour maximiser le plaisir, ne tardera pas à n'avoir plus de sensation de plaisir [...] Les rigoristes, auxquels la raison fait défaut parce qu'ils sont assoiffés de raison [...] s'agrippent aux critères de rationalité et de moralité qu'ils ont développés par des artifices violents, au lieu de s'en tenir à l'art libérateur de la division régulatrice (320 ; 269).

Pour une esthétique sans privilèges

Daniel Charles

Critères esthétiques et métamorphoses du beau

Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027371ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027371ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Charles, D. (1996). Pour une esthétique sans privilèges. *Philosophiques*, 23 (1), 125–130. <https://doi.org/10.7202/027371ar>

POUR UNE ESTHÉTIQUE SANS PRIVILÈGES

PAR

DANIEL CHARLES

« La philosophie sans privilèges » : tel était le sous-titre qu'avait choisi en 1993 Jean-Pierre Cometti pour le rapport circonstancié — deux cents pages — qu'il consacrait à l'évolution récente du pragmatisme, dans le cadre d'un dossier d'habilitation à la direction de recherches soutenu à l'Université de Nice¹. Cette « absence de privilèges », peut-être avait-il raison de la diagnostiquer chez les pragmatistes ; ceux des membres du jury qui n'hésitaient pas à apporter ici un bémol s'accordaient en tout cas à reconnaître que l'indulgence dont il faisait preuve à l'égard de certains des penseurs qu'il avait étudiés témoignait, chez lui, d'une générosité confinant à l'humilité. Comme le disait Vincent Descombes, si quelque chose est aujourd'hui en train de changer dans la philosophie française du fait de son « ouverture » (tardive) aux richesses (même discutables) de la pensée d'outre-Atlantique, une telle attitude y est pour beaucoup.

La « philosophie sans privilèges » non pas des pragmatistes, donc, mais en premier lieu de Jean-Pierre Cometti lui-même, serait-elle pour autant la philosophie de l'*abolition des privilèges* ? Mais si féru qu'il soit de nouveauté, notre auteur ne semble guère s'être astreint à prôner la révolution. Le portrait qu'un Jacques Bouveresse a dressé, dans *Rationalité et cynisme*, d'un Lyotard le couteau entre les dents, incapable de « penser la situation du philosophe d'aujourd'hui » autrement qu'« en fonction du modèle de la transgression représenté par l'artiste d'avant-garde² », ce portrait (dont le caractère polémique et caricatural n'est au demeurant pas douteux) ne saurait s'appliquer, du moins à première vue, à un exégète des romans de Musil principalement soucieux (ainsi que l'atteste le corpus de ses publications) de scruter, en parallèle avec le pragmatisme, quelques-unes des tendances marquantes de la réflexion herméneutique contemporaine. En revanche (et sans quitter l'esthétique), il serait tout indiqué de tenir Cometti pour un « philosophe sans privilèges », si ce mot de « privilèges » pouvait recouvrir la teneur de ce que Musil entendait par « qualités ». Eu égard en effet au changement de fonction qui est venu affecter la « qualité » dans le lexique musilien, l'« absence de qualités » doit être dédouanée de toute connotation péjorative,

-
1. Le lundi 21 juin 1993, sous la direction de Dominique Janicaud. Le texte du mémoire a été publié dans le recueil dirigé par Michel Meyer, *La Philosophie anglo-saxonne*, Paris, PUF, 1994, p. 387-492 (« Le Pragmatisme : de Peirce à Rorty »).
 2. Cf. J. Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, Paris, Éd. de Minuit, 1984 ; cité in J.-P. Cometti, « Raison, argumentation et légitimation », *Philosophiques* XIX, 1, 1992, p. 10.

car « c'est après avoir tenté plusieurs essais pour devenir un *homme à qualités* qu'Ulrich se découvre *sans qualités* dans un monde de *qualités sans homme*³ ». Qu'il se soit constitué « un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre », écrivait Musil, cela incite à imaginer que « l'homme, dans le cas idéal, finira par ne plus pouvoir disposer d'une expérience privée et que le lourd fardeau de la responsabilité personnelle se dissoudra dans l'algèbre des significations possibles⁴ ». Ainsi, ce que Cometti appelle la « précarité du moi » apparaît comme un risque inéluctable ; mais du même coup, l'éventualité d'une existence dégrisée peut soudain se profiler à l'horizon : « pour un homme qui en a pris conscience et qui, par conséquent, ne cède plus à cette superstition moderne qu'est la surestimation de la personne, la nécessité de penser autrement devient une exigence incontournable⁵ ».

On mesure par là ce qui sépare la postmodernité « avant-gardiste » dont Jean-François Lyotard s'est fait apparemment le héraut, et qui, selon lui, consomme la ruine des « grands récits », de la postmodernité discrète, effacée, nomade, que Musil a léguée à Jean-Pierre Cometti. Le second livre, que ce dernier a consacré à Robert Musil, de « *Törless* » à « *L'Homme sans qualités*⁶ », aussi lourd de sens que le premier, s'appuie sur l'analyse détaillée que Manfred Frank a proposée de l'*Eigenschaftslosigkeit*⁷, et aux termes de laquelle l'absence — la *Losigkeit* — de qualité — *Eigenschaft* — est le fond sans fond sur lequel s'enlève le qualitatif, tout comme l'*Ereignis* — l'événement du propre, la appropriation — « a besoin », chez Heidegger, de l'*Enteignis* — la déappropriation — comme de son envers ou de son négatif ; tant et si bien qu'il existe chez Musil un « grand récit » de la mort des « grands récits », et qu'à défaut de sonner le glas de la modernité à la façon de Joyce⁸, ce « grand récit » pourrait sans doute témoigner — *horribile dictu* — du secret de Polichinelle qu'a dévoilé récemment Bruno Latour en intitulant joyeusement un de ses livres *Nous n'avons jamais été modernes*⁹ ! Postmoderne, l'« absence de qualités » renverrait moins au passé (à une avant-garde aujourd'hui exsangue, comme celle qu'a épinglée si joliment dans le domaine musical Benoît Duteurtre avec son *Requiem pour une avant-garde*¹⁰) qu'elle ne s'inscrirait *transversalement* à l'histoire. Ou si l'on préfère, le déclin de la modernité rendrait superflu le recours à une étiquette « événementielle » du genre « postmodernité » : selon la formule de Manfred Frank, « l'art selon Musil est *éthique* parce qu'il ne dit pas ce qui fut et ce qui sera, mais *ce qui doit être*¹¹ ».

3. J.-P. Cometti, *Robert Musil ou l'alternative romanesque*, Paris, PUF, 1985, p. 68.

4. R. Musil, *L'Homme sans qualités*, trad., Philippe Jaccottet, vol. I, chap. 39, p. 234 (Paris, Éd. du Seuil, 1957) ; cité par Cometti, *op. cit.*, p. 69.

5. J.-P. Cometti, *loc. cit.*, *ibid.*

6. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986.

7. Cf. Manfred Frank, « L'absence de qualités », Vienne 1880-1938, n° spécial de la *Revue d'Esthétique*, 9, 1985, p. 105-117.

8. Cf. l'interprétation de Joyce par Hans Blumenberg mentionnée par Cometti dans son second livre sur Musil, *op. cit.*, p. 273.

9. Paris, Éd. de la Découverte, 1991.

10. Paris, Robert Laffont, 1995.

11. M. Frank, *art. cit.*, p. 112.

Une *esthétique sans privilèges* se devrait de réfléchir sur ce que Musil avait choisi d'appeler le « sens du possible », et dont les affinités avec le messianisme utopique propre à la « catégorie du possible » (*Kategorie Möglichkeit*) telle que la développait Ernst Bloch dans le premier tome du *Principe Espérance*¹² vaudraient d'être méditées : Musil ne pensait-il pas que « les exigences et les possibilités qui se font jour dans la sphère éthique ne peuvent être résolument dissociées des conditions historiques¹³ » ? Il est vrai que l'engagement politique malheureux de Bloch (à qui il arrive cependant de mentionner Musil) ne semble pas militer en faveur de l'idée d'un tel recoupement. Néanmoins, Manfred Frank n'a pas hésité, pour sa part, à évoquer à propos du « mysticisme » musilien le *Vorschein* — le « pré-apparaître¹⁴ » — blochien. Et Jean-Pierre Cometti se situe au plus près d'une confrontation de ce genre, lorsqu'à la fin de son second ouvrage s'inscrit cette admirable strette musilienne : « Ce qui distingue précisément l'art de la mystique, c'est qu'il ne perd jamais tout à fait le contact avec le comportement ordinaire : il apparaît alors comme un état non autonome, comme un pont dont l'arche monte de la terre ferme comme si elle ne doutait pas de trouver dans l'imaginaire son autre butée¹⁵ ».

Mais qu'en est-il de cette « terre ferme » ? C'est tout le problème du référentiel, auquel Cometti a consacré plusieurs textes importants. À ses yeux, la dé-référentialisation du langage s'est effectuée, du moins en partie, en ricochet à une *époque* inspirée par la littérature ; la clôture de l'œuvre sur elle-même faisait douter de l'appartenance des jeux de langage à une « forme de vie » au sens de Wittgenstein. Dans l'article intitulé « Littérature, langage et référence¹⁶ », cet autoréférentialisme était décrit non seulement dans la version qu'en ont proposée les philosophes « continentaux », mais aussi dans sa version analytique : les deux, pour reprendre une parole de Rorty, péchaient par « parménidisme », et désignaient en négatif un état où le langage ne se définissait qu'en fonction de sa relation ontologique au monde. Mais déjà, la postface à la traduction d'un livre d'Aldo Gargani¹⁷ avait fait ressortir que le *linguistic turn*, même s'il implique que l'on renonce à postuler une nécessité référentielle — ce qui « libère » le langage — ne va pas pour autant nous exiler du monde, comme si la perte du « sens du réel » devait entraîner la « perte du réel en personne¹⁸ ». Tout se passe au contraire

12. Cf. le chap. 18, « Les différences couches de la catégorie de la possibilité », trad. Françoise Wuilmart (Paris, Gallimard, 1976, p. 270-300).

13. J.-P. Cometti, *op. cit.*, p. 256.

14. Cf. la note des traducteurs (Catherine Piron-Audard et Gérard Raulet) de l'article de Gert Uerding, « L'art comme utopie, Remarques sur l'esthétique du pré-apparaître chez Ernst Bloch », in G. Raulet éd., *Utopie-Marxisme selon Ernst Bloch*, Paris, Payot, 1976, p. 79 (1-A) : l'infinifuit est censé « rendre à la fois le sens d'apparence et celui de phénomène », c'est-à-dire « le glissement du Schein, apparence, vers apparition (comme lorsqu'on dit « Geistererscheinung »), et de là vers phénomène, *Erscheinung* ».

15. R. Musil, cité par Cometti, *op. cit.*, p. 274.

16. *Recherches sémiotiques*, 11, 1, 1991, p. 47-70.

17. Cf. J.-P. Cometti, « Voir », postface à Aldo G. Gargani, *L'Étonnement et le hasard*, trad. J.-P. Cometti et Jutta Hansen, Combas, Éd. de l'Éclat, 1988.

18. Cometti, *op. cit.*, p. 238.

comme si le langage recérait une « possibilité de voir¹⁹ », un excès par rapport à la grammaticalité pure et simple, qui ouvre sur une « imprescriptible part de rêve » et interdit de rabattre la description sur une explication ou une fondation. Cette voyance ou clairvoyance prévient notre exil : comme le dit Gargani, si « les mots ne réfléchissent pas le monde, ils sont dans le monde²⁰ » ; et cela leur permet de nous faire accéder non seulement au « fantôme grammatical d'un monde », mais à la physionomie de celui-ci. Ou — mieux — à son *visage*.

Ainsi, tandis qu'un Bouveresse, par exemple, attribue à la grammaire le pouvoir de nous apprendre à « voir quelque chose qui ne dépend pas d'elle et qui ne l'a pas attendue pour être là », l'« esthéticien sans privilèges » professe que le « principe de choix ou de justesse » qui préside à une telle description est fonction du *visage même de la chose vue*. La nuance est d'importance : elle permet de faire un sort à l'esthétique de la litote telle que Wittgenstein la pratiquait lorsqu'il s'exprimait à l'emporte-pièce à l'endroit de Trakl ou de Ludwig Uhland²¹ ; et elle légitime l'invocation d'un « indicible » qui « ne s'oppose évidemment en rien à l'investigation grammaticale²² », mais à coup sûr ne s'y réduit pas, dès lors qu'il tisse, comme l'énonce Wittgenstein, « la toile de fond à laquelle ce que je puis exprimer doit de recevoir une signification²³ » — ce qui assigne à la lecture une gravité *sui generis*... Lecture lente, en effet, voire « plus que lente », que celle qui se veut *sub specie aeternitatis*, et à laquelle Cometti a dédié des pages émouvantes²⁴. C'est qu'il en va « ici d'un accord avec le monde que la seule lumière du travail ne peut tout à fait éclairer, puisqu'une autre lueur semble encore nécessaire, celle qui permet précisément à la première de briller d'une *réelle beauté*²⁵ ».

Sur ce point, l'enseignement de Wittgenstein se révèle déterminant pour une « esthétique sans privilèges », c'est-à-dire soucieuse de rendre raison de la « profondeur » de la référence et de la représentation en les reconduisant à la surface, à fleur de langage et de regard. Pour ne prendre qu'un seul exemple, citons l'une des *Remarques mêlées* de 1931 ; l'auteur y parle du « visage » d'une musique : « La musique de Bruckner n'a plus rien du visage long et mince (nordique ?) de Nestroy, Grillparzer, Haydn, etc. Elle a un visage entièrement rond, plein (alpin ?), d'un type plus pur encore que ne l'était le visage de Schubert²⁶ ». Par une telle observation, ne dirait-on pas que Wittgenstein sombre dans une critique subjective, ou en tout cas impressionniste, qui flirte avec l'amateurisme le plus superficiel ? Mais le prétendre serait méconnaître totalement la

19. Cometti, *op. cit.*, p. 239.

20. A. G. Gargani, *op. cit.*, p. 60 ; cité par Cometti, *loc. cit.*

21. Cf. J.-P. Cometti, « Wittgenstein ou le refus des mots », *Poésie* 91, 1991.

22. J.-P. Cometti, « Wittgenstein, l'art et le possible », in Jan Sebestik et Antonia Soulez, éd., *Wittgenstein et la philosophie aujourd'hui*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1992, p. 419.

23. Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, trad. Gérard Granel, Mauvezin, T.E.R., 1984, p. 26 ; cité par Cometti, *loc. cit.*, *ibid.*

24. Cf. J.-P. Cometti, « Adagio cantabile », *Sud*, 1986.

25. J.-P. Cometti, *op. cit.*, p. 71.

26. L. Wittgenstein, *op. cit.*, p. 36.

subtilité de cette lenteur philosophique à laquelle aspirait Wittgenstein, et qui est (pour peu qu'elle gouverne une écoute attentive) la seule en mesure, dans bien des cas, de rendre justice à ce qu'il faut se résoudre à appeler la « signification » d'une œuvre musicale. Que la musique puisse donner à entendre un visage, c'est-à-dire ce que vise la vue, cela suppose — en deçà de toute « correspondance des arts » — un « décrochage » par lequel la signification du « comprendre » se dédouble, — par ce mouvement même — ce que l'on serait tenté de dénommer la *fuite du référentiel*. Comme l'énonce ailleurs Wittgenstein, le mot cesse alors d'« être utilisé dans le jeu de langage qui est son pays d'origine²⁷ ». Il a perdu en quelque sorte son *Heimat* — c'est du moins ainsi que l'interprète Stanley Cavell, ce penseur *philomousikos* (disciple, en esthétique musicale, d'Ernst Bloch) pour qui les mots sont « en dehors, absents, en vadrouille²⁸ ». Cependant la besogne du philosophe — Wittgenstein, là-dessus, était formel — consiste à *ramener les mots au bercail*. Le philosophe dont il s'agit n'est évidemment pas celui qu'on croit ; ou du moins, ainsi que l'exprime Jean-Pierre Cometti concluant une étude sur Wittgenstein architecte, sa « pratique de la philosophie [...] n'entre pas tout à fait dans la ligne de ce que désigne ordinairement ce mot²⁹ ». Cavell le confirme : dans « la phrase qui suit celle qui évoque le *Heimat* », Wittgenstein énonce que : « nous ramenons les mots de leur usage métaphysique à leur usage quotidien³⁰ » ; or, dans le *Wir führen die Wörter*, « notre manière de les « ramener » s'oppose à la manière dont les philosophes les « utilisent ». De quel point de vue conçoit-on ici l'idée d'usage, celui de la philosophie ou celui du quotidien ? Le quotidien *est-il* un point de vue ? Cette conception est-elle elle-même une déformation philosophique ? Et puis il y a peut-être l'idée ici que concevoir notre train quotidien d'échange comme « usage » des mots, c'est déjà soupçonner que nous en faisons mauvais usage, les maltraitons, même tous les jours. Comme si l'identification même du quotidien demandait déjà trop de philosophie³¹. »

Que l'« esthétique sans privilèges » repose ainsi sur l'identification de l'esthétique et de l'éthique, cela ne paraît guère faire de doute. « Nous pourrions exprimer un peu mieux ma conception de la pratique de Wittgenstein, énonce encore Cavell, en traduisant l'idée de ramener les mots par celle de les *reconduire*, de les guider — comme le berger — sur le chemin du retour ; ce qui suggère non seulement qu'il nous faut les trouver, nous rendre là où ils se sont garés, mais qu'ils ne reviendront que si nous les attirons et les commandons, ce qui exige d'être à leur écoute. Mais cette traduction n'est qu'une légère amélioration, parce que le comportement de nos mots n'est pas séparé de nos vies, pour ceux d'entre nous qui sont

27. § 116 des *Investigations philosophiques*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 166.

28. Stanley Cavell, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable, De Wittgenstein à Emerson*, trad. Sandra Laugier, Combas, Éd., de l'Éclat, 1991, p. 40.

29. J.-P. Cometti, « Le geste de l'architecte », in *Wittgenstein et l'esthétique*, Bruxelles, La Part de l'Œil, 1992, p. 32.

30. L. Wittgenstein, *op. cit.*, *ibid.*

31. S. Cavell, *op. cit.*, p. 40-41.

nés en eux, qui en sont maîtres. C'est aux vies mêmes de prendre le chemin du retour³² ».

*Département de philosophie
Université de Nice-Sophia Antipolis*

32. S. Cavell, *op. cit.*, p. 40-41.

Illustration : Joanna Jones, *Malerei von Ort*

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027372ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027372ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

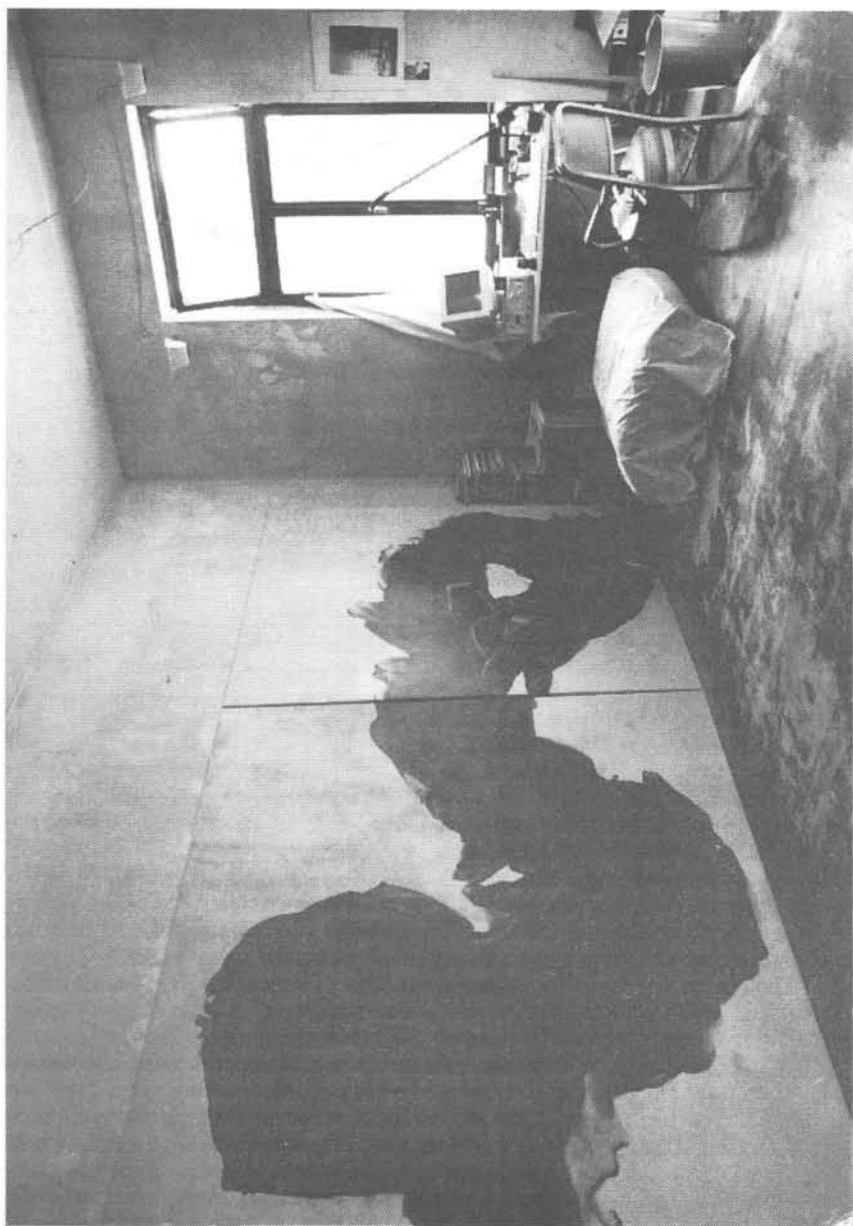
0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1996). Illustration : Joanna Jones, *Malerei von Ort*. *Philosophiques*, 23 (1), 131–131. <https://doi.org/10.7202/027372ar>



Joanna Jones, *Malerei von Ort*

Haus am Lützowplatz
Fördererkreis Kulturzentrum Berlin

Illustration : Bill Viola, *The Sleepers*, 1992

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027373ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027373ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1996). Illustration : Bill Viola, *The Sleepers*, 1992. *Philosophiques*, 23 (1), 132–132. <https://doi.org/10.7202/027373ar>



Bill Viola, *The Sleepers*, 1992

Installation vidéographique : 7 barils de métal, 7 moniteurs vidéo noir et blanc, 7 vidéogrammes, eau 524.5 x 585 cm (l'ensemble)

Coll. : Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Louis Lussier

© Bill Viola

Bibliographie sélective sur la question des critères esthétiques

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027374ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027374ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1996). Bibliographie sélective sur la question des critères esthétiques. *Philosophiques*, 23 (1), 133–137. <https://doi.org/10.7202/027374ar>

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE SUR LA QUESTION DES CRITÈRES ESTHÉTIQUES

- Beardly, Monroe, « What is an Aesthetic Quality ? », *The Aesthetic Point of View*, Ithaca, Cornell U., 1982.
- Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, 1958.
- Cauquelin, Anne. *L'art contemporain*, « Que sais-je ? », n° 2671, PUF, 1992.
- « L'esthétique au risque des " Technimages " » dans *Æ*, Revue canadienne d'esthétique, tome I, 1996.
- Chronis, Nikolaos, « The Evaluation of a Work of Art : Common Sense or Intersubjectivity ? » (1984) dans *Diotima*, Athènes, 1986, n° 4, p. 101-107.
- Collectif, *The administration of Aesthetics* (Censorship, Political Criticism, and the Public Sphere), Richard Burt, editor, « Cultural Politics », vol. 7, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1994.
- Collectif, *Théories esthétiques après Adorno* (textes de H. R. Jauß, R. Bubner, K. H. Böhler, P. Bürger, A. Wellmer), textes édités et présentés par Rainer Rochlitz, trad. fr. Rochlitz et Bouchindhomme, Actes Sud, 1990.
- Collectif sous la dir. de Christian Descamps (J.-M. Schaeffer, J. Lacoste, F. Proust, C. Millot, F. Gaillard, C. Brunet, J.-P. Simon, O. Calabrese, D. Chateau), *Le Beau aujourd'hui*, Paris, « Espace international Philosophie », Éditions du Centre Pompidou, 1993.
- Collectif sous la dir. de C. Bouchindhomme et R. Rochlitz (T. De Duve, J.-M. Schaeffer, R. Shusterman, P. Bürger, C. Menke, M. Seel, A. Wellmer, C. Bouchindhomme et R. Rochlitz), *L'art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*. Collection « Procope », Cerf, 1992.
- Collectif, « L'art aujourd'hui » dans *Esprit*, juillet-août 1991.
- Collectif, « La crise de l'art contemporain » dans *Esprit*, février 1992.
- Collectif, « L'art contemporain contre l'art moderne ? » dans *Esprit*, octobre 1992.
- Collectif, *Philosophie analytique et esthétique*, trad. et prés. D. Lories, Klincksieck, 1988.
- Collectif, « La Beauté », *Cahiers de l'Université*, Paris, N. 16, « Convergences » n° 5, 1987, p. 9-207.
- Collectif dans la revue *Spirale*, n° 138, Dossier spécial « L'esthétique en éclats », Montréal, décembre 1994-janvier 1995, p. 9-14.

- Danto, Arthur, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. fr. C. H. Schaeffer, Seuil, 1993.
- De Duve, Thierry, « Cinq réflexions sur le jugement esthétique » (1993-1994) dans *Du Nom au Nous*, « Dis voir », Octobre 1995, p. 45-69.
- Dickie, George, *Evaluating Art*, Philadelphia, Temple University Press, 1988.
- Dziemidok, Bohdan « On Aesthetic and Artistic Evaluations of the Work of Art » dans *The Reasons of art/L'Art a ses raisons* (P. J. McCormick ed.), University d'Ottawa Press, 1985, p. 295-306.
- Gadamer, Hans-Georg, *L'Actualité du beau*, trad. fr. E. Poulain, Aix-en-Provence, Alinea, 1992 (*Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, Reclam, 1977).
- Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art. Tome I : Immanence et transcendance*, « Poétique », Paris, Seuil, 1994.
- Goldman, Alan, « Aesthetic Qualities and Aesthetic Value » dans *Journal of Philosophy*, 1990, 24.
- Goodman, Nelson, « When is art? », *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1978 (trad. fr. dans *Philosophie analytique et esthétique* de D. Lories, Klincksieck, 1988).
- Groys, Boris, *Du nouveau. Essai d'économie culturelle*, Chambon, 1995 (Carl Hanser Verlag, München, 1992).
- Hauskeller, M. (Hrg.), *Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno*, Deutscher Taschenbuch Verlag, Wissenschaft 4626, 1994.
- Jauß, H.R.(hrsg), *Die nicht mehr schönen Künste*, W. Fink Verlag, München, 1968.
- Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (hrsg), *Der Schein des Schönen*, Göttingen, 1989.
- Kant, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. fr. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1965 (*KantsWerke, Akademie Textausgabe V, Kritik der Urtheilskraft*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1968).
- Kieran, Matthew, « The Impoverishment of art », *The British Journal of Aesthetics*, vol. 35, n° 1, January 1995.
- Kupffer, H., « Was ist Kunst ? » dans *Universitas*, 1988, 43, n° 505, p. 768-777.
- Lorand, R., « Beauty — Order without Laws », *The Southern Journal of Philosophy* 30 (1992), p. 42-63.
- Lories, Danielle, *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre*, Académie royale de Belgique, 1989.
- Luhmann, Niklas, *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Bern, Benteli Verlag, 1994.

- Menke, Christoph, *La souveraineté de l'art. L'expérience esthétique après Adorno et Derrida*, trad. fr. Pierre Rusch, Paris, « Théories », Armand Colin, 1993 (*Die Souveränität der Kunst*, Athenäum Verlag, 1988).
- Moineau, Jean-Claude, « L'art sans art » dans *Omnibus*, Journal d'art trimestriel, n° 14, octobre 1995.
- Mothersill, Mary, *Beauty Restored*, Oxford, Clarendon Press, 1984.
- Moulin, Raymonde, *De la valeur de l'art* (recueil), Flammarion, 1995.
- Müller, Ulrich, « Wie ist ästhetisches Argumentieren möglich ? » dans *Philosophisches Jahrbuch*, vol. 96, 1, 1989, p. 151-156.
- Osborne, Harold, « What is a work of art ? » dans *British Journal of Aesthetics*, vol. 21, 1981, p. 3-11.
- Price, Kingsley, « What is a Piece of Music ? » dans *British Journal of Aesthetics*, 22, Fall 82, p. 322-336.
- Ramirez, Juan-Antonio, *Les usines à valeurs. Écosystèmes des arts et explosion de l'histoire de l'art*, Chambon, 1995 (Barcelone, Anagrama, 1994).
- Rochlitz, Rainer, « L'identité de l'œuvre d'art » (sur Genette) dans *Critique*, n° 574, mars 1995, p. 131-159.
- Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, « NRF essais », Gallimard, 1994.
- « Critériologie du juste et du beau » dans *Archives de philosophie du droit*, tome 40 : « Droit et esthétique », Paris, Sirey, 1995, p. 64-75.
- « L'œuvre d'art et ses doubles » (sur Danto), dans *Critique*, n° 514, tome 46, mars 1990.
- « Langage pour un, langage pour tous » (sur Seel) dans *Critique* n° 488-489, tome 44, Jan-fév. 1988, p. 95-113.
- Rosenkranz, Karl, *Ästhetik des Häßlichen* (1853), Hrsg. und mit einem Nachwort von Dieter Kliche, Leipzig, Reclam, 1990.
- Rowe, M.W. « The definition of " Art " » dans *Philosophical Quarterly*, 41 (164), July 1991, p. 271-286.
- Ryan, Marie-Noëlle, « Quels critères, pour quelle critique ? » (sur Rochlitz) dans *Spirale*, n° 138. Dossier spécial « L'esthétique en éclats », Montréal, décembre 1994-janvier 1995, 10.
- Schaeffer, J.-M. « L'œuvre d'art et son évaluation » dans *Le Beau aujourd'hui*, Paris, « Espace international Philosophie », Éditions du Centre Pompidou 1993, p. 13-35.

- Seel, Martin, *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, trad. fr. C.H.-Schaeffer, « Théories », Armand Colin, 1993 (*Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985).
- Eine Ästhetik der Natur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990.
- « Was ist ein ästhetisches Argument ? » dans *Philosophisches Jahrbuch* 94 (1987), p. 42 sqq.
- « Die zwei Bedeutungen 'kommunikative' Rationalität. Bemerkungen zu Habermas' Kritik der pluralen Vernunft » dans *Kommunikatives Handeln. Beiträge zur J.H. » Theorie des kommunikativen Handelns* (A. Honneth/H. Joas hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- « Le langage de l'art est muet » dans *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, « Procope », Cerf, 1992, p. 123-143.
- Shusterman, Richard, « L'art en boîte » (sur Danto), dans *Critique*, n° 562, mars 1994, p. 131-146.
- L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991.
- « L'Art et la théorie entre expérience et pratique » dans *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*, « Procope », Cerf, 1992, p. 45-76.
- Soutif, Daniel, « La place du goût dans la production philosophique des concepts et leur destin critique », dans *Actes du colloque Archives de la critique d'art*, 1992.
- Stecker, Robert, « The End of an Institutional Definition of Art » dans *The British Journal of Aesthetic*, 26, Spr. 86, p. 124-132.
- Steiner, George, *Présences réelles. Les arts du sens*, trad. fr., Gallimard, 1991.
- Saint-Girons, Baldine, *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Vrin, 1995.
- Swiderski, E. M., « L'œuvre d'art en tant qu'objet esthétique. Complémentarité de perspectives sur une distinction problématique » dans *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, 1986, 33, n° 3, p. 571-591.
- Townsend, Dabney, *Aesthetic Objects and Works of Art*, Wolfboro, Longwood, 1989.
- Von Morstein, Petra, « Understanding Works of Art : universality, unity and uniqueness » dans *British Journal of Aesthetics* 22, Fall 82, p. 350-363.
- Wohlfart, G., « Kunst oder Nicht-Kunst ? Gedanken und Fragen zur Moderne » dans *Wiener Jahrbuch für Philosophie*, 1988, 20, p. 49-61.

- Yuktanandana, Aksak, « Musical Beauty and Levels of Hearing » dans
The British Journal of Aesthetics, vol. 35, n° 4, octobre 1995,
p. 49 *sqq.*
- Zangwille, Nick, « The Beautiful, the Dainty and the Dumpy » dans
The British Journal of Aesthetics, vol. 35, n° 4, octobre 1995,
p. 317-329.

Avec les yeux d'un étranger : *Les lettres d'un persan* de George Lyttelton

Jean-Paul Forster

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027375ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027375ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Forster, J.-P. (1996). Avec les yeux d'un étranger : *Les lettres d'un persan* de George Lyttelton. *Philosophiques*, 23 (1), 139-149.
<https://doi.org/10.7202/027375ar>

INTERVENTIONS

AVEC LES YEUX D'UN ÉTRANGER : LES LETTRES D'UN PERSAN DE GEORGE LYTTTELTON

PAR
JEAN-PAUL FORSTER

Les genres littéraires naissent, évoluent, et parfois meurent avec les courants de la pensée qui les ont inspirés. Tel fut le destin des lettres persanes, javanaises, chinoises. Ces correspondances fictives, que l'on se contente le plus souvent de lire comme des satires, sont caractéristiques du XVIII^e siècle à plus d'un titre. D'une part, l'histoire de leur brève floraison s'inscrit tout entière dans ce siècle : le genre jouit d'une faveur internationale entre 1700 et 1760. D'autre part, elles effectuent en quelque sorte une synthèse des genres particulièrement prisés des écrivains de l'époque. Ne tiennent-elles pas à la fois du récit de voyage authentique ou fictif, de la correspondance savante, du conte oriental, quelquefois de la narration historique, ou, pour ce qui est des lettres considérées individuellement, de l'essai tel que le concevait le *Tatler* ou le *Spectator* ? Enfin, le genre offrait un cadre idéal à ceux des philosophes qui désiraient décrire, d'une manière globale, le phénomène de ce que l'on appelle aujourd'hui la « culture » et qu'ils désignaient du nom de « civilisation », par opposition à « barbarie »¹.

Dans ce qui suit, je m'intéresserai à trois aspects formels de ces correspondances fictives d'un voyageur étranger : leur utilisation particulière du regard extérieur étranger, une perception nouvelle de l'interdépendance des phénomènes sociaux, politiques, économiques, artistiques et religieux, qui va de pair — troisième point — avec une volonté délibérée de la part de l'auteur d'envisager une civilisation dans sa globalité sinon dans sa diversité.

Pour illustrer mon propos, j'utiliserai une œuvre peu connue, parue en 1735, les *Lettres d'un Persan* (*The Persian Letters*) de

1. Jusqu'au XIX^e siècle, en Angleterre, la métaphore qui veut que l'on puisse cultiver non seulement la terre mais aussi des qualités plus abstraites n'avait été utilisée qu'en se référant à l'esprit de l'individu et aux connaissances qu'il acquiert. Même si Samuel Johnson, dans son dictionnaire, préfère « civility » à « civilisation », il semble avoir été peu suivi. Son biographe Boswell, pour sa part, « *thought civilisation, from to civilise, better in the sense opposed to barbarity...* » Boswell, *Johnson*, xxv.

George, Lord Lyttelton (1709-1773), qui présente ces traits sous une forme dépouillée : une suite de lettres du même voyageur à un ami en Perse. Moins élaborée que son illustre modèle quant à la structure et au développement de la fiction de correspondance savante, l'œuvre se réclame d'ailleurs ouvertement de Montesquieu et se veut un complément à ses *Lettres persanes* : un livre sur l'Angleterre, « cette île fameuse dans laquelle Usbec n'a jamais voyagé et dont il ne nous a donné que des notions très imparfaites². »

Lettres d'un Persan est donc un livre écrit par un Anglais pour les Anglais, un livre sur eux-mêmes, leurs mœurs, leurs institutions et ce qu'ils en font, leurs relations avec l'étranger et les étrangers. Mais ce livre a aussi été traduit en français, parce qu'il intéressait les français et tous ceux qui, sur le continent, lisaient les français. On s'y intéressait aux Anglais comme, en lisant Montesquieu, on redécouvrait la France et les français. À ce titre, l'existence d'une traduction est aussi importante que celle du texte original. Texte et traduction soulignent le fait que le Siècle des Lumières avait développé une conscience aiguë des identités culturelles. Tout récemment, Edward Said constatait que « le développement et le maintien de toute culture requiert l'existence d'un *alter ego* rival mais différent », et que « la construction d'une identité culturelle implique des "autres" qui soient tout l'opposé de "soi"³ ». Deux siècles et demi plus tôt, les correspondances fictives d'un voyageur étranger exprimaient déjà cette idée.

Avec le genre, et l'œuvre de Lyttelton en particulier, nous sommes au cœur d'une véritable dialectique des cultures, qui a fasciné le XVIII^e siècle. La forme permettait de vivre cette dialectique au présent de la lecture. La correspondance d'un étranger fictif surprenait le lecteur contemporain en inversant le rapport en « nous », les européens, et « eux » les étrangers. Elle déplaçait le centre du monde, de sorte que là-bas devenait le point de référence géographique, tandis que ici, l'Europe, apparaissait comme une terre lointaine. Dans *Lettres d'un Persan*, Ispahan est le centre du monde, et l'Angleterre se situe, pour le voyageur, à la périphérie de l'univers connu. La préface du livre parle d'une île où tout y est non seulement « étranger » mais encore « inhabituel⁴ ». Pour auteur et lecteur, voir l'Angleterre avec des yeux persans représentait un saut de l'imagination considérable — et partiellement un saut dans l'imaginaire, étant donné les connaissances géographiques incertaines de l'époque.

-
2. George, Lord Lyttelton, *The Persian Letters (being Letters of a Persian in England to His Friend at Ispahan, originally published in London in 1735)*, ed. Roderick Boyd Porter, Cleveland, Ohio, The Rowfant Club, 1988, Lettre I, p. 1. C'est à la pagination de cette édition que je me réfère dans ce qui suit, même lorsque le texte cité est celui de la traduction française, *Lettres d'un Persan en Angleterre à son ami à Ispahan* (Londres, 1770), comme ici. Il est à relever que cette traduction comporte des variantes importantes par rapport au texte anglais de 1735.
 3. Edward Said écrit dans le *Times Literary Supplement* (3 février 1995, p. 3) : « *the development and maintenance of every culture require the existence of another different and competing alter ego* », « *The construction of an identity [...] involves opposites and "others"* », « *Each age recreates its "others"* ».
 4. « *To the Bookseller* », la préface, dit « *foreign* » et « *out of the way* » (p. xxviii). Le texte n'est pas repris dans la traduction.

Les milliers de kilomètres qui séparent l'empire perse de l'Angleterre remplissent une double fonction : narrative et métaphoriques. Sur le plan narratif de l'échange de lettres, la distance marque l'éloignement des correspondants et souligne la lenteur des communications. Elle est géographique et psychologique. Les correspondances d'un étranger font toujours mention de terres inhospitalières et des mers qu'ils ont traversées. Lyttelton ajoute quelques allusions à la solitude de son Persan, qui souffre par moments du mal du pays. L'une de ses lettres est signée :

thy faithful Selim, who is not become so much an Englishman as to forget his native Persia ; but perpetually sighs for his friends and country, amidst all that engages his attention in a foreign land⁵.

C'est toutefois la dimension métaphorique de l'éloignement qui est la plus importante. La distance devient l'indice des différences entre les deux cultures perse et anglaise, voire de leur opposition. Il y a d'une part le monde de l'islam et du despotisme certes éclairé du Sophi et d'autre part celui du christianisme et d'un régime anglais garant de la liberté de l'individu.

L'éloignement et le décentrage géographique sont synonymes de dépaysement. Partout éclate la surprise du visiteur. Les mots « curiosité », « extraordinaire », « bizarre », « singulier », et les exclamations abondent. Le contraste des cultures est parfois si violent qu'il prend des couleurs cauchemardesque (« *troublesome dreams* ») pour Sélim⁶. Il n'est toutefois pas seul à s'étonner de ce qu'il découvre. Son apparence et ses réactions déroutent à l'occasion ceux qu'il fréquente, et comme ces derniers partagent la culture et la façon de penser des lecteurs, ceux-ci sont invités à leur tour à s'étonner de surprendre Sélim, donc à s'étonner d'eux-mêmes. Le genre érige la surprise en jeu d'esprit. Le paradoxe est atteint lorsque Sélim entend dans un café un Anglais parler avec passion de la Perse, qu'il ne connaît pas, et prendre fait et cause pour elle contre les Turcs.

Cette utilisation du regard étranger est une convention centrale et bien connue du genre, et Lyttelton s'y conforme scrupuleusement. Il en tire l'essentiel de ses effets satiriques. L'éloignement géographique des mondes perse et anglais et le contraste des cultures qu'il souligne nous valent des pages pleines de sel sur les mœurs anglaises, comme celles qui ont trait aux relations entre les sexes :

The marriage contract being here perpetual, though the causes of it are of short duration, the most sensible men are desirous of having some assistance to support the burthensome perpetuity. . . [the husband] gladly accepts terms of domestick peace through the mediation of a lover⁷.

Et Sélim de conclure que la méthode persane consistant à avoir « plusieurs femmes sous la garde d'un seul eunuque » lui paraît bien plus raisonnable que l'européenne qui confie « une épouse à

5. Lettre lxiii, p. 90.

6. Lettre xxv, p. 29.

7. Lettre ix, p. 13.

plusieurs amants⁸ ». Évoquant la tolérance religieuse, il ne peut s'empêcher, en fidèle disciple de Mahomet, de relever qu'elle conduit à l'indifférence. Il écrit à son ami :

*The better sort of people are no more offended at the difference of my faith from theirs, than at the difference of my dress. The mob, indeed, seem surprized at me for both, and cannot comprehend how it is possible to make such mistakes ; but they rather contemn than hate me for them...*⁹

L'analyse de la perspective narrative ne saurait cependant s'arrêter là. La distance du regard n'est pas uniquement source d'ironie : elle est fondée sur une perception sérieuse et complexe des relations interculturelles. Par delà la satire, on discerne une nette prise de conscience des barrières d'ignorance et d'incompréhension qui séparent les gens de cultures différentes. Le regard étranger n'est pas aussi naïf qu'on le représente souvent dans cette sorte d'œuvres. Il faut tout d'abord relever que, d'un point de vue typologique, les fictions de correspondance d'un voyageur étranger ne relèvent pas du récit de voyage de découverte, comme *Les Voyages de Gulliver*, mais qu'elles appartiennent à la catégorie des récit d'exploration : un voyageur vient vérifier sur place ce dont il a entendu parler. Connaître et comprendre : voilà son but. De plus, à sa façon, le Persan de Lyttelton est hautement civilisé, comme ceux de Montesquieu ou le chinois de *The Citizen of the World* de Oliver Goldsmith. Son Sélim est cultivé, curieux de nature, critique et passionné d'histoire. Soucieux de rapporter les propos de ses informateurs, il n'est pas sans rappeler ces voyageurs de l'époque que la *Royal Society* encourageait à lui transmettre leurs observations générales sur les êtres, les coutumes et les institutions des pays qu'ils découvraient¹⁰. Il en résulte que le regard que Sélim porte sur l'Angleterre est positiviste et anthropologique avant d'être ironique. Mais il n'est uniquement positiviste. En lisant ses lettres, on saisit très vite que Sélim a aussi conscience que l'objectivité ne saurait être le résultat d'un simple détachement lorsqu'il est question d'étudier des êtres humains. Pour bien comprendre l'autre, le porte-parole de l'auteur part de sa différence, de la conscience de ce qu'il est, de même que de son attirance pour ce qui est le plus opposé à son mode de vie et à sa façon de penser. Cette double conscience est la garantie qu'il apporte au sérieux de son récit. On en oublierait par instants qu'il est un personnage de fiction et une caricature de Persan, tant il paraît vivre sa différence avec une profonde conscience de son attachement à l'Islam, à la polygamie et à la monarchie perse. Ainsi, habitué à d'autres spectacles, à une autre musique et à des représentations de la femme différentes, il avoue que l'opéra, loin de l'« enflammer », « le

8. *Ibid.* « I thanked my friend for explaining to me so extraordinary a piece of domestick economy ; but could no help telling him, that, in my mind, our Persian method was more reasonable, of having several wives under the care of one eunuch, rather than one wife under the care of several lovers. »

9. Lettre xxx, p. 33. À l'époque où il compose *The Persian Letters*, Lyttelton se veut déiste. Avec Sélim, il propose l'image d'une foi simple et forte en Allah, qui contraste avec le peu de religion qui règne en Angleterre. Une décennie plus tard, il se tourne vers l'anglicanisme et publie notamment *Observations on the Conversion and Apostleship of St. Paul* (1747).

10. Ce trait est plus marqué que chez Montesquieu.

jette dans une espèce d'assoupissement¹¹ »). Dans cette fiction de correspondance savante, distance et détachement sont donc fondés sur une évaluation permanente de ce qui distingue le narrateur des Anglais qu'il rencontre. Quant à son attirance pour ce qui est le plus opposé à sa culture, relevons enfin que Sélim est fasciné par la liberté et la tolérance tant vantées dont jouissent les Anglais et que les autres nations leur envient. Ce sont elles qui, en premier lieu l'ont attiré en Angleterre. Sur ce point de la perspective narrative, la forme des *Lettres d'un Persan* va plus loin que les récits de voyages dans le raffinement de l'utilisation du regard étranger, puisque ce regard ne se contente pas d'être satirique mais que, à l'instar de l'approche anthropologique actuelle, il se veut à la fois extérieur et intérieur, détaché et concerné¹².

Il y a le regard qui perçoit, et il y a ce qui est perçu par lui. Passer de l'un à l'autre, c'est bien sûr passer de l'analyse de la perspective narrative à celle de la forme épistolaire. Celle-ci n'impose pas d'ordonnance systématique à la matière. Les lettres que Sélim expédie chaque quartier de lune à Ispahan sont en premier lieu le récit de sa découverte. La série commence avec des comptes rendus de spectacles et de divertissements auxquels se livrent Anglais et Anglaises. L'inspiration lui vient au gré, mais aussi au hasard, des rencontres. Cet apparent désordre permet à Lyttelton de porter l'accent sur les faits et surtout sur les interactions des phénomènes sociaux, politiques, économiques et religieux. C'est là un second trait où l'originalité de la forme telle que la conçoit Lyttelton s'affirme clairement¹³. En fait, la collection de lettres d'un voyageurs autorise ce qu'aucun des genres littéraires rivaux de l'époque ne parvient à réaliser. Dans son désordre apparent, elle favorise les rapprochements et les parallèles, et ceux-ci ressortent d'autant mieux que la juxtaposition des divers aspects de la vie anglaise paraît plus fortuite. Une telle procédure souligne l'élément thématique de l'œuvre et l'importance des idées, donc son caractère philosophique plutôt que fictif.

Le réseau des rapprochements qui se tisse au gré de la correspondance de Sélim confère à son image de la société anglaise une vie et une force que, sans eux, elle n'aurait pas, vu la minceur du développement de la fiction. Par le jeu des juxtapositions, divers groupes sociaux, des aspects de la vie privée ou religieuse, des activités sociales, politiques, économiques, des règles de conduite ou de fonctionnement sont présentés comme autant de paramètres dans un réseau de relations qui s'impose peu à peu comme le tableau

11. Lettre ii, p. 2-3. « *your musick is very far from inflaming me to a spirit of faction ; it is much more likely to lay me asleep.* »

12. L'approche est si moderne qu'il faudra attendre notre siècle, et les efforts conjugués de l'anthropologie et de la linguistique, pour la systématiser. Voir F. Jacques, *Différence et subjectivité : Anthologie d'un point de vue relationnel*, Paris, Aubier, 1982 et *Le sujet et son énonciation*, Cahier du Département des Langues et Sciences du Langage n° 4, Lausanne, Université de Lausanne, 1987, en particulier « Le sujet, qu'est-ce que c'est ? » de Marie-Jeanne Borel, p. 163-175.

13. On remarquera ici que la tournure d'esprit de Sélim est plus proche de celle du Rica de Montesquieu que de Usbek et Rhedi. Il affectionne moins l'abstraction et moins la généralisation que ces derniers, sans être moins philosophe.

d'une société et de sa culture. Tous ces paramètres ne sont pas d'égale importance. Certains — les arts, la philosophie, l'éloquence, ou les relations entre ecclésiastiques — ont un rôle délimité, d'autres, comme la liberté d'opinion ou les relations entre les sexes, touchent à la plupart des activités de la société. Mais il n'en est aucun qui n'ait d'incidence sur d'autres, donc aussi, indirectement, sur l'ensemble. Pour illustrer ce point, j'ai choisi l'un des paramètres importants, l'argent, dont l'influence est perceptible à tous les niveaux de la société et dans tous les domaines.

Dans le domaine de l'économie, Sélîm est plutôt admiratif. Il signale que la richesse des sujets fait simultanément celle du prince¹⁴. Il constate que la circulation de l'argent a fait de Londres « le magasin du monde », même si elle a malheureusement aussi favorisé le développement de fraudes, fraudes « dont les Membres des compagnies sont tour à tour les auteurs et les victimes, [et qui] sont les poisons lents qui les ruineront insensiblement¹⁵. » Sur ce point précis, l'argent conduit à des abus et touche à l'exercice de la liberté. Sur le plan politique, Sélîm apprend d'un ami anglais que l'argent sert à exercer un contrôle sur le roi et son gouvernement. La manière dont il rapporte les paroles de son informateur montre qu'il est impressionné et admiratif :

A gentleman who came with me made me observe, that when the commons sent up the subsidies granted to the king, he thanked them for them, as an acknowledgement that he had no power to raise them without their consent. Anciently, added he, supplies of money and redress of grievances went together ; but such is the present happiness of our condition, that we have more money than ever to bestow, and no grievances at all to be redressed¹⁶.

Malgré ce contrôle, cependant, il n'est pas toujours fait bon usage de cet argent mis à la disposition du gouvernement. Celui-ci néglige de fortifier l'île, ne récompense pas les généraux parce qu'il a peur de leur pouvoir¹⁷ et, quand il pense n'en avoir plus besoin, il réduit à la mendicité les vieux soldats qui ont servi fidèlement leur pays¹⁸. En revanche, ce même gouvernement dépense des sommes exorbitantes pour des cuisiniers français, convaincu que les victoires diplomatiques dépendent de leur cuisine¹⁹. L'argent joue encore un rôle peu reluisant lors des élections, où les voix s'achètent sinon avec des espèces sonnantes et trébuchantes du moins avec la boisson qu'il procure et qui sert à « pervertir et abuser » ceux qui doivent choisir un député²⁰. Il n'est pas jusqu'à la justice qui ne succombe au pouvoir corrompeur de l'argent. Elle inspire un jour à Sélîm ce commentaire désabusé :

14. Lettre xxxiv, p. 53.

15. Lettre vii, p. 11. « *the frauds and villainies in all the trading companies are so many inward poisons, which, if not speedily expelled will destroy [commerce] entirely in a little time.* » Cette lettre vii est une excellente illustration de l'attitude prudente et de l'objectivité du Persan anthropologue.

16. Lettre xxxviii, p. 57.

17. Lettre xlix de la traduction. Ne se trouve pas dans l'édition originale.

18. Lettre xxiv, p. 28-29.

19. Lettre lxxiii, p. 102.

20. Lettre lii, p. 74. « *the whole business of the candidates was, to pervert and confound the understandings of those that chuse them, by all imaginable ways* ».

*Thou wouldst know if property be safely guarded as is generally believed. It is certain, that the whole power of a king of England cannot force an acre of land from the weakest of his subjects ; but a knavish attorney will take away his whole estate by those very laws which were designed for its security*²¹.

Et notre Persan de conclure : « En Angleterre le Juge ne prend rien pour son jugement, [...] le Procureur, l'Avocat, chaque Officier de justice mettent à contribution le pauvre Client et viennent à bout de la ruiner²². »

Quant à la vie privée, Lyttelton insiste sur le fait que l'argent donne à certains une indépendance bienvenue. Grâce à lui, des auteurs commencent à vivre de leur plume plutôt que de la flatterie de puissants protecteurs²³. En revanche, la loi est dure pour ceux qui sont ruinés, comme le montrent deux pages sombres sur la prison pour dettes que n'aurait pas renié Dickens²⁴. L'argent est devenu objet de divertissement, au même titre que l'opéra, la comédie ou les aventures galantes : certains jouent à perdre leur fortune²⁵. Présent en abondance, l'argent permet aussi de se livrer à des extravagances et favorise l'excentricité chez ceux qui veulent être à la mode ou paraître plus cultivés qu'ils ne sont, tel ce marchand qui s'est fait construire une maison dans le goût du temps mais d'un total inconfort. L'exemple met en évidence la relation entre les goûts, les arts et l'argent, voire entre argent et liberté d'action.

I went yesterday with one of my acquaintance to see a friend of his, who has a house about twenty miles from London [...] When we came in, though it was in the midst of winter, we were carried into a room without a fire-place ; and which looked, if possible, still colder than it felt. I suppose, said I, this stone vault that we are in, is designed to be the burying-place of the family : but I should be glad to see the rooms in which they live ; for the chillness of these walls is insupportable to a Persian constitution.

*I see, said my companion, that you have no taste, or else you could not be cold in a saloon so beautiful as this*²⁶.

L'argent encourage encore les excès de la table, et cela non seulement en diplomatie²⁷. Pire, il pénètre jusque dans la sphère de la vie intime, où il a perverti les rapports entre les sexes. Le mariage n'est parfois pour une jeune femme sans ressources qu'un simple moyen d'obtenir un douaire. Sélim demande un jour la main d'une jeune Anglaise. Celle-ci refuse tout net de l'épouser, non pas parce qu'il a d'autres épouses en Perse — ce que l'on pourrait à la rigueur comprendre — mais parce qu'il refuse de lui octroyer ce douaire par

21. Lettre vii, p. 11.

22. Lettre xxxvi, p. 30. « *in England the judge indeed takes nothing [no money] ; but the attorney, the advocate, every officer and retainer on the court, raise treble that sum upon the client.* »

23. Lettre xxviii, p. 32. Lyttelton pensait à Alexander Pope, auquel il venait de dédier deux poèmes : « *Epistle to Mr Pope from a young gentleman at Rome* » (1730) et la première églogue de « *The Progress of Love* » (1732).

24. Lettre iv, p. 4-5.

25. Lettre v, p. 6.

26. Lettre xxxii, p. 49-50.

27. Lettre lxxiii, p. 102-103.

contrat avant le mariage²⁸. Enfin, le paramètre argent affecte jusqu'au caractère des gens. Certains sont prêts à lui sacrifier leur vie. Chez d'autres, il encourage le vice ou les extravagances de toutes espèces. À cause de lui, on cherche, perversion suprême, à métamorphoser les jeunes filles en déesses, en les dépouillant autant que possible « de la nature humaine, soit dans les gestes, dans le regard, dans le discours, dans la parure », et cela dans le seul espoir qu'elle sauront mieux se vendre en mariage²⁹.

D'une façon générale, *Lettres d'un Persan* montre comment la circulation de l'argent a façonné une nouvelle société, dans laquelle il est devenu valeur de référence et valeur refuge. Femmes sans ressources personnelles, hommes ruinés, vieux soldats abandonnés à la misère par le gouvernement : Lyttelton revient à maintes reprises sur les problèmes de rentes et de pensions. La manière dont il les évoque et dont, plus généralement, il décrit l'action insidieuse de l'argent dans tous les secteurs de la vie nous rappelle que c'est une même démarche transversale, portant sur des phénomènes synchrones, qui a permis au XVIII^e siècle de développer la science des statistiques et de l'appliquer à la prévoyance sociale. Ses *Lettres* illustrent ainsi un trait essentiel de la pensée des Lumières : sa recherche de concordances entre des domaines à première vue fort éloignés les uns des autres et son besoin de les relier entre eux³⁰. Son livre non seulement illustre cette approche des faits de civilisation mais il en dénonce aussi les dérapages. L'auteur dresse le portrait d'une femme qui tente, avec quelques amis, de développer une religion synthétique meilleure que le Christianisme et à laquelle elle désire ajouter quelques éléments de l'Islam, comme pour faire bonne mesure³¹.

Le choix d'un paramètre tel que l'argent, que nous avons pu suivre dans ses rapports multiples avec d'autres paramètres va me permettre de passer plus rapidement sur le troisième trait des *Lettres d'un Persan* que je désire aborder : l'intention du genre et de l'auteur de broser un tableau aussi global que possible d'une société.

La démarche transversale qui permet d'embrasser des aspects divers de la vie comme autant de paramètres formant un tout et la distance du regard étranger favorisent toutes deux une vision panoramique de la société. C'est une troisième composante

28. Lettre xxii. La traduction française comporte une lettre qui ne se trouve pas dans l'édition anglaise originale mais qui offre l'illustration la plus frappante du rôle de l'argent dans le mariage. Au début de son séjour, Sélim assiste avec stupéfaction à un curieux double mariage : celui d'une vieille femme fortunée avec un jeune homme désargenté, et celui d'un riche barbon avec une jolie jeune femme. « S'il n'en tenait qu'à moi, nous dit-il, il procéderait différemment, à la manière persane et selon les vœux de la nature : je donnerais les deux femmes à ce jeune homme qui n'est pas riche ; et je lui donnerais encore le vieillard pour lui servir d'Eunuque. » Et notre Persan de conclure : « Nous ne pouvons assez nous féliciter d'être nés dans un pays où la raison, de concert avec la nature, laisse au plaisir le soin de former les nœuds du mariage, d'en fixer la durée, et ne souffre pas qu'ils soient souillés par un vil intérêt ou par une odieuse politique. » Lettre iii, p. 12-13.

29. Lettre xvii, p. 68. « *they are made to throw off human nature, as much as possible, in their looks, gestures, words, actions dress, etc.* »

30. Philippe Chuard, *Une étude actuarielle de Jean Philippe de Cheseau (1718-1751)*, Cahier 24 (1987) de l'Institut de Sciences actuarielles de l'Université de Lausanne.

31. Lettre lxvii, p. 95.

structurelle qui confère au champ de cette vision l'ampleur caractéristique du genre. Sélim, le voyageur, vient en Angleterre dans un but précis : savoir comment les habitants de l'île vivent cette liberté et cette tolérance que les autres nations leur envient. Aucune de leurs manifestations ne lui échappe, qu'il s'agisse du domaine du gouvernement, de la finance, de la religion, des arts, de l'éducation, ou de n'importe quelle activité sociale. Il poursuit son dessein aussi systématiquement que les circonstances le lui permettent. On s'aperçoit alors que le désordre des lettres est plus apparent que réel. Sélim considère d'abord le rôle que jouent liberté et tolérance dans les spectacles auxquels on le convie, et dans la vie de l'individu et les mœurs (lettres ii-vi et vii-ix), puis dans les relations sociales et dans le rapport des individus aux institutions (lettres xxii-xxxvii), et enfin dans le fonctionnement des institutions tant politiques qu'économiques et religieuses (lettres xxxviii-lvi). Les dernières lettres (lxvii-lxxv) concluent en signalant quelques cas patents de contradictions du système et d'excentricités imputables à cette liberté et à cette tolérance. Même l'histoire des institutions qui garantissent la liberté dont jouissent les Anglais n'est pas oubliée (lettres lviii-lxvi). Son évocation est confrontée au récit du déclin des institutions troglodytes, dont Montesquieu avait célébré l'apogée (lettres x-xxi).

La vision civilisationniste de Lyttelton a bien sûr ses limites, qui sont celle du siècle et communes aux œuvres relevant du même genre littéraire. Sélim partage la myopie de son créateur. Non seulement il vient d'un pays dont le niveau de civilisation est comparable à celui de l'Europe qu'il visite, mais, issu d'une classe aisée, ce voyageur philosophe n'entre en contact qu'avec les classes privilégiées de l'Angleterre. Il ne s'intéresse vraiment qu'à ses égaux, qui le reçoivent et dont il partage les préjugés sociaux. Mais, si myopie il y a, celle-ci n'enlève rien à la nouveauté du regard, qui est celui qu'un autre peut porter sur soi-même.

Par leur souci d'objectivité — et pas seulement leur intention satirique —, par leur prise en compte des contrastes et chocs culturels, par leur approche transversale et globale des phénomènes sociaux synchrones, ces collections de lettres d'un voyageur étranger fictif à ses correspondants restés au pays occupent une place modeste mais centrale dans la création littéraire du XVIII^e siècle tant par son but, qui est de décrire une société et ses membres avec leurs qualités et leurs travers, que par sa forme. C'est aussi un genre de fiction ambitieux dans lequel la pensée civilisationniste du siècle se mouvait à l'aise. On y retrouve la préférence des Lumières pour deux modes d'expression voisins dans leur volonté de détachement critique, la satire, et la discussion d'idées fondée sur ce que Foucault appelle l'étalement du réel³² : le côté anthropologique qui permet d'appréhender les faits dans leur relation synchrone.

Plus intéressant encore : les fictions de correspondances de voyageurs étrangers sont une expression remarquable de ce que Michel Delon a appelé le goût des Lumières pour le dialogue³³. *Lettres d'un Persan* est un récit de voyage sous forme d'invitation au

32. *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 280.

33. « Les Lumières aujourd'hui : de l'universel au particulier », conférence donnée au IX^e Congrès International des Lumières (1995).

dialogue entre deux cultures, de même qu'un dialogue direct entre deux systèmes politiques, deux idéologies. En effet, derrière le Persan se profile l'auteur réel, le lord anglais qui analyse les pratiques sociales, politiques et religieuses de son pays. L'analyse prend l'allure d'une comparaison entre la constitution parlementaire de l'Angleterre, telle qu'elle s'était développée sous Robert Walpole, et l'absolutisme d'un monarque éclairé qui trouvait encore des partisans dans l'élite politique du pays. Avec Sélim et ses interlocuteurs anglais ou correspondants persans, la comparaison tourne au dialogue sur les avantages et les dangers de l'un et l'autre systèmes politiques. Allons plus loin encore : ce dialogue, qui reste ouvert³⁴, se déroule selon un schéma précis, mis en évidence par une communication de Josiane Boulad-Ayoub³⁵ : l'idéologie dominante et sa mise en pratique dans la société anglaise sont critiquées à partir des critères de l'idéologie opposée, qui révèle à son tour ses limites au cours de la comparaison. Quant au personnage de Sélim, il vit cette confrontation de façon existentielle selon le même schéma, mais appliqué à sa situation persane : attrait pour l'idéologie dominante du pays visité — résistance à ce qu'il découvre de sa mise en pratique en fonction d'un vécu différent — résistance à cette résistance, qui conduit à son adhésion avec réserves à l'idéologie anglaise. Dans sa forme, *Lettres d'un Persan* est à tout point de vue représentatif de son époque, comme l'est l'importance donnée au thème central de la liberté et de la tolérance. Relevons à ce propos que Lyttelton ne va pas jusqu'à faire dire à son personnage, comme Mandeville, que les vices sont tout bénéfique pour l'État, mais qu'il concède que le désordre, qu'il n'aime guère, rime autant avec abus qu'avec avantages : « nos privilèges, dit-il, ont été le prix de murmures, et ce sont nos discordes continuelles qui les conservent³⁶. »

Avec son utilisation du regard extérieur et son souci des nuances, cette forme d'expression chez Lyttelton devrait aussi attirer notre attention sur un aspect négligé de la sensibilité des Lumières. On a beaucoup insisté ces dernières années sur le relativisme culturel dont de telles œuvres se sont faites l'expression. En mettant sur pied d'égalité un regard asiatique sur l'Europe et le regard de l'Europe sur le reste du monde, les correspondances d'un étranger fictif suggèrent qu'il existait alors une sorte d'équilibre fragile entre des cultures rivales mais considérées comme égales quant à leur valeur. Il en résultait, en Europe, un esprit d'ouverture qui allait se perdre dans un eurocentrisme conquérant et arrogant qui ravalerait peu à peu ces civilisations à des manifestations d'exotisme, puis à cet orientalisme dont parle Said.

J'insisterai enfin sur le fait que, en considérant les aspects d'une société comme des paramètres qui influent les uns sur les autres,

34. Dans la conférence précitée, Michel Delon parle de la « conscience éclatée » des Lumières et du refus de tout dogmatisme qui s'exprime dans leur passion du dialogue.

35. « Le discours idéologique commun et la culture au XVIII^e siècle », IX^e Congrès International des Lumières (1995). L'auteur parle de schème d'exploitation-assimilation commun à un groupe ou à une société. L'œuvre de Lyttelton en offre une merveilleuse exploitation romanesque.

36. Lettre liv, p. 76. « *there is hardly a privilege belonging to us, which has not been gained by popular discontent, and preserved by frequent opposition.* »

Lyttelton en venait implicitement à nier toute fatalité humaine. La notion elle-même de paramètre dans un ensemble variable suggérait déjà l'idée qu'en modifiant une variable on en modifiait automatiquement d'autres, de sorte que l'on pouvait ainsi changer la vie d'une société. Ainsi l'appel à la raison et aux leçons de l'histoire pouvait-il s'avérer d'une utilité toute pratique. Telle est en gros la position de Lyttelton. D'autres philosophes iront plus loin et formuleront des propositions visant à changer l'homme et la société ou, tout au moins, émettront l'idée qu'il est possible d'expérimenter en la matière³⁷. *Lettres d'un Persan* s'inscrit dans cette mouvance philosophique, près de ses origines. Le livre de Lyttelton illustre ainsi merveilleusement comment une forme, un genre, s'invente ou se renouvelle au contact de nouveaux schémas de la pensée, de nouvelles façons de penser le monde. C'est cette démarche anthropologique et, j'ajouterai maintenant, sociologique, qui lui confère un intérêt au-delà de son charme comme œuvre littéraire mineure de l'époque néo-classique.

Université de Lausanne

37. On trouve dans *Imirce, ou la fille de la nature* d'Henri Joseph Du Laurens (Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, [1765] 1993) un exemple extrême de cette notion d'expérimentation.

De David et Jean-Jacques à Jean et à Jacques or *On the Idea of a Perfect Commonwealth, On liberty and Representation, On Popular Consent and On Referendum*

Un échange inconnu entre Hume et Rousseau. *A recently rediscovered exchange between Hume and Rousseau*

Josiane Boulad-Ayoub

Critères esthétiques et métamorphoses du beau

Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027376ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027376ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Boulad-Ayoub, J. (1996). De David et Jean-Jacques à Jean et à Jacques or *On the Idea of a Perfect Commonwealth, On liberty and Representation, On Popular Consent and On Referendum* : un échange inconnu entre Hume et Rousseau. *A recently rediscovered exchange between Hume and Rousseau. Philosophiques*, 23 (1), 151-161. <https://doi.org/10.7202/027376ar>

De David et Jean-Jacques à Jean et à Jacques

or

***On the Idea of a Perfect Commonwealth,
On Liberty and Representation,
On Popular Consent and On Referendum***

Un échange inconnu entre Hume et Rousseau

***A recently rediscovered exchange
between Hume and Rousseau****

PAR

JOSIANE BOULAD-AYOUB

Je m'apprête à vous révéler une primeur : j'ai trouvé dans la collection des livres anciens de notre Université un échange de textes inédits entre Hume et Rousseau. C'est un heureux hasard (loin d'être *funeste* !) qui a guidé ma main lorsque je faisais des recherches en vue de préparer ma communication au prochain Congrès international des Lumières, en juillet prochain, à Münster.

What I found was a series of texts pertaining to the same subject : a discussion between Hume and Rousseau of what would be the ideal form of social association. Hume argues that political liberty is only attainable through the application of representative government. In Rousseau's view, on the other hand, political liberty is illusory as long as one upholds the idea of elective representation ; it can be fully achieved only by popular sovereignty and the recognition of the principle of unanimous consent. This exchange between Hume and Rousseau risks coming to a standstill until they find common ground in the referendum process which the homeland of the illustrious Genevan has been practising for a considerable time.

Tous les textes que j'ai eu le bonheur de trouver datent de 1766 : 4 ans donc après *Du Contrat social* mais à la même époque que les *Essays* où Hume s'adresse aux Anglais. Il a en vue la monarchie anglaise dont la forme, selon lui, voile, en fait, un gouvernement républicain.

* NDRL Continuant ce qui est maintenant en passe de devenir une tradition, *Philosophiques* a le plaisir de reprendre ici à l'usage de ses lecteurs la conférence présidentielle prononcée au colloque de l'Association canadienne de philosophie dans le cadre du Congrès des Sociétés savantes, édition 1995, à l'UQAM. Le comité de rédaction, vu l'intérêt philosophique et politique certain de cette conférence comme son actualité soutenue par un ton plaisant de bon aloi, a décidé de la publier en dépit du fait que le président 1994-1995 de l'ACP se trouvait être le même que l'actuel directeur de la revue.

Les textes sont forts intéressants, à plusieurs égards, mais surtout pour le philosophe politique combiné à la dix-huitièmiste que je suis. Ils fournissent une sorte de chaînon manquant de la pensée de Rousseau dans son évolution entre le *Contrat* et les *Considérations sur la Pologne*. Il s'agit de sa position sur les conditions de réalisation du gouvernement direct qui manquait jusqu'ici et qu'on était réduit à extrapoler. Provoqué par l'antifixisme de Hume, Rousseau, tout en maintenant les formules du *Contrat* qui affirmaient la nécessité du consentement du peuple à la loi, finit par admettre les limites du principe d'unanimité. Le système de gouvernement qui trahit le moins sa pensée sur la souveraineté populaire sera, convient-il, celui qui combinera le mandat impératif donné aux députés du peuple avec une sorte de référendum de ratification ; « députés » au sens fort ou plutôt faible qu'a le mot au XVIII^e siècle.

Hume, empiricist that he is, reminds Rousseau of the accomplishments of semi-direct democracy in the Swiss Cantons. These regard the federal *Landsgemeinde* as the legislative authority but not as « representative », in Rousseau's sense of the term. Jean-Jacques opts finally for procedures by which the people would hold the power of ratifying legislation, rather than exercise direct executive power. Rousseau resorts to a concrete judicial process, by way of referendum, and in so doing dispels the underlying ambiguity of the problem that he himself admits to : the *Contract*, maintains that true direct democracy is impossible while at the same time upholding popular sovereignty, without representatives. The ambiguity in question has been noted, since, by numerous commentators, the most noteworthy of which was Capitant, the well-known law theoretician. The documents I have found should shed some light on Rousseau's seeming reluctance to address the concrete problems of governing.

Ce qui plus est, on aurait alors, dans les projets de Constitution révolutionnaires, la trace de cette attitude de Rousseau jusqu'ici méconnue mais telle que la manifestent les textes dont je vous parle. Je pense au projet de Constitution girondine, dite encore Constitution de Condorcet ; cette Constitution qu'on savait déjà inspirée par Rousseau, ainsi que l'a montré Barny dans sa thèse monumentale sur Rousseau et son influence sur les institutions révolutionnaires. Surtout, et plus clairement encore, on pourrait la retracer dans les dispositions de la Constitution du 24 juin 1793 (c'est la date exacte, *ruse de l'histoire*, comme dirait un autre philosophe que je n'évoque pas ici), de la constitution de Robespierre, ce *Rousseau au pouvoir*, comme l'appelle précisément Saint-Just. Ces dispositions, après avoir établi le suffrage universel, prévoient (par les articles 59 et 60) un référendum national si un dixième des Assemblées primaires, dans la moitié des départements plus 1, faisait opposition à une loi importante votée par le corps législatif. Le système ainsi décrit porterait, dans la terminologie moderne, le nom de référendum d'abrogation ou référendum facultatif.

Another question arises, but one that I shall spare you, for it would be of interest only to amateurs of critical editions or the very erudite. Let me, however, just say this : who could have noted down, or transcribed, this exchange that has come down to us ? My suspicions first alighted on Boswell but I soon discarded my

hypothesis for two reasons. The first is of a temporal nature : the dates simply do not match. Indeed, we learn from Rousseau's letter to the Countess of Boufflers, written in London January 18th, 1766, that he, Hume and De Luze left Paris January 4th and arrived the 13th in London. Rousseau will stay, as of the 28th, at Chiswick where Thérèse, brought by Boswell, will join him February 13th. The second reason is somewhat more delicate to tell ; it may ruffle chaste ears and squeamish sensibilities. And for lack of Latin, I shall use English. In the *Confessions*, Rousseau admits to refusing Hume's offer to have Boswell write down his reflections because he entertains strong doubts as to the honourability of Boswell's behaviour towards Thérèse. Rousseau's suspicions have been confirmed, recently, by the publication of Boswell's *Private Papers* in which he boasts of having made love to Thérèse, during the trip, 13 times in 10 days ! Well, lets's go on.

Une autre question légitime que la recherche rousseauiste peut se poser, celle du lieu et du moment de cet échange, est plus facile à résoudre. Nous apprenons toujours dans cette même lettre de Rousseau à la comtesse de Boufflers que, je cite :

Nous sommes arrivés ici, madame, lundi dernier après un voyage sans accident. Durant la traversée de Calais à Douvres qui se fit de nuit et dura douze heures, je fus moins malade que M. Hume [...]. M. Hume a eu la bonté d'y venir faire une tournée avec moi pour chercher un logement...

One can suppose that Hume and Rousseau began their discussion aboard the ship and resumed it while searching for lodgings in London before going first to Chiswick, then Wootton. This would put it, then, in January 1766. A letter to Malesherbes, dated May 10th, 1766, from Wootton, confirms these hypotheses. It also shows Rousseau's trust in Hume as well as his delight in being treated by the English with so much consideration.

Nous partons. Il était si occupé de moi qu'il en parlait même durant son sommeil : *vous saurez ci-après ce qu'il dit à la première couchée.* [je souligne]. En débarquant à Douvres, transporté de toucher enfin cette terre de liberté et d'y être amené par cet homme illustre, je lui sautai au cou, je l'embrassai étroitement sans rien dire mais en couvrant son visage de baisers et de pleurs...

Peut-être n'ignorez vous pas, Monsieur, qu'avant mon arrivée en Angleterre, elle étoit un des pays de l'Europe où j'avois le plus de réputation... Ce ton se soutient à mon arrivée ; les papiers l'annoncèrent en triomphe. L'Angleterre s'honorait d'être mon refuge et elle en glorifioit avec justice ses lois et son gouvernement.

Rousseau ne savait pas l'anglais, et Hume, bien sûr, s'exprimait avec lui en français qu'il parlait parfaitement. Pour obéir à la règle du bilinguisme de l'allocution présidentielle à l'ACP (sur laquelle mon ami Pierre Laberge a fait des remarques inoubliables dans son indépassable méta-méta-*presidential Address*), j'ai dû donc retraduire en anglais les propos de Hume alors que je garde ceux de Rousseau en français. Il eût été peut-être plus piquant de faire parler Rousseau en anglais et Hume en français mais je ne voulais pas contrevvenir (plus avant) à la réalité historique. Rousseau ne sait pas l'anglais. C'est d'ailleurs contre l'avis de Hume que Rousseau s'établit

à la campagne : « Mon ardent désir étant de m'éloigner davantage de Londres et Monsieur Hume pensant que cela ne se peut sans savoir l'anglais... ». « *I have an ardent desire, says Rousseau, to further distance myself from London but Mr. Hume thinks it not possible without a better understanding of English* ».

Rousseau, however, crafty as a monkey, as you will soon see, manages brilliantly. March 29th, he writes to Hume from Wootton :

Vous avez vu, mon cher patron, [...] combien je me trouve ici placé selon mon goût. J'y serois peut-être plus à mon aise si l'on y avoit pour moi moins d'attentions [...] Je trouve un [certain inconvénient] à ne pouvoir me faire bien entendre des domestiques, ni surtout à entendre un mot de ce qu'ils me disent. Heureusement mademoiselle Le Vasseur me sert d'interprète, et ses doigts parlent mieux que ma langue. Je trouve même à mon ignorance un avantage qui pourra faire compensation, c'est d'écarter les oisifs en les ennuyant. J'ai eu hier la visite de M. le ministre qui voyant que je ne lui parlois que françois n'a pas voulu me parler anglois ; de sorte que l'entrevue s'est passée à peu près sans mot dire. J'ai pris goût à l'expédient ; je m'en servirai avec tous mes voisins, si j'en ai ; et dussé-je apprendre l'anglois je ne leur parlerai que françois, surtout si j'ai le bonheur qu'ils n'en sachent pas un mot. C'est à peu près la ruse des singes qui, disent les Nègres, ne veulent pas parler, quoiqu'ils le puissent, de peur qu'on ne les fasse travailler.

Le cadre campé, j'en viens maintenant à vous donner quelques fragments — quatre pour être plus précis — de cet échange Hume-Rousseau. Hume plus raisonnable, ironique, sceptique, Rousseau plus fracassant, plus ardent, plus accroché aux principes, peut-être, finissent, tout de même, par trouver un compromis dans le « beau risque » de la souveraineté populaire semi-directe et dans le recours au référendum. Nous commencerons par Hume puisque c'est le moment alterné de parler anglais : je ne peux recourir à la ruse des singes et j'obéis à la loi que l'ACP/CPA et moi-même se sont librement données, bien que je ne sache pas si elle fut votée à la suite d'un référendum !

The scene has been set, and I can now share with you some excerpts, four, of this Hume-Rousseau debate. Hume is the more reasonable, usually ironic and always skeptical ; Rousseau, more intent and passionate, is, perhaps, more attached than Hume to principles. All the same, they find grounds for agreement — a compromise, if you will — in the *beau risque* of semi-direct popular sovereignty based on the referendum process. Let us, then, begin by Hume since it is time to switch back into English. The monkey's strategy is not for me and I bow to the law which the CPA/ACP, myself included, has freely subjected to, although I know not if it was voted in by referendum ! even less by postal ballots !

The titles are our own and indicate the topic of each cited fragment.
Les titres sont de nous. Ils résument le thème du fragment cité.

Fragment 1 Sur l'idée de l'association parfaite
On the Idea of a Perfect Commonwealth

DAVID : The mathematicians in Europe have been much divided concerning that figure of a ship which is the most commodious for sailing; and Huygens who, at last, determined the controversy, is justly thought to have obliged the learned as well as commercial world, though Columbus had sailed to America, and Sir Francis Drake made the tour of the world, without any such discovery. As one form of government must be allowed more perfect than another, independent of the manners and humours of particular men, why may we not inquire what is the most perfect of all, though the common botched and inaccurate governments seem to serve the purposes of society, and though it be not so easy to establish a new system of government, as to build a vessel upon a new construction ?

And who knows, if, in some future age, an opportunity might be afforded of reducing the theory to practice, either by a dissolution of some old government, or by the combination of men to form a new one, in some distant part of the world ?

JEAN-JACQUES : Oui, Oui, mon cher patron, mais pour les besoins de notre discussion, écartons tous les faits... Passons tout de suite au droit.

De quoi s'agit-il donc précisément ? Voici dans mes vieilles idées le grand problème en politique que je compare à celui de la quadrature du cercle en géométrie et à celui des longitudes en astronomie : *Trouver une forme de gouvernement qui mette la loi au dessus des hommes*. [To find a form of government which puts law above man]. Or, ce contrat primitif, cette essence de la souveraineté, cet empire des lois, cette institution du gouvernement parfait dont nous voulons débattre, n'est-ce pas trait pour trait l'image de la République de Genève, du moins jadis et naguère, car aujourd'hui, le petit Conseil, recruté dans la haute bourgeoisie genevoise, subit peu l'influence de l'Assemblée des citoyens rarement convoquée. Prenons la Constitution originelle que je trouve belle pour modèle des institutions politiques et la proposant en exemple à l'Europe, exposons les moyens de la faire régner partout, de la conserver et de la perfectionner.

DAVID : You said yes, my dear friend, but I will say No. *Un momente, s'il vous plait, pas si vite*, let us be prudent. Of all mankind there are none as pernicious as political projectors, if they have power, nor so ridiculous, if they want it ; as on the other hand, a wise politician is the most beneficial character in nature, if accompanied with authority, and the most innocent, and not altogether useless, even if deprived of it. Therefore I shall deliver my sentiments in as few words as possible.

All plans of government, yours included, which suppose great reformation in the manners of mankind, are plainly imaginary. When I met my fellow *Philosophers* in France, at Grandval, at the table of the dear Baron d'Holbach, they all agreed with Montesquieu's analysis of

what he calls our Constitution. If the British government is a model of wisdom it is because we have solved, through practice, the problem of political liberty, by having a representative Body, two Houses, and a separation of powers... Absolute monarchy, or absolute direct democracy, therefore, is the easiest death, the true Euthanasia of the British Constitution.

Both a monarchy and a democracy have to be representative. Why, you will ask ? I cannot but repeat what Montesquieu said so aptly :

Le peuple est incapable de conduire une affaire, de connaître les lieux, les occasions, les moments d'en profiter mais en revanche il est admirable pour choisir ceux à qui il doit conférer quelques parties de son autorité.

Thus, if we have reason to be more jealous of monarchy, because the danger is more imminent from that quarter, we have also reason to be more jealous of popular government, because that danger is more terrible. This may teach us a lesson of moderation in all our political controversies.

Fragment 2 Liberté, souveraineté populaire et représentation
On Liberty, Popular Sovereignty and Representation

JEAN-JACQUES : Quoiqu'il en soit, à l'instant qu'un peuple se donne des représentants, il n'est plus libre, il n'est plus. Je dois interrompre, mon cher patron, votre éloge, ou bien est-ce celui de la coterie holbachique qui ne jure depuis l'Auteur de *l'Esprit des Lois* que par une Constitution qui nous viendrait de l'Angleterre. L'idée des représentants est moderne. Dans les anciennes Républiques et même dans les monarchies, jamais le peuple n'eut de représentants ; on ne connaissait pas ce mot. Eh, la grande république romaine n'a-t-elle pas achevé cette liberté bien avant l'Angleterre en se passant de l'idée de représentants ?

DAVID : True. The Constitution of the Roman republic gave the whole legislative power to the people, without allowing a negative voice either to the nobility or consuls. This unbounded power they possessed in a collective, not in a representative body, But pray, examine the consequences... Soon the whole government fell into anarchy and the greatest happiness which the Romans could look for was the despotic power of the Cæsars. Such are, à l'évidence, the effects of democracy without a representative, my dear Jean-Jacques.

JEAN-JACQUES : Vous prétendez, Monsieur, trouver cette loi dominante dans l'évidence des autres. Vous prouvez trop ; car cette évidence a dû être dans tous les gouvernements, ou ne sera jamais dans aucun. Pour moi, je ne vois pas de milieu supportable entre la plus austère démocratie et le hobbisme le plus parfait ; car le conflit des hommes et des lois qui met dans l'état une guerre intestine continue, est le pire de tous les états politiques.

Mais les Caligula, les Néron, les Tibère !... Mon Dieu... ! je me roule par terre, et je gémis d'être homme...

DAVID : Tssit, tssit... Do not fret so, my friend... and cease these dramatics... I say only, in regard to this liberty that is as dear to me as it is to you (*Vous n'avez pas le monopole du cœur, enfin !* You do not hold the monopoly of heartfelt sentiments), I say only that it may

therefore be pronounced as an universal axiom in politics that an hereditary prince, a nobility without vassals and a people voting by their representatives form the best monarchy, aristocracy and democracy. Do you beg, now, to differ ?

JEAN-JACQUES : Certes. Les députés du peuple, je l'ai dit et je le redis, ne sont ni ne peuvent être ses représentants, ils ne sont que ses commissaires : ils ne peuvent rien conclure définitivement. Le peuple anglais pense être libre ; il se trompe fort, il ne l'est que durant l'élection des membres du Parlement ; sitôt qu'ils sont élus, il est esclave, il n'est rien. Dans les courts moments de sa liberté, l'usage qu'il en fait mérite bien qu'il la perde.

Si l'abus est inévitable, s'ensuit-il qu'il ne faille pas au moins le régler ? C'est précisément parce que la force des choses tend toujours à détruire l'égalité que la force de la législation doit toujours tendre à la maintenir.

Fragment 3 L'unanimité comme fondement du pacte social
On the Law of Unanimity as Foundation of the Social Pact

JEAN-JACQUES : Demandons-nous plutôt par quelle sorte de législation, cette liberté, cette égalité, seront le mieux maintenues ? La première condition, dis-je, est que le consentement populaire doit être requis pour maintenir cette liberté. Discutons alors de l'idée d'unanimité, cette unanimité qui fonde le pacte social car il n'y a qu'une seule loi qui, par sa nature, exige le consentement unanime... vous en conviendrez, et c'est le pacte social.

L'acte par lequel un peuple est un peuple précède un soi-disant pacte de soumission. En effet, s'il n'y avait point de convention antérieure où serait, à moins que l'élection ne fut unanime, l'obligation pour le petit nombre de se soumettre au choix du grand et d'où cent qui veulent un maître ont-ils le droit de voter pour dix qui n'en veulent point ? La loi de la pluralité des suffrages est elle-même un établissement de convention, et suppose au moins une fois l'unanimité.

DAVID : Nothing appears indeed more surprising to those who consider human affairs with a philosophical eye than the easiness with which the many are governed by the few and the implicit submission with which men resign their own sentiments and passions to those of their rulers. In all governments, there is a perpetual intestine struggle, open or secret, between Authority and Liberty ; and neither of them can ever absolutely prevail in the contest.

Calm yourself and be patient, let me express my thought... My intention here is not to exclude the consent of the people from being one just foundation of government. Where it has place, it is surely the best and most sacred of any. I only contend that it has very seldom had place in any degree, and never almost in its full extent ; and that therefore some other foundation of government must also be admitted.

JEAN-JACQUES : Tout le problème est là. Je le maintiens. Le don par lequel le peuple se donne à un roi est un acte civil, il suppose une délibération publique. La majorité n'a pas par elle-même force de loi. C'est la loi du plus fort, des plus nombreux. Même si le pacte de

soumission était unanime, il présuppose le pacte d'association puisqu'il faudra une délibération publique pour constater cette unanimité.

DAVID : Well, is the argument not valid, then, against the association pact ? What you put forth is a paradox well-known by our English philosophers : the social contract presupposes the sovereignty it confers to the people. But, if the act which makes a people become a people is the source of Law, then it can not be a contract because a contract presupposes the law and if it is a contract, it follows, then, that it can not be the source of law.

JEAN-JACQUES : Je reconnais la difficulté. Je n'en ferai pas une montagne, pas même une *Lettre de la Montagne*. Et tant pis si j'excite la verve du pasteur Vernes, sa fureur, plutôt. Il remplit Genève des cris de sa rage, comme Voltaire vous l'a laissé entendre. J'ai déjà écrit, je le confesse, une note assez dédaigneuse à ce socinien honteux. Je n'ai pas l'entêtement de l'ignorance. C'est la vérité qui m'importe, et la tranquillité encore plus, moi dont le plus grand défaut est d'être timide et honteux comme une vierge.

Non, je vous le redis. Quel fondement plus sûr peut avoir l'obligation parmi les hommes que le libre engagement de celui qui s'oblige ? On peut disputer tout autre principe, on ne saurait disputer celui-là. Je dirais plus : même celui de la volonté de Dieu du moins quant à l'application. Car bien qu'il soit clair que ce que Dieu veut, l'Homme doit le vouloir, il n'est pas clair que Dieu veuille qu'on préfère tel Gouvernement à tel autre, ni qu'on obéisse à Jean plutôt qu'à Jacques. Il suit de là que la Souveraineté est indivisible, inaliénable et qu'elle réside essentiellement dans tous les membres du corps.

DAVID : Again, this is a state of perfection of which human nature is justly deemed incapable. Remember *Les Lettres Persanes* and the admirable *Fable des Troglodytes*. Reason, history and experience show us that all political societies have had an origin much less accurate and regular ; and were one to choose a period of time when the people's consent was the least regarded in public transactions, it would be precisely on the establishment of a new government.

Oh, enough of this subject... Let us conclude by observing that a passionate lover of monarchy is apt to be displeased at any change of the succession as savouring too much of a commonwealth ; a passionate lover of liberty, as you are, is apt to think that every part of the government ought to be subordinate to the interests of liberty.

Fragment 4 De la démocratie, des suffrages et du référendum ***On Democracy, On Suffrages and On Referendum***

JEAN-JACQUES : Vous vous entêtez ici à soulever le cercle des origines, comme on dit dans les salons de Madame du Deffand ou de Madame Helvétius. Je sais l'objection...

DAVID : Oh, pray, you must not say another harsh word against these gatherings, for they are the checks of absolutism. You know, in Paris, I told Madame Helvétius : « *Madame, vos salons sont les États-Généraux de l'esprit humain !* ».

JEAN-JACQUES : Pardonnez à ma rusticité... Mais, souvenez-vous de quelle manière je pose le problème fondamental dont le contrat social donne la solution.

Vous vous objectez, vous vous appuyez sur le sens commun et vous me dites : la volonté générale et le tout ne prennent sens que lorsque le contrat a eu lieu, et pourtant on les trouve dans la formule même du pacte.

Convenons alors qu'il est impossible de séparer cette question de droit de celle de l'anthropologie, de l'histoire...

DAVID : Well, let us start from there and move to more solid ground than those philosophical notions that correspond so little with fact and reality...

The existence of societies being a given, let us begin by considering the principles of government embedded in the Charter of fundamental rights and laws to see if we can infer, from such a Charter, political connections of authority compatible with the interests of liberty.

Let us say, then, that individuals, already united, successfully or no, in a cause — the nature of which, upon the whole, is without much importance — decide to continue to live together as a society and pay obedience to the established government, more, however, from fear, habit or necessity, than from any idea of allegiance or from moral obligation.

If they agree, the plan will be accepted by all ; if they disagree, they will realize the adopted plan by solving together all possibilities of dissent. Time, by degrees, will remove all difficulties... That is the reason of majority rule and the drawing of lots, etc.

JEAN-JACQUES : Il est vrai que hors le contrat primitif qui exige, je le maintiens, un consentement unanime, la voix du plus grand nombre oblige toujours tous les autres, c'est une suite du contrat même. Quand l'État est institué, le consentement est dans la résidence, habiter le territoire, c'est se soumettre à la souveraineté.

Ceci suppose, il est vrai, que tous les caractères de la volonté générale sont encore dans la pluralité : quand ils cessent d'y être, quelque parti qu'on prenne il n'y a plus de liberté.

DAVID : Good. Let us discuss then plurality and the practical means of preventing abuse in the process of public deliberation. You see, if I resist your sentiment in regard to the substitution of particular wills by the general will, it is because you insist too much on the fact that nothing is right save the unanimity of the body politic.

Just look, not at philosophical but at natural relations. The sovereign citizen, who moves, by definition, in the dimension of generality, desires such an ideal commonwealth ; but he does not think it in such terms...

JEAN-JACQUES : Peut-être... Oui, je l'admets. À prendre le terme dans la rigueur de l'acception, il n'a jamais existé de véritable Démocratie, et il n'en existera jamais. Il est contre l'ordre naturel que le grand nombre gouverne et que le petit soit gouverné. On ne peut imaginer que le peuple reste incessamment assemblé pour vaquer aux affaires publiques, et l'on voit aisément qu'il ne saurait établir

pour cela des commissions sans que la forme de l'administration change.

DAVID : Could one not devise some way to get around this fatality which causes you so much distress ? Could you regard the principle of majority, and not the principle of unanimity, as first principle and could you recognize the decision of the many as an expression of the common will ?

JEAN-JACQUES : À condition d'en fixer les maximes qui serviront à en régler les rapports.

Accordez-moi au moins, avant de poursuivre, ces deux maximes générales : l'une que plus les délibérations sont importantes et graves, plus l'avis qui l'emporte doit approcher de l'unanimité ; l'autre, que plus l'affaire agitée exige de célérité, plus on doit resserrer la différence prescrite dans le partage des avis ; dans les délibérations qu'il faut terminer sur le champ, l'excédent d'une seule voix doit suffire. La première de ces maximes paraît plus convenable aux lois, et la seconde aux affaires.

DAVID : The distinction is noted. Good. I would like you to consider now what you asked me to at the start of our exchange, namely the Republic of Geneva, taken as a model, and more precisely, ancient Swiss law. If the people must have the power of the last say, according to your accepted definition of sovereignty, pray, examine in this light the advantages of such a practice as your compatriots call *ad referendum*.

JEAN-JACQUES : Toute loi que le peuple n'a pas ratifiée est nulle. Ce n'est point une loi.

Il faudra donc mettre en branle le référendum pour toute décision souveraine, c'est-à-dire pour toute décision législative, convoquer le peuple, interroger la totalité des Citoyens. Tant que la souveraineté libre de s'y opposer ne le fait pas, les ordres des chefs pourront passer alors pour des volontés générales. Car en pareil cas du silence universel, on doit présumer le consentement du peuple. Voici les dernières limites où je pourrais me rendre.

DAVID : Yes, we are in agreement. I suggest we now consider referendum, of which we just spoke, in the largest sense of the word. Let us place the ideal form of government midway between monarchy and democracy, and call it semi-direct democracy. And let us imagine that the people have a say on all important legislative or governmental decisions made by its representative agents. Each individual will vote yea or nay on the question submitted for his approval. Thus, a law developed by Parliament on constitutional matters, say the devolution of power to Scotland, to use an example from this island, can only become law with the approbation of the people. This should satisfy you...

JEAN-JACQUES : Mais voyez le risque : la volonté générale devient tout bonnement celle de la majorité. Elle est contingente et précaire. Sitôt qu'il peut secouer le joug, le peuple le secoue. Elle est surtout arbitraire. Je ne sais s'il faut me résigner tout à fait. Votre volonté majoritaire est particulière. Nous obéirons à des volontés arbitraires. Nous vivons dans des sociétés démocratiques, certes, et sans doute plus stables que les démocraties sans référendum, mais elles ne

dureront qu'au prix de méconnaître leur propre nature arbitraire. C'est surtout dans cette constitution que le Citoyen devra s'armer de force et de constance, et dire chaque jour de sa vie au fond de son cœur ce que disait le vertueux Palatin Lucianus dans la Diète de Pologne : *Malo periculosum libertatem quam quietum servitium*.

DAVID : It is precisely because of this failure to recognize their arbitrary nature, of which you speak, that our democracies endure.

Come, resist no longer... As referendum power, the suffrage of the people is linked even closer to government since direct participation in legislation, or even in important administrative measures, is involved... The abuse which can result from representation is thus contained. I will concede, sometimes representation goes beyond representation : not only does it express the general will but, often, it creates it as well. In a representative system, referendum is the share allotted to direct government.

Durst I venture to deliver my own sentiments I would assert now that unless there happen some extraordinary convulsion, the power of this mixed form of association, by means of its large revenue, is rather upon the increase ; though at the same time, I own that its progress seems very slow, and almost insensible. The tide has run long, and with some rapidity, to the side of the present system, and is just beginning to turn towards a more exacting form of government.

JEAN-JACQUES : Oui, nous approchons de l'état de crise et du siècle des révolutions. Je tiens pour impossible que les grandes monarchies de l'Europe aient encore longtemps à durer. La souveraineté véritable triomphera, elle qui réside dans la majorité de la volonté des citoyens et, non pas, comme on est tenté de le croire dans la majorité de la volonté de leurs représentants. Dans ces conditions, le référendum signifiera toujours beaucoup plus qu'une simple procédure. Il rappellera aux gouvernants qu'ils ne sont pas propriétaires de leurs fonctions, au peuple concret qu'il engage plus que lui-même. Qu'au-delà de ses volontés et intérêts présents, le peuple est comptable des destinées historiques de la collectivité nationale.

DAVID : Yes, it is such that we will found together a democracy standing unanimous on procedures, not fictions. But, now, let us take up once more the tongue of Voltaire, your intimate foe, and let me say to you, Jean-Jacques, what Cunégonde told Candide : « *j'ai goûté le plaisir inexprimable de vous voir, de vous entendre, de vous parler. Mais maintenant vous devez avoir une faim dévorante ; j'ai grand appétit ; commençons par souper* », et même *banqueter*. So, *remettons à plus tard the decision to vote, lors du référendum, selon les vœux ardents de Jacques or the wise counsel of Jean...*

Concluons, à mon tour. Pour mon envoi final, chers collègues, je vous laisserai sur celui du Gide du *Voyage d'Urien* :

Mesdames, Messieurs, « je vous ai trompés. Nous n'avons pas fait ce voyage. Ce voyage n'était que mon rêve. Nous ne sommes jamais sortis de la chambre de nos pensées ».

En ce dimanche de Pentecôte, à chacun de fêter la sienne !

Merci. *Thank you.*

**Stanley Rosen, *The Question of Being. A Reversal of Heidegger*,
New Haven and London, Yale University Press, 1993, 344 p.**

Jean-Marc Narbonne

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027377ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027377ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Narbonne, J.-M. (1996). Stanley Rosen, *The Question of Being. A Reversal of Heidegger*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, 344 p. *Philosophiques*, 23 (1), 163–171. <https://doi.org/10.7202/027377ar>

ÉTUDES CRITIQUES

Stanley Rosen, *The Question of Being. A Reversal of Heidegger*, New Haven and London, Yale University Press, 1993, 344 p.

PAR
JEAN-MARC NARBONNE

« Heidegger ou la gageure impossible », tel aurait pu être le titre de l'ouvrage de Rosen, tant celui-ci insiste tout au long de son essai sur l'impossibilité, voire l'ineptie, du projet heideggérien de questionnement sur l'être.

Pensons un instant à l'idée de « nature », *phusis*, qui introduit mieux que toute autre peut-être à la représentation que se fait Heidegger de l'Être pris au sens large, c'est-à-dire par opposition ou abstraction faite des êtres particuliers, des étants singuliers (*ta ontá*). L'effort de Heidegger est alors comparable à celui de qui chercherait à savoir ce qu'est la nature en tant que telle, non pas la *nature* de tel ou tel être naturel pris singulièrement, mais la *nature*, pour ainsi dire, de la nature elle-même, en se refusant le détour par les êtres naturels, les différents visages derrière lesquels la nature se dissimule et à travers lesquels tout à la fois elle se manifeste sans se montrer véritablement. En découvrant un visage, à chaque fois un aspect seulement d'elle-même, la nature dissimule son propre visage, ou mieux encore, nous fait oublier son fond sans visage, toujours autre que le visage qu'elle affiche et pour laquelle nous la prenons. En considérant ses multiples visages, c'est elle qui git derrière que nous oublions, que nous occultons et que nous rêifions. Ainsi en est-il de l'Être, que nous oublions au profit des étants, distraît que nous sommes de la véritable question de l'Être par les étants, par ce qui se montre et prend visage, ce qui se présente, comme si l'Être résidait ou se limitait à cette présence. C'est ainsi que nous ramenons l'essence de l'être à la présence, l'*ousia* à la *parousia*, et que nous restons sourds à la voix de l'Être proprement dite. La vérité de la nature ou de l'Être n'est pas ce qui apparaît, mais ce qui disparaît dans cet apparaître même.

On sait que le terme *phusis* est éminemment polysémique dans la langue grecque. Aristote, par exemple, entend par nature tout à la fois la *forme* d'un être prise isolément, mais aussi sa *matière*, ce de quoi il est fait, de même que la chose concrète, c'est-à-dire le composé en acte (*suntheton*), qui est dit non pas *nature* au sens strict mais exister *par nature* (*phusei*). Est nature aussi ce qui existe réellement, ce qui constitue une réalité objective, comme lorsque Aristote déclare que le principe et la cause sont une seule et même nature (*mia phusis*, *Mét.* 1003 b 23-24). La nature, enfin, est prise en compte dans un certain nombre d'énoncés généraux, comme lorsque Aristote déclare que « la nature ne fait rien d'irrationnel ni de vain » (*Cælo*, 291 b 13), qu'elle « réalise toujours la meilleure des possibilités » (*Cælo*, 288 a 2-3), ou encore que, « comme le bon économe, elle n'a pas l'habitude de jeter ce dont elle peut tirer usage » (*Gen. ar.*, 744 b 16). Dans tous ces cas, la nature est prise ou bien comme ce qui se présente de telle ou telle manière ou accomplit tel ou tel rôle, ou bien comme un

principe ordonnateur abstrait dont la récurrence des phénomènes nous fait intuitionner l'économie particulière. La compréhension de la nature passe ainsi par l'examen des différents états que celle-ci connaît, soit qu'on les considère en eux-mêmes, soit qu'on tire de leur présentation d'ensemble un enseignement sur la nature prise dans sa globalité. Quand Aristote réfléchit au fait qu'il est ridicule de vouloir démontrer que la nature existe — puisqu'elle est ce qu'il y a de plus manifeste et qu'il faudrait alors démontrer ce qui est plus manifeste par ce qui l'est moins —, il prend appui non pas sur le fait qu'il y a *une nature* pris au sens abstrait, mais qu'il est manifeste (*phaneron*) qu'il existe plusieurs êtres *qui sont tels*, c'est-à-dire plusieurs êtres naturels.

On ne peut parler de la nature sans passer par les *entités naturelles*, ce qui est évident, mais aussi, ce qui est plus important, sans admettre que ces entités sont une voie *légitime* d'accès à la nature. Ils sont du reste la seule. On ne peut pas davantage interroger directement la nature en tant que nature que, comme Aristote l'a montré, l'être en tant qu'être. Ce sont les entités naturelles qui nous donnent une idée, par définition imparfaite et toujours à corriger, de la nature, et pas l'inverse. On ne peut rien tirer, si tant est que la chose soit possible, de la contemplation du sans-visage en tant que sans-visage, qu'il s'agisse de la nature ou de l'Être, et appeler *nihilisme* le fait, qui est celui de toute la tradition philosophique, d'aborder la nature ou l'Être par ce qui se donne à voir et à penser, par ce qui prend figure et détermination et qui encore une fois, est notre seule voie d'accès possible à l'être — une nécessité, pour ainsi dire, de l'Être lui-même, qui n'autorise aucun autre mode de monstration — tient de la mystification pure et simple.

Il en résulte deux attitudes philosophiques possibles : l'une, développant une stratégie du soupçon et de la méfiance, nous inviterait à nous détourner des étants trompeurs dont nous n'apercevons que l'aspect outil (*Vorhandenheit / Zuhandenheit*) — d'où la mauvaise technique, le mauvais logos réducteur — en faveur d'une attention au sans-objet, d'une écoute du sans-voix, l'être en tant qu'être, ineffable, sans contenu, mais vrai ; l'autre, nous incitant à nous préoccuper, comme du reste de la seule tâche réalisable, des étants, à les comprendre et à les adapter en vue d'une vie bonne, plus facile et pratique, sans se méprendre sur la vision nécessairement perspectiviste qui est la nôtre de cette totalité de l'être dont nous faisons partie.

C'est en ces termes que Rosen conçoit l'opposition du platonisme et de l'heideggerianisme. En voici quelques exemples :

the renewal of Platonism is equivalent to the renewal of philosophy, not because Platonism is identical with all philosophical hypotheses, but because it is the attempt to account for the whole [par le biais de ses parties]. Heidegger's attempt to distinguish the thinking of the whole from the thinking of the origin is then not philosophy but theology ; or rather, it is the attempt to replace logos with a new kind of thinking that conforms to the nonontic nature of the origin. Everything comes down to the question of whether such thinking is possible and, if possible, whether it is desirable. For the Platonist, this much is certain. We cannot begin with a pursuit of the origin. Such a pursuit deprives us of our bearings ; it empties life of significance rather than enriching or illuminating it (p. 179)

Whether he speaks for Nietzsche or for himself, Heidegger has nothing to say of any value for our attempt to live a good life, other than to issue the injunction to listen to the voice of Being, which unfortunately does not seem to be saying anything in particular (p. 217)

I understand very well that what Heidegger actually advises is a shift in attitude toward beings. But in allowing things to be, we are adopting a superfluous posture, one that simply masks our continuing need to make use of that which presents itself. Even worse, we cover with obscurantism the pressing need to modify their 'presents', some of which

are acceptable in their present form and many of which are not. In the not-so-long run, submission to the celebration of the eventing of the E-vent is more dangerous than the natural inclination to master and possess nature (p. 263)

So far as our main theme is concerned, it is utter nonsense to accuse Plato of nihilism on the grounds that he neglects Being in favor of beings. The neglect of beings is in itself disastrous. But the attempt to derive the 'genuine' or 'original' response to beings from an immersion in a Being that has no value and no purposiveness, but simply happens, is absurd (p. 265)

Beings are useful in general because without them nothing can be accomplished, including the search for the sense of Being. [...] it is for reasons like these that I am not much impressed by his [Heidegger] reiterated thesis that metaphysics is nihilism. If the charge of nihilism is to be leveled at all, then it must be leveled against the presencings and eventers, since they seem to value nothing at all or, what comes to the same thing, since they replace the Idea of the Good with the facelessness of the event. (p. 268-269)

Comme on peut s'en rendre compte, Rosen s'en prend à toute l'entreprise heideggérienne, jugée absurde à la fois en elle-même et dans ses aboutissements (on verra plus loin qu'elle l'est aussi dans son détail, notamment dans sa lecture de Platon et de Nietzsche). La question de fond, de lignée aristotélicienne, est en définitive le découpage erroné de l'être auquel la pensée heideggérienne parvient et qui culmine dans ce que Rosen appelle la théorie du « surplus de l'être » (« *Surplus Theory of Being* »). La difficulté, insiste Rosen (p. 192), réside dans le fait de vouloir penser l'Être par delà l'errance de l'Être, c'est-à-dire par delà les différents dons (étants) de l'Être-processuel. Dans ce cadre, explique-t-il, trois éléments ou dimensions ontologiques sont à considérer. Il y a d'abord 1) les étants particuliers, craie, tableau noir, arbre, pierre, etc. ; il y a ensuite 2) l'être commun à toutes ces choses manifesté par le verbe « est » dans des phrases du type « ceci est une craie », « ceci est un arbre », etc. ; il y a enfin 3) l'Être qui nous met en présence des choses et des attributs communs aux choses ou des catégories par lesquelles nous définissons ces choses. Dans ce troisième sens, l'Être est un simple processus par lequel les choses peuvent être manifestées, et il n'est dès lors, remarque Rosen (p. 192) ni une chose ni même l'être d'une chose, en parallèle, peut-on ajouter, avec la formule aristotélicienne des *Seconds Analytiques* selon laquelle « l'être ne sert d'essence à aucune chose » (92 b 13). C'est évidemment ce troisième sens « supplémentaire » de l'être qui pose problème. Le premier sens de l'être constitue l'objet des arts et des techniques. Le second est celui de la métaphysique et de son rejeton, la logique. Mais le troisième ? Si le deuxième sens est suffisamment large pour inclure non seulement l'essence des choses, mais aussi les événements, puissances, vertus, relations, et tout ce qui est identifiable comme un être d'une certaine sorte, qu'est-il besoin d'un troisième sens ? Qu'est-il besoin, pour reposer le problème en terme de *phusis*, d'un troisième concept de nature au-delà de celui que recouvre les étants naturels et les lois, phénomènes, événements, puissances naturels que l'on peut induire à partir de ceux-là ? Si les deux premiers sens recouvrent déjà tout ce qui peut être dit de l'être, puisqu'ils renvoient non seulement aux étants mais à l'être en tant qu'être lui-même, par la considération des différentes catégories et modalités par lesquelles l'être, essentiellement multiple, se déploie et se manifeste à nous, qu'advient-il du troisième sens, dont on ne peut parler sans le réifier, c'est-à-dire sans le déplacer et le travestir, comme l'ineffable de la tradition de la théologie négative qui reste toujours au-delà de ce qu'on peut en dire et dont on doit nier tout ce qu'on en affirme ? Il s'ensuit alors, comme l'écrit Rosen :

that all that I can say about openness [l'Être comme pur processus d'ouverture visé par Heidegger] is that it conceals itself in the granting of uncoveredness. But this means that I cannot say anything positive or affirmative, that is, determinative, about openness. To do so would be to reify it, that is, to make real predications about it. Being qua openness is a surplus of beings qua uncovered, and so of the being of beings qua uncoveredness. But it is a vacuous or invisible surplus. Fundamental ontology, or its subsequent replacement, the recollective or rememorative meditating about Being, turns out to be very much like a poetic supplement to negative theology, not to say silence. The journey from the distinction between real and logical predicates to the ontological difference and beyond is finally revealed as a progressive diminution of the sense of Being. In the case of the surplus theory of Being, more is less. (p. 210-211)

Ce n'est pas le fait de se porter vers l'inconnu, c'est-à-dire vers le non-découvert *qua* non-découvert que Rosen reproche à Heidegger — qui pourrait reprocher une telle chose ? — mais le fait de prétendre éclairer le connu par l'inconnu et l'inconnaissable au détriment du connu interprété comme une occultation de l'inconnu. En termes platoniciens, l'on dirait que les copies sensibles ne peuvent même plus servir d'amorces à la réminiscence, que la contemplation des Idées et du Bien doit se faire en marge des copies dont elles sont pourtant les modèles. C'est cette démarche, dont Rosen soutient à juste titre qu'elle nous prive de nos points de repère et vide la vie humaine de toute signification¹, qui fait de Heidegger un mauvais poète². Encore une fois, critiquer la théorie du surplus de l'être ne revient pas à dire que l'Être n'est pas, mais qu'on ne peut en parler ou se mettre à son écoute comme nous y incite Heidegger : « *My point is not that there is no Being ; this is an unintelligible claim. My point is that we cannot talk coherently about Being. Even the injunction against such talk is incoherent. The difficulty with Heidegger's language is not that it is theoretically complex or technically sophisticated ; the difficulty lies in the fact that he is not talking about anything at all, as he himself insists* » (p. 119).

Vider la vie de son sens, c'est ce qui résulte de l'invitation inconditionnée à tendre, toutes affaires cessantes, l'oreille à la voix sans voix de l'Être, mais aussi du rapport que Heidegger tend à établir entre le *Dasein lui-même* et l'Être. Nous pensons ici à la thèse de l'oubli de l'être dont on peut se demander s'il est constitutif de l'homme — et en ce sens nécessaire et déterminé — ou s'il est la conséquence d'une errance prolongée (c'est-à-dire de Platon au moins (!) jusqu'à Heidegger), mais néanmoins provisoire de la pensée humaine — et en ce sens contingent. En d'autres termes, l'occultation réifiante platonicienne et par conséquent métaphysicienne (puisque toute la métaphysique, insiste Heidegger, est du platonisme) est-elle une nécessité de l'Être lui-même, la conséquence inévitable du mode de monstration propre à l'Être, ou le résultat d'une mécompréhension ou d'une occultation inhérente à la pensée platonicienne, et en général, métaphysicienne, jusqu'à Heidegger ?

Sur cette question fondamentale, écrit Rosen, la pensée de Heidegger reste imprécise : « *it is never clear whether Plato's "fall" was necessitated by the veiling-over of Being through beings, or whether this fall might not have been averted through adherence to the doctrine of the pre-Socratic thinkers. Was the history of metaphysics necessary or contingent ?* » (p. 182). Dans les textes (mais pas seulement) où le thème de la *Gelassenheit* est présent, c'est l'idée de l'« errance » nécessaire qui paraît privilégiée, alors que d'autres textes font allusion à

-
1. « *Such a pursuit [de l'origine] deprives us of our bearings ; it empties life of significane* » p. 179.
 2. « *My objection to Heidegger is not that he engages in poetry, but that he is a bad poet* » p. 43.

un « nouveau commencement » dont la possibilité dépendrait d'une nouvelle écoute de l'Être et de sa vérité. Or, outre le fait qu'on ne voit pas très bien ce que l'Être en soi non réifié d'aucune manière pourrait avoir de particulier à révéler, c'est l'évocation même de la possibilité d'un autre commencement qui invalide la thèse heideggérienne maîtresse du don-occultation inhérent au mode de monstration propre de l'Être :

either Being works its way on mortals, or else the history of Western philosophy is made up of a contingent series of interpretations [...] In the former case, Heidegger is a mere mouthpiece for the current indeterminate period, a kind of entr'acte between what may be two acts of the world-epoch of metaphysics or a genuine pause before the initiation of the other beginning. In the latter case, his account of Being as a process of gift-giving is radically defective and perhaps untenable. By attributing the history of Being to an origin of which we are the consequence, Heidegger in effect identifies the errance of thinking with the errance of Being. As we shall see soon, this is also the doctrine he attributes to Nietzsche... (p. 183-184)

Le choix, pour l'heideggérien, paraît en effet bien mince entre le fait de subir la loi de l'Être (« *With respect to the E-vent, nothing happens ; the E-vent eventuates* », p. xvi) et de se mettre à l'écoute de la voix sans message de l'Être (« *Heidegger is right to say that Being presents itself in a concealed form. He is wrong to try to persuade us to think Being apart from its modes of concealment* » p. xxi-xxii ; « *nothing or next to nothing can be said about Being. And this is why I contend that metaphysics is rooted in silence* » p. 43).

La pensée de Heidegger est insatisfaisante dans son ensemble, c'est-à-dire dans ses propositions générales. Mais elle l'est aussi dans son détail, notamment dans sa lecture de Platon et de Nietzsche.

De la lecture heideggérienne de Nietzsche, longuement analysée dans la seconde partie de l'ouvrage intitulée « *Reversed Platonism* », Rosen retient surtout l'importance démesurée accordée à la doctrine du Chaos. Selon Heidegger, « *Nietzsche's metaphysical teaching is contained in the twin doctrines of the will to power and the eternal return. But these doctrines themselves reduce to the thesis that Being is intrinsically Chaos. What returns eternally is the finite number of comprehensive permutations of Chaos. Nietzsche is then, if a metaphysician at all, a metaphysician of Chaos* » (p. 153). Le Chaos est l'éternel retour, animé non pas par une loi mais par une *nécessité irrationnelle*, dont la volonté de pouvoir peut elle-même être interprétée comme une manifestation : « *from the standpoint of the Nietzschean philosopher, the projection by man of a horizon is itself an illusion ; the true explanation of this illusion is that it is an epiphenomenon of the random disturbances of Chaos* » (p. 161). Il n'est pas bien difficile, comme le remarque Rosen, d'établir le lien entre le Chaos nietzschéen et l'Être heideggérien lui-même : « *Chaos is the ancestor of Heidegger's understanding of Being as a process of emergence. To attribute a structure to Chaos is equivalent to attributing a structure to Heideggerian Being and thereby to rationalizing or reifying it* » (p. 162). Or ce que Rosen conteste en cette affaire c'est non pas l'existence proprement dite de ce courant moniste nietzschéen tendant à tout interpréter comme un *effet* du chaos, mais que ce courant soit le seul présent et actif chez Nietzsche : « *Nietzsche never follows the implication of his own doctrine of Chaos, namely, to obliterate human existence by transforming it into "irrational necessity"* » (p. 217). Selon Rosen, Nietzsche reste un penseur dualiste — à la volonté de pouvoir s'oppose en effet chez Nietzsche la doctrine de l'éternel retour, et si l'on trouve d'un côté chez lui une interprétation *cosmologique* de la volonté de pouvoir, on trouve aussi de l'autre, en contrepartie, une interprétation *humaine* de l'éternel retour (cf. p. 225) — en dépit des efforts de Heidegger pour

découvrir en lui une doctrine unitaire, et si le Nietzsche de Heidegger peut se comprendre comme une tentative de remplacer le dualisme par le monisme (cf. p. 230), c'est qu'à toutes fins pratiques, « there is no difference between Heidegger's Nietzsche and Heidegger himself » (p. 222).

S'agissant de la lecture heideggérienne de Platon, la critique de Rosen est aussi ample et radicale que la précédente.

Réduite à sa plus simple expression, l'interprétation heideggérienne de Platon énonce ceci : « *Plato initiates the shift in attention from awareness of Being as the play of presence and absence to a conception of Being as pure or genuine presence, namely, as the presence of the look, that by which we identify what a thing is : the idea* » (p. xv). Pour Platon, selon Heidegger, l'être se ramène ainsi à l'Idée. Or, toujours selon Heidegger (tel qu'analysé par Rosen), ce privilège accordé à l'Idée a pour conséquences 1) de favoriser l'oubli du voilement de l'Être par les étants ; 2) d'introduire une sorte d'utilitarisme ou d'instrumentalisme ontologique ; 3) de remplacer l'interprétation originale grecque de l'Être comme *phusis* par une conception productiviste de l'Être telle qu'elle est exemplifiée par la fabrication artisanale ; 4) le développement ultérieur chez Aristote de la doctrine des catégories et de celle de l'être en tant qu'être. A quoi Rosen répond que 1) l'Être est en effet caché par les étants, raison pour laquelle on doit toujours s'orienter à l'aide de ceux-ci et non pas tenter de s'orienter à l'aide de celui-là ; 2) l'accès aux étants est en soi pour l'homme une bonne chose ; 3) la doctrine de l'Être chez Platon n'est pas productiviste, même si l'on trouve chez lui une doctrine de la vie comme pratique-productive ; 4) les Idées platoniciennes sont les prototypes des espèces-formes aristotéliennes, mais non des catégories et de l'être en tant qu'être (cf. p. 44).

Nous avons déjà suffisamment parlé des points 1 et 2 pour ne pas y revenir maintenant. Le point 3 est plus important puisqu'il rejoint la compréhension même de l'Idée dans le corpus platonicien. Selon Heidegger, Platon renverse l'ordre normal entre *eidos* et *morphè* dans la perception sensible. Au lieu que l'*eidos* soit obtenu par la *morphè* telle qu'elle est reçue dans la sensation, c'est, dans le platonisme, l'*eidos* invariable entendu comme antérieur et indépendant des êtres particuliers qui sert de fondement et rend compte des formes particulières sensibles (cf. p. 6). En ce sens, l'*eidos* peut être interprété comme un « produit », le résultat de l'activité de l'intellect humain (prototype de l'intellect divin) et Platon, le premier philosophe à défendre une conception productiviste de l'être dans laquelle l'être est compris au sens premier comme une « production ». L'on comprend à partir de là que Platon soit le véritable initiateur de l'idéalisme subjectiviste moderne qui réduit l'être à l'être-pensé : « *Heidegger is thereby able to treat the doctrine of the Ideas as the prototype for the productive ego cogitans (...). Modernity presumably arises from the mistaken interpretation of technè as manufacture, and so of natural production as technical in this sense. Otherwise expressed, it arises from the shift, initiated by Plato, from uncoveredness as a property of beings to uncovering as an activity of the thinker-maker* » (p. 11).

L'erreur d'appréciation consiste ici, comme l'explique Rosen, à mal mesurer non seulement le rôle de l'intellect humain, mais celui de l'intellect divin, dans la saisie des Idées. Au livre X de la *République* notamment, l'activité artisanale de dieu vis-à-vis de l'Idée est celle d'un jardinier (*phutourgos* 597 d 5) et non d'un producteur. En un mot, « *The demiourgos, or craftsman, is one who makes implements like beds and tables for the démos, or people, that is, for everyday life. But even he must make his implements " by looking to the Idea ". And neither he nor any other craftsman can make the Idea itself, which is " preordained " and to which he is " subordinated "* » (p. 14). Bref, la métaphysique productiviste

diagnostiquée chez Platon par Heidegger est, sinon fausse, au mieux une simplification outrancière de la pensée platonicienne.

Du quatrième point, on retiendra enfin que le schème eidétique platonicien est différent du schème catégorial aristotélicien : « *the universality of the concept of Being relative to the categories is not the same as the "community" of the Idea with respect to its instance (...). The "look" of the cow has in common with all natural cows not the being but the way of being (...). On the other hand, the universal "Being" has in common with all categories not a look, but the property of being itself* » (p. 22). Le plus loin que Platon soit allé dans le sens des catégories aristotéliciennes, dans le *Sophiste*, le *Philèbe* ou le *Parménide* où il est question de l'être, du même et de l'autre, du mouvement et du repos, ou encore de la limite et de l'illimité, sont des textes en eux-mêmes non concluants qui ne permettent pas de dégager « *an average concept of Being* » (p. 24) platonicien.

Nous avons résumé dans les pages qui précèdent les thèses principales de l'auteur en laissant transparaître au passage, on s'en sera aperçu, notre accord global avec l'orientation générale de l'ouvrage. En plusieurs points, Rosen fait preuve de finesse et, disons-le, de bon sens dans ses analyses des positions heideggériennes. Sur deux points cependant, liés dans une certaine mesure l'un à l'autre, l'exposé de Rosen nous a paru insatisfaisant. L'un est l'interprétation de la nature et du rôle des Idées chez Platon, l'autre est le jugement porté sur la pensée d'Aristote, que ce soit dans son rapport à Platon ou à Heidegger.

Commençons par la doctrine des Idées à laquelle Rosen consacre de nombreuses pages dans la première partie de l'ouvrage. La première question qui vient à l'esprit est de savoir pourquoi l'auteur prend tant de soin à expliquer et à justifier la valeur d'une doctrine dont il soutient par ailleurs qu'elle n'existe pas, qu'elle est une invention du XIX^e siècle : « *As to the theory of Ideas, it is an invention of nineteenth-century historical scholarships, based not upon the Platonic dialogues but upon Aristotle* » (p. 29). Que tout le platonisme ne se réduise pas à l'Idée — Rosen rappelle à ce propos l'importance de la doctrine de l'Eros et la dépendance du *logos* à l'égard du *muthos* chez Platon —, bien peu en disconviendront. Que les différentes présentations de la doctrine des Idées dans les dialogues platoniciens ne conduisent pas à une doctrine bien définie de l'Idée (cf. p. 28) — mais la même chose pourrait être soutenue à propos de la théorie de la substance chez Aristote —, on peut aussi l'admettre sans peine. Un fait demeure cependant, c'est que l'Idée, chez Platon, existe, et que l'insistance même de Rosen à montrer à quelle condition elle « existe », à quelle condition elle est opératoire, c'est-à-dire à quelle condition elle est une hypothèse plausible et défendable, le rapproche dangereusement des « théoriciens » qu'il incrimine.

S'agissant de l'« existence » elle-même de l'Idée, les propos de Rosen restent ambigus. Réduit à sa plus simple expression, le paradoxe de l'Idée — qui est un paradoxe *platonicien* et non bien sûr *rosenien* — peut s'énoncer comme suit : pour être utile et servir effectivement de paradigme dans la connaissance, l'Idée doit à la fois être différente des copies dont elle assure la connaissance, plus accessible et plus claire (l'Idée de cheval différente des chevaux individuels), sans quoi nous n'aurions pas besoin de recourir à elle, et en même temps, identique à elles, sans quoi la connaissance du modèle ne nous assurerait pas celle des copies. Toute la difficulté de la *séparation* est là. L'Idée doit à la fois être distincte et identique, ou en d'autres termes, séparée (pour être autre chose) et unie (pour être la même chose). Or Rosen affirme catégoriquement que la séparation de l'Idée n'importe comment ne fait pas de sens : « *the doctrine of separate Ideas makes no sense whatsoever* » (p. 77). Reste donc à savoir si l'Idée peut être unie sans être identique, ou si l'on préfère, distincte sans être séparée.

Or il ne le semble pas si l'on en croit des déclarations du genre : « *The Idea is also ontôs on in contrast with the spatio-temporal or generated particular* » (p. 78) ; « *Socrates evidently means to suggest that the Ideas or looks are accessible within, but are themselves different from, the logoi in which they are presented* » (p. 81). Que cette manière *différente et contrastée* d'exister pour l'Idée implique bel et bien une séparation selon Rosen est ce qui ressort de l'opposition de la doctrine platonicienne et de la théorie selon laquelle les universaux sont obtenus par abstraction :

The Idea is supposed to subsist independently of our thinking [...] The abstraction [...] is supposed to exist nowhere but in our thoughts. I have already pointed out that this duplicates the problem of the ostensible separateness of the Ideas from their participants, with the added disadvantage that being is now identified with thinking. In order to overcome this disadvantage, the concept must be distinguished from the act of conceptualization. In this case the concept of the cow is neither the particular look of some historical cow nor an intellectual artifact, but an independent, cognizable being that reveals truth about cows. In other words, it is the Platonic Idea. Such a concept can be neither generated nor destroyed [...] It is for ever itself, apart from its appearances, both in cows and in our thoughts. (p. 92)

C'est cette même difficulté relative au statut de l'Idée *qua* séparée à laquelle se heurte Rosen sans succès qu'Aristote s'était efforcé — non sans heurts — de résoudre par ses propres moyens en arguant pour l'immanence de la forme dans le sensible. En soutenant que la Forme n'est pas séparée de la chose, Aristote fait en sorte que la connaissance de la forme garantisse celle de la chose. La forme ou l'Idée n'est pas séparée, c'est-à-dire subsistante par soi en dehors des individus, mais elle est plutôt en puissance dans le composé, qui est la vraie substance et qui ne peut, par conséquent, être composée d'éléments qui subsisteraient déjà par soi, comme substances en acte : « Il est impossible qu'une substance provienne de substances qu'elle contiendrait comme en entéléchie, car des êtres qui sont ainsi deux en entéléchie ne sont jamais un seul être en entéléchie » (*Mét.* 1039 a 3-5). Or c'est pourtant ce qui s'ensuivrait si — argument du Troisième Homme — l'Idée existait déjà par soi. Ce serait elle, et non la chose qui en participe, qui serait substance. En un sens, donc, pas très éloigné de celui entrevu par Rosen, la forme, insiste Aristote, ne peut être séparée de cela dont elle est la forme. Mais il n'empêche que, cette fois contre Aristote, la forme dite en puissance dans le composé demeure, même si elle est en puissance, « séparée » en fait du composé. Ce qui le montre est le fait que la forme aristotélicienne, comme l'Idée platonicienne, est ingénérable et indestructible, éternelle et stable, et que, tout en étant inhérente au sensible, elle reste indifférente — et donc en ce sens séparée — aux variations propres au monde sensible. En d'autres termes, s'il y a un monde intelligible, éternel, stable et paradigmatique chez Platon, il y a une *structure intelligible du monde* chez Aristote, elle aussi éternelle, stable et paradigmatique. La forme est donc bien dans le sensible chez Aristote, mais elle y est, paradoxalement, *comme si elle n'y était pas*. La forme aristotélicienne, qui est aussi, on le voit, *platonicienne*, atténue sans réussir à l'abolir l'opposition platonicienne du modèle et de la copie.

Rosen eût dû être sensible à cette tentative de solution, au fond assimilable à la sienne. Or la doctrine aristotélicienne de la forme se transforme sous sa plume en un « darwinisme » avant la lettre : « *If the Platonic Idea of the cow is separate from historical cows, then the disappearance of cows from history is not going to affect the Idea of the cow. Darwinism poses a problem for Aristotelianism, but not for Platonism* » (p. 107). Est-il nécessaire de rappeler que le darwinisme ne représente aucunement une menace pour Aristote, qui tient et répète que la

genèse est en vue de la forme, plutôt que la forme en vue de la genèse : « La genèse découle de l'essence d'une chose et elle est dans le but de cette essence ; ce n'est pas cette essence qui découle de cette genèse » (*Gen. an.*, 778 b 5-6) ?

Le même type de remarque vaut lorsque Rosen affirme : « *Aristotle in effect collapses the distinction between the being of what is available for thinking and the being of thinking* » (p. 76-77). L'auteur arrive à cette conclusion par le raisonnement suivant : « *The eidos, or species-form, can be distinguished from the activity of noetic thinking as the content of a thought is distinguished from the thought. But this distinction is not ontological or, to use a quasi-Aristotelian word, it is not substantial. Of course there can be no thought without a content ; to think is to think something. But the something that is thought is not thereby ontologically separate from the process of thinking* » (p. 76). Est-il nécessaire de rappeler qu'Aristote conçoit l'intellection sur le modèle de la sensation où le sens est affecté, c'est-à-dire *pâtit sous l'effet du sensible*, et qu'elle ne se donne d'aucune manière à elle-même son objet, mais le reçoit bien plutôt *du sensible en lequel il réside* : « Venons-en à cette partie de l'âme par laquelle l'âme connaît et pense [...]. Si donc l'intellection est analogue à la sensation, elle doit être ou une sorte de passion *sous l'action de l'intelligible* ou quelque autre chose de semblable. Le principe de l'intellection doit donc être [...] capable de *recevoir la forme* et tel en puissance que la forme [...] et se comporter à l'égard des intelligibles *de la même manière que la faculté sensitive à l'égard des sensibles* » (*De anima*, 429 a 10-18) ? Dire que l'objet intelligible existe *dans les formes sensibles* (*ibid.*, 432 a 4-5) et non pas séparé substantiellement des grandeurs sensibles ne signifie pas (*pace Rosen*) que cet objet n'existe pas, ni non plus, comme l'auteur le soutient (*cf.* p. 77) qu'il cesserait d'exister si on cessait de le penser ! Ce reproche adressé à Aristote de ne pas penser l'intelligible comme *ontologiquement* ou *substantiellement* séparé se comprend dans la bouche d'un platonicien ; il ne se comprend pas dans la bouche d'un platonicien qui soutient que Platon n'y souscrivait pas. À moins que ce à quoi Platon souscrivait et auquel Rosen reproche à Aristote de ne pas souscrire c'est, non pas la séparation de l'intelligible par rapport au sensible, mais la séparation de l'intelligible par rapport à l'intellection. Seulement c'est là, séparation de l'intelligible par rapport à l'intellection et non par rapport au sensible, l'essentiel de la thèse aristotélicienne.

Ce qu'on constate de manière générale dans l'ouvrage de Rosen c'est un parti pris anti-aristotélicien. Quand ce n'est pas Aristote lui-même qui est critiqué, ce sont les aristotélisants encouragés dans leurs interprétations par Aristote (*cf.* p. 26-35). Or, de notre point de vue, il y a plus à tirer de l'Aristote platonicien contre Heidegger que de l'Aristote heideggérien contre Platon. En mésinterprétant Aristote et en accentuant son opposition à Platon, Rosen apporte au discours heideggérien une légitimité indue et se complique inutilement la tâche de le réfuter. D'un point de vue stratégique comme sur le fond, c'est, nous semble-t-il, une erreur. Par chance, c'est une erreur qui n'empêche pas l'auteur d'atteindre sa première cible, qui reste Heidegger.

*Faculté de philosophie
Université Laval*

Anne Cauquelin, *La mort des philosophes et autres contes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 128 pages.

Fernand-Luc Bergeron

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027378ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027378ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bergeron, F.-L. (1996). Compte rendu de [Anne Cauquelin, *La mort des philosophes et autres contes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 128 pages.] *Philosophiques*, 23 (1), 173–174. <https://doi.org/10.7202/027378ar>

COMPTES RENDUS

Anne Cauquelin, *La mort des philosophes et autres contes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 128 pages.

L'histoire retient de la vie de l'artiste le moment de sa naissance alors qu'elle retient de la vie du philosophe le moment de sa mort. À partir de cette constatation, Anne Cauquelin s'intéresse aux différentes figures de la mort des philosophes données par la *doxa*. Dans sa dimension historique, le livre s'attache surtout à la période hellénique, mais il fait également référence à des auteurs plus récents. La problématique de l'auteur suit deux parcours : d'une part, la mort des philosophes ; d'autre part, le rôle de la *doxa* dans la transmission de la légende. Le but de l'auteur est de réintégrer la *doxa* en philosophie, implicitement, par l'entremise de la mort des philosophes.

À travers les différentes figures de la mort des philosophes c'est bien de la *doxa* que l'auteur veut nous entretenir. Celle-ci nous rappelle que la notion de *doxa* est une constante dans son travail (p. 9, note 1). La thèse d'Anne Cauquelin est que la *doxa* (rumeur, opinion) contribue à la construction du personnage « philosophe ». Ainsi deux questions sont au centre de l'ouvrage : comment la *doxa* constitue la figure du philosophe et quelle sera le lieu qu'elle privilégiera. Notre propos ne sera pas de reprendre toutes les variantes de la mort des philosophes, car nous ne pourrions pas rendre justice à la dimension satirique du livre. Nous nous limiterons donc à l'analyse de la problématique « doxalogique ».

La *doxa* se définit comme rumeur, fable et on-dit. L'auteur la qualifie sous divers vocables : travailleuse, inlassable, laborieuse et imaginative. Mais plus important encore, elle est le lieu de la mémoire. Son but consiste à aller au-delà des apparences. C'est la *doxa* qui recueille les informations nécessaires pour la construction de ce château d'illusion de la mort des philosophes. On se retrouve ainsi devant une dichotomie entre les notions de vérité et de mensonge, c'est-à-dire devant une barrière entre les théoriciens et la pensée du peuple. L'opinion, contrairement à la vérité, laisse place à l'interprétation et à l'indétermination. Nous pouvons qualifier la *doxa* d'artiste, elle sera manipulatrice, justicière et moraliste. Nous sommes en face du juge suprême, mère de la connaissance.

La *doxa* a la tâche de nous faire découvrir les philosophes dans leur historicité. Elle recherche le côté obscur des choses, la face cachée de la lumière. Mais il reste le moment de l'indétermination dans les différentes versions de la mort des philosophes. Par exemple, on ne peut faire mourir une figure légendaire comme Aristote d'une seule mort, car on ne rendrait pas justice à sa grandeur. Pour la *doxa*, il faut lui faire l'honneur de l'ambiguïté.

La rumeur nous entraîne toujours sur des terrains vagues, sinon troublants et meurtriers. Elle fait mourir de façon absurde ceux dont elle veut ternir la réputation. La *doxa*, comme un remède, peut être bénéfique pour la santé, mais elle peut tout aussi bien devenir dévastatrice. Comme lorsque la rumeur s'empare de l'erreur pour détruire la raison. C'est elle qui demeure la reine de

la version définitive et qui maintient l'emprise sur la signification autobiographique et philosophique du philosophe. Les philosophes feront appel aux spectres pour connaître leur destinée. Mais la *doxa* est elle-même un songe. Le rêve est un adversaire qu'elle ne peut se permettre de reconnaître.

L'opinion permet une pluralité d'interprétations sur la mort des philosophes antiques. Avec la venue de la profession d'historien et de son intérêt pour la vérité historique, l'opinion n'a plus cette liberté d'autrefois. Elle devra mettre en place tout un jeu de mise en scène pour parvenir à instaurer le modèle « pur » de la mort du philosophe. Vis-à-vis du vide, du silence, la *doxa* aura le réflexe de remplir l'abîme. Pour celui qui se moque de l'humanité elle n'aura nulle pitié.

Nous pouvons conclure en affirmant que la lecture du livre d'Anne Cauquelin s'avère à la fois très agréable et satirique. Nous aurions cependant encouragé l'auteur à étendre son investigation aux philosophes médiévaux. En outre, comment a-t-elle pu oublier de mentionner la mort d'Hypatie, une des seules femmes de l'Antiquité sur qui la *doxa* maintient encore l'ambiguïté ?

Fernand-Luc Bergeron
Chicoutimi

Gérard Naddaf, *L'origine et l'évolution du concept grec de phusis*, Lewiston, N.Y./Queenston, Ontario, The Edwin Mellen Press, 1992, viii-603 p.

Germain Derome

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027379ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027379ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Derome, G. (1996). Compte rendu de [Gérard Naddaf, *L'origine et l'évolution du concept grec de phusis*, Lewiston, N.Y./Queenston, Ontario, The Edwin Mellen Press, 1992, viii-603 p.] *Philosophiques*, 23 (1), 174-176.
<https://doi.org/10.7202/027379ar>

Gérard Naddaf, *L'origine et l'évolution du concept grec de phusis*,
Lewiston, N. Y./Queenston, Ontario, The Edwin Mellen Press,
1992, viii-603 p.

Le concept de *phusis* (nature) est un des plus importants de la philosophie grecque et il était donc intéressant de suivre l'histoire de ce mot. C'est ce que Gérard Naddaf a entrepris de faire en choisissant un angle d'approche fort original. Son point de départ est le Livre X des *Lois* où Platon critique la conception de l'univers des « physiciens » et leur oppose sa propre vision de l'origine et de l'évolution des choses. Naddaf a bien vu que Platon, ici comme sur bien d'autres problèmes philosophiques, constitue un point d'aboutissement en même temps qu'un renversement de la pensée grecque. L'enquête qu'il a effectuée tente donc de reconstituer cette histoire du concept de *phusis* à partir d'une analyse étymologique du mot jusqu'au moment où il devient l'enjeu d'une problématique philosophique chez Platon.

Les ouvrages des « physiciens » visés par Platon portaient souvent le titre de *Historia peri phuseôs* qu'on traduit habituellement par *Recherche sur la nature*. Dans le chapitre I, Naddaf tente de préciser le sens de ce titre en commençant par une analyse étymologique du mot *phusis* lui-même, dont le sens fondamental aurait été celui de « croissance », même si ce sens a pu évoluer par la suite. Dans l'expression *Historia peri phuseôs*, il semble que trois sens du mot *phusis* aient coexisté, à savoir : « origine », « processus » et « résultat ». Ce titre d'ouvrage des physiciens aurait désigné une histoire de l'univers, du commencement jusqu'à l'apparition de l'homme. Le chapitre II analyse la pensée mythique grecque, en particulier la *Théogonie* d'Hésiode. Celle-ci est d'abord distinguée du poème babylonien de la création, l'*Enouma Elish*, qui constitue un véritable mythe cosmogonique, parce que sa fonction est de renouveler le monde, de le recréer en quelque sorte, quand il est récité rituellement aux fêtes du Nouvel An. La *Théogonie* d'Hésiode, qui n'a pas cette fonction rituelle, est plutôt « une sorte de rationalisation de l'histoire du monde et de l'ordre présent » qui commence

par l'explication de l'origine de l'univers, puis passe à celle de l'homme pour finir par celle de la société. Ainsi les trois étapes que Naddaf considère comme caractéristiques des écrits des physiciens et qu'il nomme respectivement « cosmogonie », « anthropogonie » et « politogonie » seraient déjà présentes chez Hésiode. Dans le chapitre III, l'auteur aborde de façon détaillée la pensée d'Anaximandre, qui aurait été le premier à écrire un ouvrage *peri phuseôs*. On a d'abord une analyse du champ sémantique du terme *apeiron*, considéré comme substance primordiale. Puis on voit comment Anaximandre a conçu le développement de l'univers (« cosmogonie ») où la *phusis* est comprise comme « processus », processus de la formation de l'univers décrit comme une séparation des contraires provoquée par un éternel mouvement. Suit la cosmologie, où la *phusis* est comprise comme « résultat » (ici se trouve discutée la théorie remarquable du Milésien sur la position et la stabilité de la terre et analysé en détail le fameux fragment 1, seul authentique !). Puis l'« anthropogonie » d'Anaximandre, c'est-à-dire son explication rationnelle de l'apparition de l'homme, est replacée dans le contexte de l'explication mythique que les Grecs apportaient de cette apparition. La troisième étape (« politogonie ») décrivait l'origine et l'évolution de la société. Ce qui distingue ici Anaximandre de la pensée mythique, c'est sa croyance dans le progrès. Les autres présocratiques, de Xénophane aux atomistes, sont traités plus sommairement dans le chapitre IV. L'auteur tente ici de montrer que la plupart des présocratiques jusqu'à Platon ont écrit des ouvrages *peri phuseôs* et que ces ouvrages ont suivi un schème à trois étapes (univers, homme, société) semblable à celui qu'avait adopté Anaximandre. Le chapitre V retrace « l'influence des écrits *peri phuseôs* sur les sophistes ». Ceux-ci sont étudiés ici non pas parce qu'ils auraient eux-mêmes produit de tels écrits (ce n'est pas le cas), mais bien parce que, d'après Platon, l'influence des physiciens sur eux fut décisive : « la raison qui incite Platon à réfuter les écrits de type *peri phuseôs* au livre X des *Lois*, c'est précisément que les sophistes et leurs disciples s'en servaient pour renforcer des hypothèses qui, aux yeux du philosophe, exerçaient une influence néfaste sur la cité de son temps » (p. 271). Mais c'est seulement dans les deux derniers chapitres qu'on nous présente de façon détaillée le point de vue de Platon sur ces questions. Dans le chapitre VI d'abord, consacré au *Timée*, l'auteur nous rappelle que ce dialogue avait été pensé par Platon comme le premier d'une trilogie dont le deuxième volet était le *Critias* (inachevé) et le troisième un dialogue projeté, mais jamais écrit, qui se serait appelé l'*Hermocrate*, et dont le livre III des *Lois* peut donner une idée de l'intention. Dans le *Timée*, donc, on aurait pour la première fois un récit (la méthode de Platon est ici narrative) *peri phuseôs* que Naddaf n'hésite pas à qualifier de « créationniste » par opposition à la perspective dite ici « évolutionniste » des présocratiques. Enfin le chapitre VII, consacré aux *Lois*, nous ramène à ce qui était le point de départ de toute cette enquête. C'est ici en effet, plus particulièrement au livre X, que Platon s'en prend aux doctrines dites « athées », anciennes ou modernes. Voulant retrouver la source de l'impiété qui mine la cité, Platon la trouve dans ces doctrines qui voyaient l'univers comme engendré et régi par le hasard et veut leur substituer une conception téléologique de l'origine de l'univers. Mais cette fois-ci la méthode de Platon est argumentative alors que dans le *Timée* l'approche était plutôt narrative. Le cœur de cette argumentation est la preuve de l'existence des dieux et de leur antériorité par rapport à l'univers. On aurait ici deux preuves distinctes, que Naddaf nomme respectivement « cosmologique » et « physico-théologique ».

Ce livre passe donc en revue presque toute la philosophie grecque des Milésiens à Platon sous l'éclairage de la notion de *phusis*. Entreprise assez ambitieuse et qui s'adresse de toute évidence au public savant. L'intérêt d'un tel

ouvrage réside dans la nouveauté du point de vue adopté et dans la discussion des différentes interprétations offertes par les érudits sur les sujets abordés. Il rendra service à ceux qui le consulteront (grâce notamment aux index) pour se renseigner sur tel ou tel point disputé. Mais on ne le fera pas en toute confiance, car ce livre souffre d'un certain nombre de faiblesses dont il faut parler. Tout d'abord, au plan de la présentation, il faut regretter que, dans un livre destiné à un public spécialisé et à une époque où les traitements de texte informatisés offrent toutes les facilités, les citations grecques soient translittérées en caractères romains plutôt que données en caractères grecs. Ceci donne lieu à beaucoup d'erreurs de transcription (un rhô est souvent transcrit « p »), dont l'une des plus cocasses nous présente la forme impossible *FeFpon (p. 13) où les « F » (qui ne sont pas des phonèmes « f » !) représentent des digammes grecs (phonème « w ») non translittérés, de sorte que la forme en question aurait dû se lire *wewpon. Il faut dire d'ailleurs que l'analyse étymologique du mot *phusis* n'est pas d'une très grande clarté.

Plus profondément, ce livre a le défaut des thèses (c'en est une, « remaniée ») : l'auteur, dans son souci de faire une démonstration cohérente, est amené à passer rapidement sur les difficultés d'interprétation. Ceci paraît surtout évident dans les premiers chapitres consacrés à la pensée mythique et aux présocratiques. Par exemple, un fragment d'une tragédie d'Euripide (p. 37) est abusivement sollicité pour en tirer la position présumée du poète lui-même sur la constitution de l'univers (position inspirée d'Anaxagore, nous dit-on !), alors que l'on sait fort bien que ce qui est dit dans un chœur de tragédie (le passage en question est de forme lyrique) n'exprime pas nécessairement la pensée du poète. De même, si Naddaf adresse à la *Théogonie* d'Hésiode le reproche d'être un « véritable amalgame » (p. 75), il ne semble pas que ce soit pour une autre raison que le fait que le poème d'Hésiode ne se conforme pas assez clairement au schéma ternaire qu'il voit un peu partout.

Cette rapidité dans les jugements devient évidente à propos des présocratiques, Anaximandre surtout. Naddaf reconnaît lui-même que « l'information dont nous disposons pour aborder le système d'Anaximandre est, comme chacun le sait, très limitée » (p. 110). Cela ne l'empêche pas toutefois d'élaborer des hypothèses très hasardeuses, des échafaudages très fragiles, qui mènent parfois à des erreurs pures et simples : voulant étoffer la pensée d'Anaximandre sur le progrès humain, Naddaf est amené (p. 164) à citer un fragment clairement identifié par F. Jacoby comme n'appartenant pas au Milésien, mais bien à un autre Anaximandre, historien celui-là. Les spéculations qui suivent alors sont étonnantes : « Anaximandre aurait donc pu faire débiter son enquête par une généalogie du monde grec » et plus loin (p. 165) « Anaximandre aurait pu aussi procéder d'une manière spéculative ». N'importe quelle autre hypothèse aurait aussi bien fait l'affaire ! L'absence de textes pour étayer pareilles hypothèses ne semble pas être un obstacle décisif : « À ce propos, et malgré le manque de textes qui pourraient le confirmer, nous pensons qu'Hésiode ... » (p. 196, n. 230). Les chapitres consacrés à Platon sont moins spéculatifs. Cela s'explique : ici les textes abondent, ils sont incontournables et ils ont été abondamment commentés. De sorte que, dans ces chapitres, la part de nouveauté ou d'originalité du livre est moins évidente : Naddaf se contente plus ou moins de paraphraser les passages pertinents du *Timée* et du livre X des *Lois*.

On ne peut terminer cette recension sans mentionner le nombre tout à fait inacceptable de fautes de français et de coquilles (sans compter le nombre très grand aussi de références erronées) qui rendent la lecture de ce livre souvent pénible. On veut bien que le français ne soit pas la langue maternelle de

l'auteur, mais sa thèse a quand même été écrite à Paris et soutenue à la Sorbonne. On nous dit aussi que la version remaniée a bénéficié de l'aide d'un correcteur francophone. Mais on ne peut croire que ce livre ait été vraiment, sérieusement relu. La liste des erreurs serait tellement longue qu'on renonce à la dresser. L'ouvrage comprend une bibliographie assez abondante, mais où manque le livre de Dietrich Mannsperger, *Physis bei Platon*, Berlin, 1969. Des index (des passages cités, des auteurs modernes et des concepts) faciliteront la consultation du livre.

En somme, un livre d'érudition qui rendra service (les notes, parfois fort longues, contiennent souvent beaucoup de matière), mais auquel on se référera avec prudence.

Germain Derome
Département de philosophie
Collège Jean-de-Brébeuf

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1991, 206 pages.

Mario Dufour

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027380ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027380ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dufour, M. (1996). Compte rendu de [Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1991, 206 pages.] *Philosophiques*, 23 (1), 177–181. <https://doi.org/10.7202/027380ar>

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1991, 206 pages.

S'y attendait-on ? Après plusieurs ouvrages en collaboration, notamment l'*Anti-Œdipe* (1972) et *Mille Plateaux* (1980), Deleuze et Guattari se sont réunis à nouveau, cette fois autour d'une interrogation sur la philosophie. Dense, difficile, mobile, éblouissant de poésie et de force de résistance, cet ouvrage porte sur le penser : le penser comme philosophie bien sûr, mais aussi le penser comme science et comme art. Philosophie, science et art, se co-déterminent, forment ensemble et chacun différemment par rapport aux autres une « image de la pensée » qui se construit selon des règles, des écarts et des voisinages que l'on peut énoncer. Mais ce sont tous des Chaoides (p. 196), des coupes du chaos, des coups de dés. Qu'est-ce que penser ? On peut penser par concepts (spécificité de la philosophie) ou bien par fonctions ou prospects (science), ou bien par sensations (percepts et affects propres à l'art). Aucune de ces pensées « n'est meilleure qu'une autre » (p. 187), mais elles sont à leur meilleur quand elles luttent et s'approchent le plus possible du chaos, océan de dissemblance ou abîme indifférencié. Qu'en est-il ici de la philosophie ? La force de ce livre réside dans la tension et le puissant enroulement qui font autant de ponts et d'écarts qu'il en faut pour déterminer ce qu'est l'activité philosophique, ce qui la rapproche ou l'éloigne de l'art et de la science. À une époque où l'esthétisme et le scientisme se partagent la philosophie, il s'agit d'un livre important, ne serait-ce que par l'effort de délimitation dont il fait preuve.

La valeur de révolution n'a peut-être plus l'éclat de jadis, mais les anciens soixante-huitards tablent toujours sur le devenir et la création à travers une pensée de l'immanence radicale, une critique du transcendantalisme et de ses délires de droit (p. 51 *sqq.*), les Universaux qui sont aussi comme ses trois âges : Contemplation (idéalisme objectif), Réflexion (idéalisme subjectif), Communication (idéalisme intersubjectif). Or la philosophie est révolutionnaire, utopique, minoritaire, force d'immacence. Elle est essentiellement création (et connaissance par) de purs concepts : « constructivisme » (p. 12, 27, 73, 79), création de concepts pour des problèmes qui changent nécessairement. Le concept n'est pas donné, mais créé. Comme le vivant et l'oeuvre d'art, il est auto-position de soi, auto-poïétique : le plus subjectif sera le plus objectif (p. 16). Les post-kantiens (Schelling et Hegel) le savaient, mais ils tournaient autour d'une

encyclopédie universelle du concept. Entre celle-ci et la vague de commercialisation contemporaine — l'ère de la communication et du marketing du concept, à l'enseigne d'une « rationalité communicationnelle » (Habermas) ou d'une « conversation démocratique universelle » (Rorty) — qui remplace la Critique et mine le concept en le mesurant du point de vue du capitalisme universel, une tâche plus modeste s'impose, celle d'une « pédagogie du concept ». Fait de démonstrations rigoureuses et d'exemples riches, ce livre vise une pédagogie — je (qui conçois, sens, ou connais) est rien qu'une habitude, « une contraction qui conserve »...

Le premier chapitre de l'ouvrage distingue les composantes essentielles de l'activité philosophique. La philosophie se définit selon trois éléments : le concept, le plan d'immanence et les personnages conceptuels. Le concept est relatif : à ses propres composantes (traits intensifs), aux autres concepts, au plan sur lequel il se délimite, aux problèmes qu'il affronte, à une histoire dans laquelle il se transforme (p. 26-27). Il est aussi absolu : c'est un « point de survol absolu » immédiatement co-présent à toutes ses composantes, un « centre de vibrations », un noeud de coïncidence de ses traits intensifs (ni constantes, ni variables mais de pures et simples variations d'ordonnée suivant leur voisinage). Le « propre du concept est de rendre les composantes inséparables en lui » (p. 25). Il n'a pas de référence mais une consistance : événement, « autoréférentiel », « réel sans être actuel, idéal sans être abstrait », « attente et réserve », « encore à venir et déjà arrivé », entre-temps, devenir. Il a un devenir (dans ses connexions présentes) et une histoire, en zigzag au gré des variations de composantes, de problèmes et de plans. Il en va de même des plans qui se chevauchent, succèdent ou coexistent entre philosophes ou chez un même philosophe. Le temps de la philosophie est stratigraphique, devenir, non pas histoire, « coexistence de plans, non pas succession de systèmes » (p. 58-59). Le plan d'immanence (notion centrale de l'ouvrage, par exemple volonté de puissance et éternel retour chez Nietzsche) est l'intuition, le sol des traits intensifs propres aux concepts, et il est fait de traits diagrammatiques, de directions, de mouvements à l'infini. Le plan d'immanence est le Un-tout illimité psychique et physique à courbure variable comme « désert mouvant », la réserve ou le milieu des événements ou concepts, la coupe du chaos ou l'horizon absolu comme image propre de ce que l'activité de penser veut dire, sélectionne et revendique. Le plan d'immanence est pré-philosophique et c'est par là que, par essence, la philosophie s'adresse au non-philosophe et devient autre (par exemple, la compréhension implicite du Cogito chez Descartes ou de l'être chez Heidegger) ; il est le « non-pensé de la pensée », « le plus intime et pourtant le dehors de la pensée », « dedans plus profond que tout monde intérieur ». Entre concepts et plans d'immanence insiste un tiers terme, les personnages conceptuels (élément sans doute le plus original de l'ouvrage) qui composent le mode d'énonciation propre à la philosophie. Ils sont proches sans pourtant se confondre avec les types psycho-sociaux (dont parlent Simmel ou Goffman), les figures esthétiques (arts) et les observateurs partiels (science). Souterrain ou patent, « troisième personne qui dit je » (p. 63), le personnage conceptuel est inventé par le philosophe qui reste pourtant son simple pseudonyme : c'est l'Ami, Igitur, le Cogito ou l'Idiot (« Descartes en Russie devenu fou »), le Juge (Kant), l'Enquêteur (Hume), « Alice sur un plan d'immanence où Justice égale Innocence » (p. 70), etc. Répulsifs ou sympathiques, ils sont formés de traits personalistiques innombrables, mais quelques-uns sont proposés : phatiques (par exemple, l'idiot, le fou), relationnels (l'Ami), dynamiques (danser comme Nietzsche), juridiques (Prétendant chez Platon, le Juge de Kant), existentiels :

(« Diogène et son tonneau », « le tire-bas de Kant », « le goût de Spinoza pour les combats d'araignées »...).

Ces composantes essentielles du penser philosophique étant mises en place (concept, plan d'immanence, personnage conceptuel), la première partie de l'ouvrage se termine par une section intitulée « Géophilosophie ». Celle-ci dresse un imposant tableau de l'histoire de la philosophie qui croise l'histoire universelle : territoires, cités, races, pays, États, en particulier de l'Occident, de la Grèce (de la religion à la philosophie), en passant par le Christianisme, aux aires de la France (rationalisme), de l'Allemagne (fondationalisme), de l'Angleterre (pragmatisme et empirisme), à l'État démocratique universel, et au « Peuple à venir ». Contrairement à ce qu'en pensent Hegel ou Heidegger, la philosophie ne se réduirait pas à son histoire, car elle ne cesse de s'y arracher pour créer des concepts par définition imprévisibles. Pour une géophilosophie, il n'y a d'histoire universelle que de la contingence (p. 90) : la philosophie n'a pas une origine mais une ambiance, un milieu, une territoire. Se reterritorialise-t-elle aujourd'hui sur un État démocratique universel ? Mais il n'y a pas d'État démocratique universel : la seule chose qui est universelle dans le capitalisme, c'est le marché. Selon les auteurs, la philosophie de la communication ou de l'intersubjectivité, du consensus ou de l'opinion universelle, prétend restaurer la société des Amis, voire des Sages (la Cité grecque), en moralisant l'État et le marché. « Les droits de l'homme ne nous feront pas bénir le capitalisme » (p. 103). Non seulement chaque État, mais chaque démocrate est déjà compromis par ce qui rappelle la « honte d'être un homme » (Auschwitz, mais aussi toutes les victimes des modes d'existences de la social-démocratie). Un sentiment de honte doit apparaître du dedans. Il « est l'un des plus puissants motifs de la philosophie. Nous ne sommes pas responsable des victimes, mais devant les victimes. Et il n'y a pas d'autre moyen que de faire l'animal (grogner, fouir, ricaner, se convulser) pour échapper à l'ignoble : la pensée est parfois plus proche d'un animal qui meurt que d'un homme vivant, même démocrate [...]. Nous ne manquons pas de communication, au contraire nous en avons trop, nous manquons de création. *Nous manquons de résistance au présent* » (p. 103-104). Nous manquons de résistance à la mort, à la servitude et à l'intolérable, de devenir, d'utopie, d'événement (Internet-Peguy, Inactuel-Nietzsche, Actuel-Foucault, d'Erewhon (no-where, now here)-Butler, pour ce « peuple à venir » (p. 104-106, p. 206) « appelé par la philosophie et l'art », « race opprimée, bâtarde, inférieure, anarchique, nomade irrémédiablement mineure ».

La deuxième partie de l'ouvrage aborde les rapports entre philosophie, science et art. La science et la logique, selon les auteurs, renoncent à l'infini pour gagner la référence. L'art avec ses percepts et ses affects « veut créer du fini qui redonne l'infini » (p. 186), il donne composition au chaos ou à l'infini. C'est cette spécificité qu'analyse la section « Percept, affect et concept ». Plus formelles, les sections « Fonctifs et concepts » et « Prospect et concepts » analysent le rapport science-philosophie. Si le chaos se définit moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche, on dira alors que la philosophie tente de garder la vitesse infinie pour faire consister le virtuel, par concepts, alors que la science renonce à l'infini, pour gagner une référence capable d'actualiser le virtuel par fonctions (ou ralenties, variables ou limites). On a donc d'une part le plan d'immanence, les variations inséparables, les personnages conceptuels, d'autre part, le système de référence, les variables indépendantes, les observateurs partiels. À une fonction correspond toujours un concept et vice versa, mais il faut faire attention à la confusion des concepts et des fonctions (p. 32-33, p. 76-81, p. 142) d'où surgit le domaine de la proposition, des Universaux et de la *Doxa*. La confusion du

concept avec la fonction est ruineuse à plusieurs égards. Elle fait du concept scientifique le concept par excellence, qui s'exprime dans la proposition scientifique (1^{er} prospect : état de chose). Elle remplace le concept philosophique par un concept logique, qui s'exprime dans les propositions de fait (2^e prospect : objet ou corps). Elle laisse au concept philosophique une part réduite ou dégénérée, qui se taille dans le domaine de l'opinion (3^e prospect : états vécus). La logique double alors la science, dissout le concept dans la fonction et dans la corrélation au vécu, et renvoie la philosophie à la communication, au consensus libéral, au marché démocratique — au marketing. Or, la réussite ou l'échec en philosophie ne se mesure pas tant à la catégorie de vérité, mais à celle de l'Intéressant, du Remarquable, de l'Important (p. 80). Il y va d'une faculté de goût (p. 13, p. 76-77). On ne peut pas dire d'avance si un problème est bien posé, si une solution convient, est bien le cas, si un personnage est viable. Le constructivisme, dont se réclament les auteurs, disqualifie toute discussion, qui retarderait les constructions nécessaires et dénonce tous les faux problèmes, et leurs sources : les universaux, la contemplation, la réflexion, la communication, règles de maîtrise imaginaire des marchés et des médias — tout ce qui n'explique rien et doit être expliqué. La philosophie fuit les discussions, les critiques sans création, sans devenir. Simples opinions, interminables discussions, Quolibets du moyen âge, *Urdoxa* platonicienne ou husserlienne, témoignent de mauvais goût philosophique et de l'engloutissement du plan d'immanence dans les fausses perceptions et les mauvais sentiments (illusions de transcendance...)

Bien que tout le livre tente de préciser des zones d'indécidabilité entre philosophie, science, et art, la question d'un rapprochement possible est traitée plus directement en conclusion. Deux points majeurs d'interférence et d'analogie entre les trois modes du penser sont alors élaborés. D'abord la philosophie, l'art, la science sont les aspects par lesquels le cerveau devient sujet, ses trois plans d'immanence, « radeaux sur lesquels il plonge dans le chaos et l'affronte [...] pas un cerveau derrière un cerveau, mais d'abord un état de survol sans distance ». Le cerveau est sujet et non pas objet. D'autre part, si la science nous apprend à connaître (et construit des états de choses avec des fonctions), l'art à sentir (il dresse des monuments avec ses sensations), et la philosophie à concevoir (elle fait surgir des événements avec ses concepts), chacun a un rapport essentiel au « Non » qui le concerne et reste avant tout attiré par les hiatus, les entre-temps, les fentes synapsiques d'un cerveau inobjectivable. Aussi, ces trois Non ne se distinguent plus au niveau du chaos où il plonge pour en circonscrire un vague ou un fragment. La lutte commune contre le chaos n'est alors que l'instrument d'une lutte plus profonde contre l'opinion. C'est sans doute par cette lutte que s'extrait du chaos la figure de ce « peuple à venir », irréductiblement minoritaire, que n'ont cessé d'appeler Deleuze et Guattari, là où art, science et philosophie deviennent indécidables.

Trop peu de philosophes tentent de répondre à la question « qu'est-ce que la philosophie ? » qui surdétermine pourtant, on en conviendra, leur pratique. Ne serait-ce que pour cette raison, l'ouvrage de Deleuze et Guattari est important, même s'il est difficile de jauger la portée qui lui sera réservée. En tous cas, il met en place un nombre impressionnant d'éléments qui permettent de circonscrire plus avant l'activité philosophique tout en la rappelant à ses aspects les plus critiques et les plus radicaux. On ne peut qu'en recommander

la lecture à tous ceux qui s'inquiètent (ou plutôt qui ne s'inquiètent pas suffisamment) de leur pratique de philosophe, de la manipulation de son titre, des enjeux et du statut de leurs discours.

Mario Dufour
École des Hautes Études en Sciences Sociales

Manfred Frank, Jean-Paul Larthomas & Alexis Philonenko, *Sur la Troisième Critique*, Combas, Éditions de l'Éclat, (coll. « tiré à part »), 1994, 92 pages.

Daniel Dumouchel

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027381ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027381ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dumouchel, D. (1996). Compte rendu de [Manfred Frank, Jean-Paul Larthomas & Alexis Philonenko, *Sur la Troisième Critique*, Combas, Éditions de l'Éclat, (coll. « tiré à part »), 1994, 92 pages.] *Philosophiques*, 23 (1), 181–183.
<https://doi.org/10.7202/027381ar>

Manfred Frank, Jean-Paul Larthomas & Alexis Philonenko, *Sur la Troisième Critique*, Combas, Éditions de l'Éclat, (coll. « tiré à part »), 1994, 92 pages.

Dominique Janicaud rassemble et présente dans la jeune collection « tiré à part » trois textes de philosophes connus sur la troisième *Critique* de Kant. En soi, l'entreprise est louable, puisqu'elle vise à susciter la réflexion sur l'oeuvre la plus singulière, la moins étudiée et souvent la moins intelligemment commentée de Kant. Il remarque à juste titre le déséquilibre entre la réception immédiate de cette oeuvre dans son contexte historique et le peu d'intérêt que semblaient lui porter les philosophes « professionnels », du moins jusqu'à une date assez récente. Toutefois, les textes rassemblés ici, disons-le d'entrée de jeu, ne possèdent pas entre eux de réelle cohérence, et sont de valeur très inégale. On s'étonne d'autant plus de ce choix que la collection « tiré à part » semble s'être donné pour mission d'accélérer la diffusion des résultats de la recherche philosophique récente, prise dans la spirale des délais de publication. À l'exception peut-être du texte de Manfred Frank, qui emprunte une voie peu fréquentée dans l'étude de la *Critique de la faculté de juger*, on voit mal quelle urgence dicte la publication de ces textes, qui ont leur origine dans des conférences tenues en 1990, à l'occasion du bicentenaire de la troisième *Critique* (p. 7).

De toute évidence, le texte le plus intéressant du recueil est celui de M. Frank, intitulé : « Les " Réflexions sur l'esthétique " de Kant. À propos de l'élaboration de la " Critique du jugement esthétique " » (p. 13-47). Sur la base du travail titanesque de datation du *Nachlass* kantien effectué par E. Adickes au début du siècle (qui se trouve dans l'édition de l'Académie de Berlin), et à partir, sans doute, des travaux de O. Schlapp (1901), d'A. Bäumlér (1923), de P. Menzer (1952), de G. Tonelli (à partir de 1954) et de H. G. Juchem (1970), bien qu'aucun de ces auteurs ne soit cité, Frank entreprend de montrer l'importance de l'étude des écrits non publiés sur l'esthétique philosophique, élaborés entre 1755 et 1787, pour la compréhension de la théorie esthétique de la *Critique de la faculté de juger*. Kant aurait ainsi « en partie accompli le tournant vers ses conceptions définitives dès avant de franchir le seuil du criticisme (vers la fin des années soixante-dix) » (p. 17) ; il en va ainsi, par exemple, du problème des deux sources de la connaissance (l'entendement et la sensibilité), où Kant, dès 1769-1770, se dégage de l'école leibnizo-wolffienne, ouvrant ainsi des avenues nouvelles aussi bien pour l'épistémologie que pour l'esthétique. Frank retrace brièvement la genèse de la formation de la pensée kantienne pendant la période dite « pré-critique », et surtout pendant cette période « silencieuse » que représente la décennie 1770-1780.

On regrette toutefois le manque de rigueur disons « méthodologique » de l'approche de Frank, qui pêche à deux niveaux : d'abord, en confondant souvent la reconstruction logique de la théorie du goût telle qu'elle est censée se

présenter, sous une forme définitive, dans la troisième *Critique*, avec la reconstruction spécifiquement génétique à laquelle on doit se soumettre lorsque l'on aborde la question de la formation de la pensée esthétique de Kant à partir du matériau complexe que constituent les *Reflexionen* posthumes ; ensuite, en refusant de voir que c'est toute la troisième *Critique*, et à vrai dire l'ensemble de la pensée dite « critique » entre 1781 et 1790, qui devrait être soumise à une telle reconstruction dynamique, et pas seulement la période plus inchoative des années 1769-1779. Ces deux faiblesses rapprochent le texte de Frank de l'entreprise de Paul Menzer (dans son *Kants Aesthetik in ihrer Entwicklung*, de 1952), qui a pourtant succombé aux assauts de G. Tonelli (spécialement dans son livre de 1955 : *Dall'estetica metafisica all'estetica psicoempirica*, ainsi que dans un article de 1954 : « La formazione del testo della Kritik der Urteilkraft ». Le bilan du texte de Frank est donc mitigé. Son intérêt est de présenter au lecteur profane un champ de recherche riche et malheureusement méconnu, en montrant comment la philosophie de Kant, et son esthétique en particulier, s'enracine dans un dialogue constant et complexe avec la philosophie allemande de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Mais en même temps, on ne peut se défaire de l'impression que la reconstruction en question est opérée à partir d'un point de départ presque « dogmatique » : celui de la théorie esthétique « constituée » que la *Critique de la faculté de juger* est censée offrir. La question, dès lors, est donc de savoir si Frank a l'intention de poursuivre sur cette voie et d'approfondir cette veine de recherche, ou s'il s'agit pour lui d'une histoire close. On déplorera, pour finir, certaines inexactitudes, par exemple sur Baumgarten (p. 15), ou certains jugements à l'emporte-pièce, par exemple sur le rôle historique de Kant, qui semble jouir seul du privilège d'avoir opéré la « refonte complète du fondement épistémologique de la prétendue métaphysique » (p. 22).

J.-P. Larthomas (« Le paradoxe de l'Idée esthétique », p. 49-66) signe une contribution intéressante, dont le mérite est de fournir une présentation vivante d'un « paradoxe » fort connu de l'esthétique kantienne, celui de l'Idée esthétique, qui consiste à offrir une sorte de « schématisation » analogique ou symbolique des Idées de la raison, qui sont précisément, dans la terminologie kantienne, des concepts non schématisables (p. 49). Il s'agit donc de voir pourquoi l'esthétique de Kant utilise un langage « obstinément platonisant » en dépit de si grandes différences avec Platon (p. 65-66). L'essentiel du texte de Larthomas est consacré à la présentation des rapports de la forme de l'oeuvre et de l'Idée esthétique, en montrant comment « [de] la *forme*, la pensée réfléchissante s'élève à l'*Idée* » (p. 54). Cette analyse mobilise essentiellement les passages de Kant sur l'Idée artistique dans la poésie (§ 49, 53) et ceux qui portent sur la théorie du symbole en tant que présentation sensible indirecte d'une Idée rationnelle (§ 57). Il n'est pas possible d'entrer dans le détail du texte de Larthomas, qui est d'ailleurs trop schématique pour qu'on puisse en tirer des conclusions certaines, mais il semble d'ores et déjà possible de lui adresser certaines remarques. D'abord, il n'est pas certain que l'utilisation qu'il fait du concept de *forme* soit complètement compatible avec la théorie kantienne de l'art ; Larthomas, spécialiste de Shaftesbury et bon connaisseur du néo-classicisme allemand, a pu être tenté d'importer un concept de « forme » artistique et vivante qui ne trouve aucun équivalent direct dans la théorie kantienne de l'idée esthétique et du symbolisme. En second lieu, on peut reprocher à Larthomas de ne focaliser sa lecture que sur la théorie de l'art, ce qui n'est pas justifiable dans le contexte élargi de la théorie du symbolisme, qui touche tout autant la beauté naturelle que la beauté artistique. Enfin, bien qu'il suggère l'idée intéressante que la symbolisation esthétique permettrait de faire apparaître comment toutes les

Idées s'enracinent dans l'idée de liberté (p. 60) et de fournir une « présentation » sensible de cette liberté, une étude plus poussée (comme celle, par exemple, qu'offre Paul Guyer dans son dernier ouvrage : *Kant and the Experience of Freedom*, 1993) serait requise pour analyser les rapports complexes entre l'esthétique et la moralité. Quoi qu'il en soit de ces questions, on peut lire le texte de Larthomas comme une bonne présentation de la théorie kantienne de l'idée esthétique dans les beaux-arts.

Quelques remarques, enfin, sur le texte d'A. Philonenko : « Science et opinion dans la Critique de la faculté de juger », qui nous montre un Philonenko égal à ses performances des dernières années : incohérent, impulsif, entêté, et — ce qui est plus grave — résolument inexact. Si le problème général visé par Philonenko rejoint les recherches récentes de plusieurs kantien(ne)s et semble s'enraciner dans une véritable problématique kantienne (et schillerienne), à savoir celle de la nécessité de la *culture* du sentiment moral, et des rapports, à ce chapitre, entre l'esthétique (au sens large) et la morale, on peut contester d'emblée l'identification du « sentiment » ou de la « sensibilité » et de la *doxa* (p. 74-75). En quoi la question de l'« applicabilité de la morale » (p. 74) suppose-t-elle le recours à la « *doxa* » ? On s'étonne, plusieurs pages plus loin, sous la plume d'un commentateur qui avait pris tant de soin, vingt ans plus tôt, pour rendre intelligible la théorie kantienne de la *vie* et ce qui distingue les notions kantien(ne)s de « vie » et d'« être organisé de la nature », de trouver une lecture quasi-spinozienne (ou nietzschéenne ?) de la « vie » et de la force chez Kant, et de lire que c'est dans l'esthétique — où l'universalité subjective que revendique intrinsèquement le sentiment esthétique serait une expérience de soi comme « totalité vivante, qui est force » (p. 84) — qu'elle se manifeste essentiellement. Il y a peu à tirer de ce texte impressionniste, où percent malgré tout parfois, contre toute attente, quelques éclairs de lucidité.

Daniel Dumouchel

Département de philosophie
Université de Montréal

Thomas Nagel, *Égalité et partialité* (traduit par Cl. Beauvillard), Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Philosophie morale »), 1994, vi-199 pages.

Paul Dumouchel

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027382ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027382ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Dumouchel, P. (1996). Compte rendu de [Thomas Nagel, *Égalité et partialité* (traduit par Cl. Beauvillard), Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Philosophie morale »), 1994, vi-199 pages.] *Philosophiques*, 23 (1), 183-185.
<https://doi.org/10.7202/027382ar>

Thomas Nagel, *Égalité et partialité* (traduit par Cl. Beauvillard), Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Philosophie morale »), 1994, vi-199 pages.

Ce livre de Thomas Nagel a comme ambition de déployer dans le cadre de la philosophie politique, et de la justice sociale, la distinction entre le point de vue personnel et le point de vue impersonnel, dont *Le point de vue de nulle part* (1986 ; trad. fr. 1993) avait analysé avec finesse les tenants et les aboutissants pour la vie morale privée. Les résultats de cette nouvelle entreprise sont, selon moi, assez décevants. Certes Nagel demeure un auteur intelligent et intéressant au contact duquel on peut toujours s'enrichir et dont les convictions morales me semblent, pour la plupart, foncièrement justes, mais là n'est pas la question. *Égalité et partialité* est un livre qui n'offre à la philosophie politique que bien peu qui soit neuf, tant au niveau des thèses substantielles qu'il défend qu'au niveau des modes de légitimation, dont Nagel fait pourtant un de ses thèmes majeurs. Nous y reviendrons par la suite. Pis, selon moi, la façon particulière dont Nagel propose de comprendre la distinction entre le point de vue personnel et le point de vue impersonnel appliquée à la philosophie politique me semble susceptible

d'engendrer la confusion plus que de jeter un éclairage nouveau et intéressant sur les problèmes traditionnels de la discipline. C'est du moins ce que j'aimerais tenter de montrer dans la suite de ce court compte rendu.

Une des difficultés centrales de la vie morale pour Nagel, on le sait, c'est de réussir à concilier le point de vue impersonnel, universel et impartial, caractéristique de la réflexion éthique, avec le regard toujours entaché de partialité que l'individu porte sur le monde. La force de ses travaux précédents est d'avoir su montrer, de façon très convaincante, combien le point de vue personnel compte du point de vue impersonnel même, et combien il est difficile d'établir et de maintenir entre l'un et l'autre l'équilibre enchevêtré qui s'impose. Il est peu étonnant dès lors qu'il pense retrouver cette difficulté dans le domaine de la philosophie politique et qu'il la situe aux environs du problème de la légitimité politique. Car si un régime n'est légitime que si ceux qui lui sont soumis le reconnaissent, s'impose alors qu'il lui faudra répondre tant à l'une qu'à l'autre dimension de la vie morale.

Or si cette hypothèse est raisonnable, même si elle laisse ouverte la question de ce qui relève de la légitimité et de ce qui relève de la simple stabilité d'un régime politique, l'interprétation que Nagel en propose me semble fautive et faire l'économie justement de ce qui constitue la particularité de la philosophie politique, par rapport à la morale individuelle, à savoir : la pluralité des agents. Dès le début de l'ouvrage, dès les pages un et deux, Nagel pose que la difficulté d'accorder les visées personnelles et impersonnelles dans le domaine moral nous est depuis longtemps familière en politique puisqu'il s'agit du problème de concilier le point de vue de la collectivité et celui de l'individu. « Le point de vue impersonnel, nous dit-il, représente les exigences de la collectivité et incarne, aux yeux de chaque individu, leur force de conviction » (p. 2), le point de vue personnel, à l'opposé, nourrit les exigences de l'individu. Il en conclut par un raccourci pressé que les « problèmes les plus ardues de la théorie politique résident dans les conflits surgissant chez l'individu » (p. 2). Au delà du caractère à tout le moins étonnant de cette transmutation des problèmes politiques en des conflits intérieurs à l'individu, métamorphose qui suppose au préalable la réduction de la théorie politique à la seule question de la légitimité, l'identification des points de vues personnels et impersonnels aux exigences de l'individu d'une part et de la communauté de l'autre est fautive et trompeuse.

L'erreur vient de ce que le point de vue impersonnel est un point de vue impartial, objectif, et égalitaire tandis que, il suffit de regarder autour de soi, les exigences que les collectivités font peser sur leurs membres ne sont pas toutes, loin s'en faut, de cette qualité-là. Nagel, il est vrai, en un sens le reconnaît, mais il n'en tire pas selon moi la conclusion qui s'impose, puisqu'il range en conséquence toutes les revendications des divers groupes dans le point de vue de l'individu ! On se demande ce qui peut rester au sein du point de vue de la collectivité. En fait, on pourrait tout aussi aisément, je crois, arguer le contraire de ce que dit Nagel, et avancer que les revendications de l'individu contre la tyrannie du groupe sont le résultat du point de vue impersonnel et que les exigences de la communauté ne représentent que la convergence, toujours fortuite, de visées personnelles. Entre ces deux interprétations, il n'y a pas à choisir. L'une et l'autre sont trop incertaines, trop sujettes à d'innombrables contre-exemples, pour qu'on puisse la plaquer sur les rapports entre l'individu et la communauté. Ce n'est pas que la distinction entre les points de vue personnels et impersonnels soit sans intérêt ni pertinence pour la philosophie politique, mais il est naïf et erroné d'y voir soit le modèle, soit l'image de la division entre l'individu et la collectivité.

La source de cette erreur transparait lorsque Nagel en vient à traiter plus précisément de la question de la légitimité politique. Il se tourne alors vers Kant afin de trouver une forme d'unanimité qui permette de concilier les deux points de vue et il conclut avec lui que la seule unanimité possible dans une société démocratique moderne est une unanimité idéale plutôt que réelle. Cependant, il est difficile de dire quel sens exact Nagel accorde à la notion d'« unanimité idéale ». Par moment il semble penser, comme Kant, qu'il s'agit du consensus de la communauté idéale de tous les êtres rationnels, c'est-à-dire d'une communauté qui ne peut exister qu'en pensée. Par moment il semble-t-il du consensus idéal d'une communauté réelle d'êtres rationnels. C'est-à-dire, ce dont tous les membres de la communauté conviendraient s'ils agissaient de façon rationnelle. Or si le point de vue de nulle part représente *peut-être* les exigences unanimes de la communauté idéale de tous les êtres rationnels, il ne correspond certainement pas aux revendications d'une communauté d'êtres réels, fussent-ils parfaitement rationnels, pour l'excellente raison que le point de vue de nulle part est sans particularité. Les collectivités politiques sont des communautés réelles. C'est parce que Nagel a réduit à une tension interne le conflit politique qu'il peut penser les liens entre l'individu et la collectivité comme l'articulation entre l'idéal (et l'idéal) et le réel.

En conséquence de l'imprécision qui la grève, l'analyse que Nagel propose de la position kantienne reste, je crois, bien en deçà de celle qu'a faite Onora O'Neil (*Constructions of Reason : Explorations in Kant's Practical Philosophy*, Cambridge University Press, 1988) et il faut avouer que sur presque toutes les questions de justice sociale ses positions sont, à peu de choses près, celles qui sont défendues par d'autres auteurs comme R. Dworkin, J. Rawls, J. Raz ou T. Scanlon. Nagel le reconnaît, mais on aurait espéré qu'il offrît des justifications originales ou une compréhension nouvelle de ces partis-pris connus. Nagel, il est vrai, défend un égalitarisme plus fort, mais pas nécessairement plus conséquent (voir à ce sujet le chapitre 12, « L'inégalité »), que celui mis de l'avant par la plupart de ces auteurs. Malheureusement, ici encore, le lecteur en quête de justification reste sur sa faim. Il nous est dit simplement que cet égalitarisme découle de l'impartialité caractéristique du point de vue impersonnel, comme si cela allait de soi.

À sa décharge, il faut dire enfin que Nagel n'est pas toujours très bien servi par sa traductrice. En guise de conclusion, j'invite le lecteur à tenter de comprendre la phrase suivante : « La croyance est raisonnable quand elle est fondée sur une donnée qui ne suffit pas à conclure et sur le jugement que l'on porte. » (p. 173)

Paul Dumouchel
Institute for Research in Humanities
Kyoto University

Michel Paty, *Einstein philosophe*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Philosophie d'aujourd'hui »), 1993, 584 pages.

Yvon Gauthier

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027383ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027383ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gauthier, Y. (1996). Compte rendu de [Michel Paty, *Einstein philosophe*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Philosophie d'aujourd'hui »), 1993, 584 pages.] *Philosophiques*, 23 (1), 185–187. <https://doi.org/10.7202/027383ar>

Michel Paty, *Einstein philosophe*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Philosophie d'aujourd'hui »), 1993, 584 pages.

C'est une véritable somme sur Einstein philosophe et sur la physique einsteinienne comme pratique philosophique que propose Michel Paty dans son récent livre. Michel Paty a en effet voulu, dans un patient effort, revoir l'œuvre entier d'Einstein dans la perspective de « la physique comme pratique philosophique » selon le sous-titre de l'ouvrage.

Inspiré par le collectif *Albert Einstein : philosophe-scientist*, édité par Schilpp en 1949, l'A. a retracé pour son propre compte l'itinéraire philosophique d'Einstein, le parcours épistémologique (chap. VIII) d'un physicien qui avait formé une image personnelle du monde (« *Weltbild* »), d'après les mots d'Einstein lui-même, davantage qu'une conception philosophique originale. On trouvera dans l'ouvrage une analyse historique détaillée, mais peu d'informations nouvelles sur le profil épistémologique d'Einstein qui se voyait comme épistémologue (« *Erkenntnistheoretiker* », p. 375). La bibliographie qui s'étend sur une soixantaine de pages suffirait à elle seule à assurer une place de premier choix parmi les ouvrages de référence sur Einstein ; on comparera à ce sujet la maigre biobibliographie scientifique d'Einstein de J. Merleau-Ponty (*Einstein*, Paris, Flammarion, 1993).

L'A. a choisi de ne pas faire l'exposé de la physique einsteinienne, de la Relativité Restreinte ou de la Relativité Générale. S'il n'est pas difficile de présenter la Relativité Restreinte sans trop de détails techniques, la Relativité Générale exige une mise en forme plus sophistiquée et l'A. s'en est tenu ici au strict minimum ; on le mesurera aux quelques mots qu'il a consacrés à la notion de connexion (p. 228), notion centrale s'il en est une dans la géométrie différentielle qui sert de support à la théorie générale de la relativité. L'A. a pris plutôt le parti du philosophe et après une introduction qui lui sert de justificatif, il entreprend de suivre l'élaboration de la pensée einsteinienne dans un ordre chronologique. La Relativité Restreinte fait l'objet des chapitres II, III et IV. L'analyse historique est fine et on retiendra les pages consacrées à la délicate question de l'importance qu'il faut accorder à l'expérience de Michelson-Morley dans la genèse de la Relativité Restreinte. Rappelons que l'expérience de Michelson-Morley visait à mesurer, à l'aide d'un interféromètre, l'effet d'entraînement d'un vent d'éther sur le mouvement de la Terre. Le résultat nul de l'expérience implique l'inexistence de l'éther. Einstein a semblé se contredire sur la question et l'A. opte pour une version modérée qui minimise l'importance de l'expérience, tout en indiquant que Einstein n'a peut-être pas reconnu à sa juste valeur le rôle que l'expérience a pu jouer dans sa mise en œuvre de la théorie de la relativité. L'A. ne tient aucun compte de l'hypothèse récente selon laquelle la première épouse d'Einstein, Mileva Maric, serait sa source d'information sur l'expérience de Michelson-Morley. Mileva a en effet suivi les cours de Michelson à Heidelberg dans les années 1890 et a sans doute été pour quelque chose dans les années de formation du jeune Einstein. Einstein s'est tu là-dessus et l'A. l'a imité.

Les chapitres V, VI, et VII portent sur l'extension à la Relativité Générale et à la question des rapports de la géométrie et de la physique, question qui a préoccupé Einstein au plus haut point. On sait que c'est la géométrie riemannienne qui a fourni à Einstein l'instrument mathématique pour la généralisation de la théorie de la relativité. Ici l'A. relit attentivement les textes d'Einstein et refait le trajet avec lui de Riemann et Helmholtz à Poincaré et Cartan. L'A. s'en tient encore à Einstein et ne fait que quelques allusions aux travaux d'un Hermann Weyl dont l'ouvrage *Raum, Zeit, Materie* (1918) aura une influence considérable. C'est le principe de Mach, baptisé ainsi par Einstein lui-même, qui sera le motif déterminant dans la constitution de la Relativité Générale. Encore là, Einstein a modifié sensiblement son appréciation du principe qui a connu une difficile intégration à la cosmologie. La critique de l'expérience du seau de Newton avait amené Mach à postuler que l'inertie d'un corps, sa masse inertielle est liée à la distribution de tous les corps dans l'univers. Il ne fait pas de doute que Einstein en a tiré l'essentiel de sa conception d'un univers sphérique fermé qui a été son modèle cosmologique

privilegié (avec constante cosmologique pour garantir un univers statique). Einstein avouera plus tard que l'introduction du terme cosmologique dans les équations du champ aura été la plus grande erreur de sa vie.

Le chapitre VIII porte sur le parcours épistémologique d'Einstein et les influences philosophiques qu'il a subies. Kant, bien entendu, qu'il a lu tôt, mais aussi Hume, Poincaré, Mach. Mais Einstein n'est pas un philosophe pratiquant, c'est un physicien qui philosophe et il édifiera, comme nous l'avons dit plus haut, son image du monde à partir de fragments épars qu'il voudra unifier dans un conception générale de la science et de son objet.

Le dernier chapitre de l'ouvrage sur « Construction théorique et réalité » donne une idée assez juste du réalisme foncier de l'épistémologie einsteinienne. Einstein, en dépit des influences de Hume et de Kant, a toujours défendu une attitude réaliste qu'on ne peut qualifier de critique. Einstein a eu bien sûr des velléités « constructivistes », mais elles ne vont pas au-delà d'un kantisme bien tempéré. Le credo déterministe métaphorisé dans l'aphorisme « Dieu ne joue pas aux dés » s'accommodera mal de l'interprétation probabiliste de la Mécanique Quantique et les indications de l'A. sur la complétude de la théorie physique à la fin de son ouvrage ne réussissent pas à justifier la dénégation épistémologique de la Mécanique Quantique chez Einstein. L'A. annonce un ouvrage sur *Einstein, les quanta et le réel* et il faudra attendre sa parution pour en évaluer la pertinence, mais on peut dire d'ores et déjà que la défense d'Einstein ira dans le sens d'un réalisme mitigé si l'on se fie aux remarques finales de l'A.

Le paradoxe d'Einstein-Podolsky-Rosen sur l'incomplétude de la Mécanique Quantique est le nœud gordien du réalisme einsteinien et on sait maintenant que les variables cachées locales (théorème de Kochen-Specker) ne suffisent pas à le trancher. La position de l'A. sur cette question semble se rapprocher de celle d'Einstein et il épouse à la fin une forme de réalisme modéré qui est plus un programme qu'une thèse philosophique bien définie.

On retiendra de cet ouvrage la lecture suivie de l'œuvre scientifique et parascientifique d'Einstein, l'analyse informelle des théories scientifiques et épistémologiques d'un physicien qui est devenu la figure populaire du savant au XX^e siècle. Le souci d'exhaustivité fait de cette somme un outil de référence obligatoire dans le domaine français. Je ne relèverai qu'une coquille dans un travail qui en est généralement exempt, la formule de la note 3, page 225, doit se lire :

$$ds^2 = dx_1^2 + dx_2^2 + dx_3^2 - dx_4^2$$

Les transcriptions de l'allemand comportent parfois des erreurs, en particulier, pages 392, 401, 402, 403, 483. Mais ce ne sont là que des défauts mineurs dans un ouvrage dont il faut recommander la lecture aux philosophes des sciences et aux autres.

Yvon Gauthier
Département de philosophie
Université de Montréal

Raymond Klibanski et David Pears (dirs), *La philosophie en Europe*, Paris, Gallimard/Unesco, 1993, 815 pages.

René O. Girard

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027384ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027384ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Girard, R. O. (1996). Compte rendu de [Raymond Klibanski et David Pears (dirs), *La philosophie en Europe*, Paris, Gallimard/Unesco, 1993, 815 pages.] *Philosophiques*, 23 (1), 188–190. <https://doi.org/10.7202/027384ar>

Raymond Klibanski et David Pears (dirs), *La philosophie en Europe*, Paris, Gallimard/Unesco, 1993, 815 pages.

Ce livre est un collectif qui passe en revue les principaux courants philosophiques en Europe. Un tel projet a l'avantage de démystifier la vision réductrice des universités nord-américaines sur la philosophie en Europe qu'elles désignent sous le vocable de « philosophie continentale ». C'est le projet en tout cas qu'ont voulu mener Raymond Klibanski et David Pears, présidents honoraires de l'Institut international de philosophie, avec la collaboration de la Division de philosophie et d'éthique (DPE) de l'UNESCO.

Ce livre comporte deux sections dont les chapitres sont autant de contributions d'auteurs différents. La première section, intitulée « Pays », consiste en un vaste éventail des principaux courants philosophiques de chacun des pays européens, à l'exception de (feu) la Yougoslavie. Certains auteurs se contentent de montrer, de façon très succincte, les tendances spécifiques aux régions étudiées; c'est le cas de Rudolf Haller pour l'Autriche où l'on découvre un renforcement des tendances empiristes et analytiques; Paul Gochet montre l'importance de la logique et de la philosophie des sciences en Belgique; Anani Stojnev montre qu'en Bulgarie la philosophie des quinze dernières années est passée de l'abstrait au concret en s'engageant dans l'étude des problèmes de la vie courante; avec Evangelos Mitsopoulos, on remarque que la Grèce est encore fortement influencée par le platonisme dont la marque s'impose à toutes les nouvelles tendances que l'auteur énumère; la philosophie en Hongrie est présentée sous deux aspects: d'une part elle est évaluée dans son rapport avec la politique du pays par Attila Beckskehazi et Imre Marton, d'autre part elle fait l'objet d'une mise en situation des divers courants qui circulent au pays par Ferenc L. Lendvai; Gabriel Nuchelmans expose brièvement l'organisation de l'enseignement de la philosophie au niveau universitaire et signale une certaine tendance à l'éclectisme pour une bonne partie de la philosophie néerlandaise; Alain Guy pour l'Espagne et le Portugal, Alexandre Tanase pour la Roumanie, T. A. Alekseeva pour la Russie, Gabrielle-Dufour-Kowalska pour la Suisse romande, Henri Lauener pour la Suisse alémanique, Petr Horák et Martin Profant pour la Tchécoslovaquie, enfin Ioanna Kuçuradi pour la Turquie montrent les variations et les accents passés et actuels concernant le champ philosophique.

D'autres auteurs développent et insistent un peu plus longuement sur certains aspects spécifiques comme c'est le cas pour Reiner Wiehl pour l'Allemagne. Ce dernier fait remarquer le regain d'intérêt pour le néokantisme que la période du national-socialisme avait relégué aux oubliettes. La philosophie de Cassirer est très en vogue, elle « jette un pont audacieux entre les questions de l'idéalisme kantien et la philosophie du langage de Humboldt, d'une part, et les questions de sémiotique, d'analyse des formes mythiques, d'autre part, ainsi que les questions relatives à la fondation d'une anthropologie universelle des cultures » (p. 63). La philosophie analytique a connu aussi de nouveaux développements dans la philosophie de langue allemande surtout grâce à l'influence de Wittgenstein.

En France, on assiste à un regain d'inquiétude éthique et à un renouveau d'intérêt pour la question des droits de l'homme. Dominique Janicaud montre qu'en France, malgré un chapelet d'œuvres monadiques, des lignes de force se dégagent et se ramènent à ce que l'auteur appelle une nouvelle intelligibilité philosophique, appelée « rationalité plurielle » (p. 159). Cette rationalité se situe au croisement de nombreuses tendances, qui illuminèrent le ciel français d'abord avant d'être exporté outre-Atlantique comme ce fut le cas pour

l'existentialisme et pour le déconstructivisme derridien qui scintillent encore, bien que faiblement. Avec *La Pensée* 68, Ferry et Renaut s'attaquent aux prétendus successeurs de Sartre, les Foucault, Deleuze, Lyotard et Derrida qui, contrairement à Sartre, font valoir l'antihumanisme. Ferry et Renaut réévaluent l'humanisme et la raison moderne, se portent à la défense des droits de l'homme et à la restauration de l'idée républicaine. Avec Michel Henry, Paul Ricoeur et Emmanuel Levinas, on assiste à une inflexion théologique du mouvement phénoménologique amorcée déjà par Sartre dans sa version athée. Mais, ces dernières années, alors que se développent à l'échelle mondiale la science et la technique avec leurs implications épistémologiques et éthiques, la philosophie doit réévaluer ses priorités. Pour l'auteur, il s'agit de « rendre à nouveau raison des choses et des événements afin d'obtenir les rudiments d'une nouvelle sagesse ».

Tous les auteurs s'accordent, selon le vœu des directeurs de l'ouvrage, à montrer les changements, les remaniements philosophiques survenus depuis au moins les deux dernières décennies, soit les années 70, 80 et le début des années 90. On remarquera, par exemple, une plus grande transparence grâce à une meilleure diffusion des penseurs de l'Est, en raison des événements que l'on a connus ces dernières années dans ces pays auparavant limités dans leur liberté d'expression. Bref, par son aspect panoramique, cette première section constitue une excellente référence à qui veut connaître les principaux courants philosophiques contemporains en Europe.

La seconde section, intitulée « Coups de sonde », consiste en quelques études ayant une portée universelle comme le sont les études de K. O. Apel et de Hersch, le premier questionnant la possibilité d'une éthique universaliste, le second discutant des droits de l'homme selon un point de vue philosophique. D'autres études se rattachent plus directement à l'ensemble de l'Europe, comme le sont les deux dernières études, celles de Hengelbrock et de Muglioni, qui jettent un regard critique sur l'enseignement de la philosophie. D'une part, Hengelbrock se demande si l'enseignement de la philosophie en Europe est périmé ou indispensable et considère, selon une approche néo-kantienne, que l'école doit donner accès à la *raison philosophique* dans le but de créer « une rationalité critique qui seule garantit l'autonomie de la personne et l'usage positif de la liberté », valeurs qui malheureusement s'enfouissent sous l'autoritarisme religieux, le retour aux mythes et l'incompréhension qui « coexistent de façon étonnante avec l'érudition scientifique la plus poussée » (p. 683). Pour sa part, Muglioni se penche sur l'avenir de la philosophie en Europe et insiste pour dire qu'il n'y a pas une philosophie européenne pas plus qu'il n'y a une philosophie américaine ou une philosophie orientale. Pour lui, la philosophie n'appartient pas à un pays, une région ou une école, même si on peut, par exemple, identifier son lieu de naissance, la Grèce antique. Il faut relever aussi que l'auteur a une conception de l'enseignement de la philosophie bien différente des tendances actuelles favorisant la progressivité de l'enseignement de la discipline. Il serait vain de proposer un enseignement de la philosophie avant la classe terminale du secondaire, ce serait du saupoudrage, dit-il. On pourrait résumer la pensée de l'auteur en disant que l'avenir de l'Europe est redevable de sa conception de l'homme qui repose trop souvent sur des fictions passagères liées aux modes du présent, alors que la grandeur de l'homme réside dans sa capacité à réfléchir sur l'homme qui, comme il le reprend de Rousseau, « n'est pas ce que j'ai

devant les yeux, le pédant, le courtisan du siècle, mais il vient de plus loin et ce qu'il paraît résulte d'une histoire qui a recouvert sa nature au point de la rendre méconnaissable, comme la statue de Glaucus » (p. 807).

René O. Girard
Département de philosophie
UQAM

Alasdair MacIntyre, *Quelle justice ? Quelle rationalité ?*, (trad. franç. par Michèle Vignaux d'Hollande), Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 434 pages.

André Lacroix

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027385ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027385ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lacroix, A. (1996). Compte rendu de [Alasdair MacIntyre, *Quelle justice ? Quelle rationalité ?*, (trad. franç. par Michèle Vignaux d'Hollande), Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 434 pages.] *Philosophiques*, 23 (1), 190–193.
<https://doi.org/10.7202/027385ar>

Alasdair MacIntyre, *Quelle justice ? Quelle rationalité ?*, (trad. franç. par Michèle Vignaux d'Hollande), Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 434 pages.

Après la publication de son livre *After Virtue* en 1981, MacIntyre reconnaissait qu'une position individualiste libérale cohérente et rationnellement défendable restait encore à définir. Il prétendait également, comme il le rappelle dans la préface de son livre *Whose justice ? Which Rationality ?*, qu'il lui semblait possible de puiser à même la tradition aristotélicienne pour formuler cette position. Et c'est précisément ce qu'il fait dans ce livre, originellement paru en anglais en 1988 et maintenant traduit en français par Michèle Vignaux d'Hollande sous le titre de *Quelle justice ? Quelle rationalité ?* À ceci près cependant : plutôt que de déterminer de manière définitive cette position en puisant à la seule tradition aristotélicienne, MacIntyre propose une méthode qui s'en inspire pour formuler une théorie de la justice et de la rationalité pratique susceptible de nous aider à discerner le juste de l'injuste par-delà les diverses traditions, y compris celle des libéralistes.

Cette méthode, MacIntyre l'élabore à partir d'un postulat assez simple, soit la nécessité de recourir à la discussion rationnelle afin de déterminer le comportement le plus adéquat pour la société à laquelle nous appartenons. Reconnaisant implicitement que ce postulat de rationalité représente le noyau dur de la tradition libérale, il n'en défend pas moins la nécessité d'un tel cadre de référence et de ses paramètres par-delà cette tradition. D'où ce besoin de reconnaître l'incircumvenabilité de certains principes logiques mis de l'avant par Aristote et ses prédécesseurs au sein de la Grèce antique. Ceci étant éloquentement rappelé et démontré par MacIntyre, il lui reste ensuite à définir la notion de rationalité qui caractérisera l'argumentation, de même que la notion de justice qui l'encadrera. Et cela paraît d'autant plus important que la signification attribuée à l'action rationnelle varie grandement au sein des diverses écoles de pensée, voire à l'intérieur de chacune d'elles. Ainsi, au sein de la seule tradition libérale, agir de façon rationnelle consistera par exemple à agir devant « chaque alternative selon le calcul des coûts et des bénéfices que l'on retire de ses actes et de leurs conséquences » (p. 2) ou selon « les contraintes acceptables par tout être rationnel capable de détachement envers son intérêt particulier » (p. 2), ou encore, selon un troisième groupe, « agir dans le but de réaliser le bien ultime et véritable de l'humanité » (p. 2). La justice ne sera pas davantage en reste en étant elle aussi écartelée entre les multiples significations qui lui furent attribuées par les sociétés qui se sont succédées au fil des siècles et par les autres qui peuplent actuellement le monde.

De prime abord, l'argumentation rationnelle retenue par MacIntyre ne semble donc pas mener très loin puisqu'il devra à nouveau définir les concepts de rationalité et de justice, en plus de préciser ce qu'il entend par une argumentation rationnelle. Mais c'est précisément là que MacIntyre innove à sa

manière. Plutôt que de se laisser entraîner à formuler des définitions de la justice et de la rationalité pratique, lesquelles viendraient s'ajouter aux nombreuses autres versions et enrichir le débat sans y mettre fin, MacIntyre contourne l'obstacle en arguant de la déviation rationaliste des Lumières. Selon lui, il reviendrait en effet aux philosophes des Lumières de nous avoir fait oublier que toute conception de l'investigation rationnelle s'incarne dans une tradition tandis que « les critères de la justification rationnelle émergent d'une histoire dont ils font partie et où ils sont justifiés par la façon dont ils transcendent les limites des critères précédents et remédient à leurs faiblesses à l'intérieur de l'histoire de cette même tradition » (p. 8). Ces philosophes auraient ainsi péché par manque de modestie en prétendant dépasser les querelles d'écoles pour fonder leur réflexion sur une rationalité ayant valeur universelle.

Louable à plus d'un titre, cette recherche de la justice en soi à partir d'une rationalité en soi aurait ainsi été galvaudée avec le temps au point d'en venir à incarner à son tour une tradition qui aurait peu à peu substitué sa rationalité à celle de ses prédécesseurs sans vraiment mettre au jour une rationalité en soi, ni une justice en soi. Et c'est d'ailleurs parce que MacIntyre révoque de tels concepts qu'il développe une méthode d'investigation rationnelle dépassant chacune des traditions rencontrées au cours de l'histoire afin de les comparer et de les discuter. Cette méthode, il l'utilisera aussi pour discuter les notions de justice mises de l'avant par chacune de ces traditions plutôt que de vouloir bêtement déterminer la meilleure d'entre elles.

MacIntyre propose donc de tenir le concept de justification rationnelle propre à cette forme d'investigation comme étant essentiellement historique, entendre par là que toute justification consiste à faire l'historique de l'argument. En ce sens, le mode de justification rationnelle et ce qui fait l'objet de la justification diffèrent du tout au tout de celui des Lumières puisqu'en raison de l'existence de nombreuses traditions d'enquête, chacune aura son histoire. Et il y aura dès lors non plus une *rationalité*, mais bien des *rationalités*, tout comme il y aurait des *justices* plutôt qu'une *Justice*.

Par ailleurs, afin de démontrer ce qu'il entend par un « concept d'investigation rationnelle constituée par et constitutive d'une tradition », MacIntyre examine quatre traditions : l'aristotélicienne, l'augustinienne, la thomiste, et enfin celle qui est apparue à la faveur des travaux de David Hume dans l'Écosse du XVIII^e siècle pour donner forme au libéralisme moderne. Par cette étude, il démontre la légitimité historique du libéralisme et insiste sur le fait que contrairement au rêve des Lumières, le libéralisme moderne est bel et bien devenu une tradition propre à une civilisation plutôt qu'un ensemble de principes universellement valables. Et c'est parce qu'elle est devenue une tradition au même titre que les autres que la rationalité qu'elle défend doit être contextualisée, ce qui a pour résultat d'extirper la querelle des rationalismes de la seule tradition libéraliste pour lui redonner droit de cité au sein de toutes les traditions et être débattu par-delà les significations que lui attribue chacune d'entre elles.

Il démontre également que les notions de rationalité et de justice, de même que le type d'investigation intellectuelle propre à chaque tradition, sont étroitement imbriquées dans l'élaboration du mode de vie sociale et morale dont elles relèvent. En ce sens, chacune des formes de vie présente au sein de ces traditions s'incarne dans des institutions politiques et sociales, lesquelles tirent en partie leur existence d'autres sources. Et comme chacune de ces traditions considérée individuellement nous fournit une intéressante réflexion sur la justice et le type de rationalité devant être utilisé pour l'élaborer, nous ne pouvons les ignorer. Nous devons par conséquent développer une conception de la rationalité

sous-tendue par chacune d'entre elles, tout en évitant les pièges du relativisme et du perspectivisme qui proclament l'impossibilité de tout débat et de tout choix rationnels entre les traditions rivales et l'impossibilité de prétendre à la vérité au sein de quelque tradition que ce soit (p. 378).

Toutefois, pour parvenir à élaborer un tel type de rationalité, nous devons refuser la conception cartésienne de l'intellect. Plutôt que d'être générateur de principes épistémologiques, le rôle de cet intellect doit en effet être limité à ce qui « conditionne les relations des individus pensants entre eux et avec les objets naturels et sociaux tels qu'ils leur apparaissent » (p. 382). Et cela parce que la systématisation et l'organisation des vérités par les tenants d'une tradition obligent souvent ceux-ci à assigner une place particulière à certaines vérités, au point d'être amené à les traiter comme des principes premiers ou métaphysiques. De tels principes auront toutefois été progressivement élaborés et construits à la suite d'un long processus historique. À ce titre, ils ne sont aucunement autosuffisants et ne peuvent constituer des premiers principes épistémologiques au sens cartésien. Ils sont plutôt assimilés à des principes nécessaires et évidents au sens d'un impératif catégorique. Et leur nécessité, de même que leur évidence épistémologique, ne pourront être définies que par ceux qui ont accès à la tradition et qui la nourrissent, par ceux qui participent à la discussion des théories élaborées au sein de ce système conceptuel et de la tradition qui l'engendre. Pour cette raison, il est vain de persister à vouloir élaborer une méthode qui nous fournirait un point de vue neutre sur la rationalité qui la rendrait ainsi indépendante de toute tradition. Et pour cette raison aussi, nous nous trouvons constamment renvoyés à des traditions rivales qui s'opposent et qui sollicitent chacune à leur manière notre allégeance rationnelle.

Ainsi, en fonction de la manière et de l'endroit où nous poserons des questions relatives à la justice et à la rationalité qui nous aide à en discuter, nous privilégierons invariablement le point de vue d'une tradition au détriment d'une autre, d'une coutume plutôt que d'une autre. Dès lors, toute solution à notre quête de définition de la justice de même qu'à notre volonté d'y parvenir rationnellement dépend entièrement et essentiellement de la langue, de la méthode et de la tradition que nous partageons avec ceux avec qui nous discutons ces questions et du moment historique auquel nous appartenons. Et pour établir un dialogue entre ces différentes communautés, de même qu'entre ces différentes périodes historiques, nous devons pouvoir traduire les réponses afin de les commenter et de les discuter. En ce sens, la traductibilité est garante de la commensurabilité de nos solutions selon MacIntyre. Ce qui soulève le problème du type de traduction utilisé et le fait que celles qui sont généralement mises de l'avant aujourd'hui engendrent trop souvent leur propre conception erronée de la tradition...

Voilà pourquoi toute position rationnelle relative à la justice dépend essentiellement de ce que nous sommes et de la manière dont nous nous concevons. Et si ce n'est pas là le genre de réponse auquel nous sommes habitués la philosophie, nous dit MacIntyre, c'est que notre formation philosophique et épistémologique présuppose largement qu'il existe des critères de rationalité adaptés à l'évaluation des réponses rivales à ces questions, également accessibles à tous, quelle que soit leur tradition d'appartenance, comme ont tenté de le démontrer les philosophes des Lumières. Une fois cette fausse croyance rejetée, il apparaît clairement que les problèmes de la justice, de la rationalité pratique et de l'attitude à adopter face aux prétentions rivales de traditions opposées les unes aux autres représentent des problèmes fort différents pour chacune des traditions évoquées.

De la sorte, chacun d'entre nous est confronté à un ensemble de positions intellectuelles rivales réalisées de façon plus ou moins parfaite dans les formes contemporaines de relations sociales et de communautés de discours rivales. Chacune de ces traditions a ses modes spécifiques de discours, d'argumentation et de débat, chacune prétend à l'allégeance de l'individu en question. Et le libéralisme ne fait pas exception à la règle puisque s'il fut d'abord une tentative pour s'élever au dessus de ces traditions, son incapacité à répondre aux questions relatives à la nature des principes qu'il avançait, comme le commande toute approche cartésienne, l'a laissé au même point que les autres, le transformant ainsi en tradition de recherche. Voilà pourquoi il nous faut absolument retenir une démarche historique et refuser une conception de la justice en soi qui serait certes une réponse définitive au relativisme et au perspectivisme mais qui risquerait de s'avérer rapidement insatisfaisante pour les raisons évoquées par MacIntyre tout au long de son ouvrage.

En ce sens, l'argumentation et la conclusion auxquelles parvient MacIntyre sont intéressantes à plus d'un titre. Elles nous permettent d'abord de remettre en perspective la tradition libérale et d'entreprendre plus sereinement la discussion de ses présupposés épistémologiques. Elles nous offrent ensuite l'occasion de rappeler l'importance de notre héritage culturel tout en soulignant les faiblesses de la tradition libérale qui fait de ceux et celles qui ne jurent que par le caractère utilitariste de la rationalité au sein de cette même tradition des dogmatistes quelque peu dépassés. Ne serait-ce que pour ces raisons, une relecture de cet ouvrage de MacIntyre s'impose, et ce malgré les imprécisions et le style parfois laborieux de la traduction.

André Lacroix
Centre de recherche en droit public
Université de Montréal

Josette Lanteigne, *La question du jugement*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, 257 pages.

Candida Jaci de Sousa Melo

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027386ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027386ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

de Sousa Melo, C. J. (1996). Compte rendu de [Josette Lanteigne, *La question du jugement*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, 257 pages.] *Philosophiques*, 23 (1), 193–196. <https://doi.org/10.7202/027386ar>

Josette Lanteigne, *La question du jugement*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993, 257 pages.

Josette Lanteigne aborde dans *La Question du Jugement* un thème classique de la philosophie de Kant, à savoir la distinction entre jugements analytiques et jugements synthétiques. Dans un premier temps, l'auteure étudie la question suivante : « Sous quels présupposés cette distinction est-elle valide ? » (p. 6) En d'autres termes, pour quelles raisons Kant a-t-il eu besoin de faire une distinction entre les jugements analytiques et les jugements synthétiques dans les fondements de son système philosophique ?

Selon Lanteigne, Kant a dû distinguer ces deux sortes de jugements pour répondre à sa question fondamentale de la *Critique de la Raison Pure* (CRP) : comment la connaissance est-elle possible et, plus particulièrement, comment celle-ci peut-elle s'accroître ? Kant pensait que la connaissance ne pouvait pas s'étendre au moyen des jugements analytiques (CRP, p. 38 TP), car ils sont entièrement constitués de propositions tautologiques (dont la caractéristique principale tient à l'identité des concepts — « le concept de prédicat est tiré du concept donné et non de l'expérience de l'objet » (CRP, p. 36 TP). Donc, il lui fallait absolument chercher du côté des jugements synthétiques la possibilité même du principe d'accroissement de la connaissance.

Il est vrai de dire que cette distinction (voire cette opposition) entre les propositions analytiques et les propositions synthétiques chez Kant est au cœur

même de toute sa discussion sur la connaissance. Pourquoi ? Parce que, pour lui, il existe deux modes différents de connaissance, à savoir : le mode de connaissance par jugements analytiques et celui par jugements synthétiques. Dans le premier cas, la connaissance est totalement indépendante de l'expérience car elle est fondée sur le principe d'identité des concepts. Dans le deuxième cas, la connaissance est acquise à partir de l'expérience car elle est fondée sur le principe empirique de la synthèse. Pour que l'esprit au moyen des facultés (l'imagination et l'entendement) puisse réaliser l'activité de la synthèse, il lui faut le divers de l'expérience. C'est donc à partir de l'expérience que l'accroissement de la connaissance se produit. Ainsi, à partir de la distinction analytique/synthétique, Kant pouvait différencier les deux modes de connaissance possibles (CRP, p. 37). Dans cette optique, Kant se pose alors la question: comment une connaissance acquise à partir de l'expérience peut-elle avoir un caractère nécessaire et universel? En particulier, « comment les jugements synthétiques *a priori* sont-ils possibles » ? (CRP, p. 43) C'est cette question que l'auteure analyse dans le premier chapitre.

En faisant une analyse critique des définitions kantienne de jugement analytique et de jugement synthétique, Lanteigne soulève quelques difficultés. Une première difficulté est liée à l'hypothèse selon laquelle en dépit du fait que Kant n'était pas satisfait de la définition de jugement en général donnée par les logiciens (« un jugement est la représentation d'un rapport entre deux concepts » CRP, p. 118), la définition kantienne des jugements analytiques et des jugements synthétiques (CRP, p. 37) s'appuie sur cette définition classique. En effet, le rapport sujet-prédicat est essentiel à ces deux types de jugements. Dans le cas des jugements analytiques, le trait fondamental est que ce rapport a toujours lieu entre un prédicat qui appartient au concept du sujet. (Ces jugements sont valides par la seule identité des concepts). Par contre, dans le cas des jugements synthétiques, le prédicat est hors du concept du sujet. (Ces jugements doivent être validés par l'expérience).

Une deuxième difficulté est liée à la prédication. D'après l'auteure, il n'est pas clair chez Kant que la distinction entre jugements analytiques et jugements synthétiques s'applique seulement aux jugements catégoriques ou aussi aux jugements hypothétiques et aux jugements disjonctifs. Curieusement, l'A dit (p. 19) que le penseur de Koenigsberg n'était pas sûr qu'il y ait des jugements synthétiques de la forme catégorique, alors qu'il semble bien que « les jugements catégoriques constituent la matière des autres jugements » dans sa philosophie (voir Rudolf Eisler, *Kant-Lexikon*, Paris, Gallimard, 1994, p. 592).

Dans le deuxième chapitre, l'A. traite d'une question importante débattue depuis longtemps dans l'histoire de la philosophie du langage, à savoir: « Wittgenstein était-il ou non kantien (même s'il n'a jamais étudié Kant) ? » (p. 7). Sous la forme d'une étude comparative entre les deux philosophes, Lanteigne met en évidence les traits kantien qu'on peut trouver dans la philosophie du langage wittgensteinienne, en s'inspirant probablement de Strawson (*The Bounds of Sense*, Londres, Methuen, 1968) et de Stenius (*Wittgenstein's Tractatus*, Oxford, Basil Blackwell, 1964). Elle montre aussi dans quelle mesure Wittgenstein a adopté un point de vue kantien dans sa philosophie du langage ordinaire.

L'A. soulève la question de la possibilité de l'accroissement de la connaissance au moyen des jugements analytiques (p. 79). En d'autres termes, est-ce que les propositions analytiques (logiques), qui sont basées sur le principe d'identité des concepts, peuvent faire progresser la connaissance et, si oui, comment ? À propos de cette question, Kant et Wittgenstein sont en opposition. D'une part, Kant n'accepte pas l'idée selon laquelle les sciences, qui font

avancer la connaissance, sont fondées sur les jugements analytiques. Car, pour lui, les sciences font plus que des analyses de ce que nous connaissons déjà. D'autre part, Wittgenstein n'accepte pas les jugements synthétiques *a priori* de Kant. Pour lui les propositions qui décrivent des faits ne sauraient pas être analytiques. Pour le Wittgenstein du *Tractatus*, les propositions analytiques ne disent rien sur le monde : elles sont vides de sens (*Sinnlos*) ; elles ne font que montrer les formes *a priori* de la pensée humaine.

Kant a désigné les facultés subjectives telles que l'intuition pure, l'imagination transcendente et l'unité de l'aperception, comme constituant la source de toutes nos connaissances synthétiques *a priori*. Selon lui, sans activités subjectives, on n'aurait pas de jugements. Par contre, pour Wittgenstein (celui du *Tractatus*), ce sont les objets qui sont à la source de nos connaissances. En d'autres mots, les objets forment la « substance » du monde sur laquelle les propositions reposent. Il existe des propositions parce qu'il existe des objets auxquels l'on peut se référer. Cela ne veut pas dire que la démarche wittgensteinienne fait dépendre le sens propositionnel de l'expérience. Au contraire, Wittgenstein détermine à partir de l'analyse des formes propositionnelles les formes *a priori* de l'expérience. C'est ce qui lui permet de montrer quelles sont les conditions nécessaires *a priori* sans lesquelles aucune expérience n'est possible.

La distinction entre les propositions analytiques et les propositions synthétiques est traditionnelle dans la philosophie du langage. Pour Wittgenstein, les premières sont des propositions logiques tandis que les deuxièmes sont des propositions empiriques. Dans la mesure où la logique pure s'occupe seulement de la forme des propositions analytiquement vraies, nécessaires et universelles, on voit pourquoi il a nié l'existence-même des propositions synthétiques *a priori*. Dans le *Tractatus*, la logique formelle est « transcendente », car les propositions analytiquement vraies représentent les formes *a priori* de la pensée. Pour Kant, la logique transcendente s'occupe de l'origine de nos connaissances des objets en tant que cette origine ne peut pas être attribuée aux objets. La logique formelle n'a selon Kant rien à voir avec l'origine de la connaissance. Elle ne traite que de la forme intellectuelle que l'on peut procurer aux représentations, quelle que puisse d'ailleurs être leur origine (*CRP*, p. 79).

Sous la forme originale d'un dialogue imaginaire entre les deux philosophes, l'auteur tente, dans le troisième chapitre, d'actualiser leurs différences conceptuelles. La distinction entre les propositions analytiques et les propositions synthétiques est encore un objet de discussion critique et de comparaison entre Kant et Wittgenstein. Il faut remarquer ici que Wittgenstein ne fait pas la différence entre les propositions analytiques et les propositions synthétiques à partir du rapport sujet-prédicat (comme Kant le fait dans l'introduction à la *Critique de la Raison Pure*), mais par le biais des tables de vérité. Car, en effet, pour lui, exprimer un sens au moyen des propositions, c'est exprimer des conditions de vérité. Ainsi, au sens wittgensteinien, les propositions analytiques de Kant sont vraies inconditionnellement (car elles sont tautologiques), tandis que ses propositions synthétiques ne sont vraies que sous certaines conditions car elles sont en accord ou en désaccord avec les possibilités de vérité des propositions élémentaires (T. 5.11). C'est ainsi que l'A. met au jour la position critique de Wittgenstein à propos de la possibilité des jugements synthétiques *a priori*.

Toujours à propos d'une interaction fructueuse entre Kant et Wittgenstein, l'auteur traite dans son dernier chapitre d'une certaine complémentarité entre leur philosophie (à l'aide des travaux sur la pragmatique de Jacques Poulain). Pour établir un rapport plus précis et avantageux entre les deux philosophes, elle se demande comment il est possible de juger, ce qu'il nous faut pour pouvoir

juger. En analysant ces questions, Lanteigne nous fait comprendre que l'acte de juger est une activité subjective.

Ainsi, l'auteure fait de la question du jugement le leitmotiv de son ouvrage. Qu'il soit analytique ou synthétique, le jugement est toujours le moyen par lequel on exprime une pensée à propos du monde (ou d'un état de choses). À cet égard, c'est toujours le sujet connaissant qui juge l'objet de connaissance. C'est une limite imposée au monde par la méthode transcendante : les objets existent parce que le Je est capable (par ses facultés) de les reconnaître. Contrairement à ce point de vue, la méthode analytique insiste sur les sources objectives ; dans ce cas, les limites sont imposées au sujet connaissant, car son existence est déterminée par l'existence du monde sur lequel il opère. Le monde existe même s'il ne le connaît pas.

À mon avis, *La Question du Jugement* est un livre intéressant dont la lecture sera utile à ceux qui veulent comparer les philosophies de Kant et de Wittgenstein et qui s'interrogent sur la nature de leur déduction transcendante.

Candida Jaci de Sousa Melo
Département de philosophie
Université du Québec à Trois-Rivières

Otfried Höffe, *Principes du droit*, (traduction par Jean-Christophe Merle), Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.

Daniel M. Weinstock

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027387ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027387ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Weinstock, D. M. (1996). Compte rendu de [Otfried Höffe, *Principes du droit*, (traduction par Jean-Christophe Merle), Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.] *Philosophiques*, 23 (1), 196–198. <https://doi.org/10.7202/027387ar>

Otfried Höffe, *Principes du droit*, (traduction par Jean-Christophe Merle), Paris, Les Éditions du Cerf, 1993.

Ce livre se donne comme but de démontrer l'actualité de la pensée d'Emmanuel Kant pour l'élaboration d'une philosophie du droit à même de répondre aux importants défis moraux et politiques de la modernité. Les principales alternatives théoriques auxquelles Höffe croit devoir répondre au nom d'une théorie kantienne sont, d'une part, les différentes formes de l'irrationalisme post-moderne qui rejettent toute prétention rationaliste, et qui, du moins dans certaines de ses manifestations, préfèrent s'en remettre à une forme de *phronesis* néo-aristotélicienne qui serait, croit-on, particulièrement appropriée au contexte de pluralité et de diversification sociale caractéristique des sociétés occidentales contemporaines, et, d'autre part, les théories sociales « empiro-pragmatiques », notamment l'utilitarisme, qui estiment pouvoir tirer les outils nécessaires à l'élaboration d'une théorie du droit de la conception de la rationalité instrumentale à la base des sciences sociales et économiques.

Le livre est divisé en trois parties comptant chacune quatre chapitres. La première partie est dédiée à la fondation des principes du droit dans la pensée de Kant. Elle insiste sur la racine principielle commune qui unit au plus haut niveau d'abstraction l'éthique et la philosophie du droit de Kant, et met l'accent sur la place centrale qu'occupe dans la pensée kantienne la notion de droit individuel, primordiale selon Höffe pour toute théorie juridique valable, et dont les théories strictement empiriques ne parviennent pas à rendre compte de manière adéquate.

L'intérêt principal de cette partie du livre réside à mon avis dans la tentative à laquelle se livre Höffe de désamorcer les sempiternelles critiques adressées à la théorie morale kantienne, selon lesquelles elle serait excessivement abstraite et désincarnée. Höffe fait valoir que l'éthique kantienne n'est pas métaphysique dans un sens qui serait ontologiquement ou épistémologiquement onéreux ; elle ne l'est qu'au sens où « son objet, la morale juridique, transcende tout motif empirique » (p. 71). Et il fait également remarquer, à

juste titre, que ce n'est que dans sa forme la plus générale que l'impératif catégorique kantien prend cette forme abstraite que lui ont reprochée de multiples commentateurs depuis Herder et Hegel ; Kant ne dérive des principes moraux et juridiques qu'après leur avoir fait suivre la médiation de données anthropologiques sur l'être humain et sur sa condition.

Höffe participe donc par ces arguments à ce courant des études kantienne qui cherche à faire valoir la compatibilité des principales doctrines du sage de Königsberg avec les théories philosophiques contemporaines portant sur la métaphysique des valeurs ainsi que sur l'anthropologie philosophique. On regrettera simplement que Höffe ne semble pas vouloir complètement abandonner l'interprétation ontologique de la notion kantienne du « monde intelligible », et surtout, que ses lectures de Kant planent souvent à une certaine distance du texte, en ce sens qu'il ne se livre jamais réellement à une reconstruction serrée des arguments de Kant qui chercherait à montrer le bien-fondé d'une lecture « anthropologique » de la morale kantienne et à révéler la validité des arguments que cette lecture permet de faire ressortir des textes kantien. Le lecteur qui veut s'assurer de la plausibilité d'une lecture anthropologique de Kant sera dans cette optique mieux servi par les exégètes anglo-saxons de Kant, dont, notamment, Henry Allison, Onora O'Neill, Barbara Herman et Thomas Hill.

La deuxième partie quitte le domaine méta-éthique pour discuter de l'impact de la théorie kantienne au niveau des théories éthiques de premier ordre. On y retrouve une critique kantienne de la tentative par John Stuart Mill de rendre compte des droits individuels et de la justice sociale distributive de l'intérieur de la théorie utilitariste. Les arguments de Höffe contre cette tentative de réconciliation sont pour l'essentiel probants. Mais il y a lieu de se demander dans quelle mesure on peut vraiment y voir une démonstration convaincante du fait que l'*utilitarisme* est irrémédiablement incapable de faire une place convenable aux notions de droit. En effet, le siècle qui a suivi la publication de *L'Utilitarisme* de John Stuart Mill a vu une prolifération d'œuvres dévouées à la reformulation du projet utilitariste. Ceux-ci (je pense ici notamment aux travaux de David Brink et de Peter Railton) prennent en ligne de compte un bon nombre des objections que Höffe adresse à Mill, et développent des théories qui sont ainsi autrement plus sophistiquées que celle de ce dernier. L'intérêt de ce chapitre est par ailleurs également diminué par le fait que Höffe ne tient pas compte de la littérature critique récente sur Mill, qui nous a fait découvrir des ressources insoupçonnées dans le corpus millien pour répondre à certaines des objections énoncées ici.

Cette section du livre contient également des chapitres sur la doctrine kantienne de l'interdiction de la fausse promesse, où Höffe signale la distinction, tout à fait essentielle pour la compréhension de Kant, entre le conflit de devoirs et le conflit entre devoir et inclination, ainsi que sur la doctrine pénale de Kant, qui met l'accent sur la réparation, et que Höffe défend de manière convaincante contre les théories de la peine juridique mettant l'accent sur la dissuasion ou la réforme, et un chapitre sur le droit international, qui expose clairement l'essai de Kant sur la paix perpétuelle sans apporter grand-chose à son interprétation.

La dernière partie du livre traite des écrits de néo-kantiens contemporains œuvrant dans le domaine de l'éthique et de la philosophie politique : John Rawls, Karl-Otto Apel et Jürgen Habermas. (On y retrouve également un essai quelque peu incongru sur la théorie évolutionniste de Robert Axelrod). Il s'agit à bien des égards de la partie la plus intéressante du livre. Höffe reproche à Rawls l'utilisation que fait ce dernier de la théorie instrumentale de la rationalité, et dont il pare ses participants hypothétiques à la « position

originelle ». Höffe a raison de noter que ce n'est que par l'ajout de prémisses morales quelque peu gratuites que Rawls réussit à retrouver au terme de son argumentation les droits individuels qu'il cherchait à fonder par la raison, et à éviter la position de l'utilité moyenne maximale, que John Harsanyi avait du reste dérivée d'une expérience de la pensée similaire à celle de Rawls. (Rawls lui-même a rapidement compris que la rationalité « économique » et la théorie de la décision classique servaient bien mal son projet, et les a explicitement abandonnées peu de temps après la publication de la *Théorie de la justice*.) Höffe a également des choses intéressantes à dire sur le rapport entre les deux célèbres principes de la justice sociale de Rawls : il suggère que le « principe de la différence » assurant une certaine redistribution matérielle envers les plus démunis aurait intérêt à être dérivé non directement de la position originelle, mais plutôt comme assurant la pleine application des droits juridiques et politiques garantis par le premier principe. Il s'agit là d'une suggestion intéressante qui mériterait d'être développée.

Les articles sur Apel et Habermas sont également dignes de mention. Höffe montre que le pas « au-delà » de Kant que Apel estime avoir fait en rejetant le paradigme de la conscience individuelle pour la perspective intersubjective de la communication n'a de réel impact sur la théorie éthique que si la « communication » dont on part est « moralisée » par l'introduction de normes et de contraintes morales qui présupposent justement l'éthique kantienne qu'on espérait dépasser. Et contre Habermas, il insiste sur le fait que sa « critique de la raison fonctionnaliste » qui espère redonner à certaines sphères de l'activité humaine leur intégrité non-fonctionnaliste et non-instrumentale présuppose une vision romantique, mais fort peu plausible d'un passé dans lequel l'intégrité de ces sphères aurait été respectée.

Dans l'ensemble, il s'agit donc d'un livre assez inégal. On y trouve des textes très intéressants, mais également des contributions d'intérêt minime pour quiconque a suivi les débats philosophiques récents. On regrettera également tout au long du livre une certaine inattention aux textes étudiés : Höffe commente souvent à une trop grande distance des textes. De manière générale, la prose aurait gagné à être quelque peu retravaillée, car elle pêche parfois par excès d'obscurité. Il m'est impossible de déterminer s'il s'agit là de la faute du traducteur ou de l'auteur lui-même.

Daniel M. Weinstock
 Département de philosophie
 Université de Montréal

Philosophiques

philosophiques

Carlo Michelstaedter, *La persuasion et la rhétorique*, édition établie par Sergio Campailla, traduit de l'Italien par Marilène Raiola, Milan, Éditions de l'Éclat, collection « philosophie imaginaire », 1989, 204 pages.

Steve Light

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027388ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027388ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Light, S. (1996). Compte rendu de [Carlo Michelstaedter, *La persuasion et la rhétorique*, édition établie par Sergio Campailla, traduit de l'Italien par Marilène Raiola, Milan, Éditions de l'Éclat, collection « philosophie imaginaire », 1989, 204 pages.] *Philosophiques*, 23 (1), 198–201.
<https://doi.org/10.7202/027388ar>

Carlo Michelstaedter, *La persuasion et la rhétorique*, édition établie par Sergio Campailla, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Milan, Éditions de l'Éclat, collection « philosophie imaginaire », 1989, 204 pages.

Convaincu, mais non pas persuadé de la chose. Notre blessure la plus profonde. En effet, on ne saurait dire à quel point nous désirons qu'on nous convainque. Très jeune, Carlo Michelstaedter a connu cette vérité. À la suite de la mort de son jeune frère peut-être ? Michelstaedter avait 22 ans à l'époque et son frère 20 ans. À moins de parler du suicide d'une amie, Nadia Boraden ? Michelstaedter avait alors 20 ans : « remords, tourment infini ». On peut trouver dans les registres des Principes ou de l'Éthique en général des

définitions de moments variés de notre vie affective. Mais qui peut réellement les connaître ? Une définition saurait-elle nous persuader de sa propre vérité ? Les esprits sereins qui ont concocté ces définitions savaient-ils vraiment de quoi ils parlaient ? La souffrance est inutile, sans doute. Mais seul celui qui a souffert peut réellement le savoir.

Le 17 octobre 1910, Carlo Michelstaedter, 23 ans, ayant complété une *thesis di laurea* intitulée *La persuasione e la retorica*, se fit sauter la cervelle au moyen d'un revolver. En 1943, Emma Luzatto-Michelstaeder, la mère du philosophe, et Alda Michelstaedter, une de ses soeurs, sont forcées, sous la menace d'un fusil, d'entreprendre un voyage en train en direction du nord, dont elles ne reviendront pas. Entre ces deux dates et entre ces deux faits, il y a tout un monde. Entre ces deux faits qui n'ont somme toute qu'une relation accidentelle l'un avec l'autre, on peut tracer une ligne droite. C'est là exactement la distance parcourue par Michelstaedter dans son livre.

Il ne s'agit pas ici de faire de Michelstaedter un Kafka philosophique, ou de souligner les correspondances biographiques qui existent entre lui et son contemporain, de deux ans plus âgé, György Lukács. Il n'en reste pas moins que le parallèle est frappant entre Michelstaedter et Nadia Boraden d'une part, entre Lukács et Emma Seidler, peintre hongroise qui devait se suicider en 1911, d'autre part. Le courant existentiel qui parcourt la thèse de Michelstaedter fait résonner l'écho de la modernité philosophique de la période précédant la première guerre mondiale, avec la même profondeur affective et conceptuelle que *L'âme et les formes* (1911 ; trad. française : Paris, Gallimard, 1974) ou *Les premiers écrits sur l'esthétique* (1912 ; trad. française : Paris, Klincksieck, 1981). Michelstaedter appartient à la génération des Bloch, Lukács, Rosenzweig, etc., qui ont soumis à la critique, tout en cherchant à les concrétiser, les différentes philosophies de la vie d'inspiration nietzschéenne ou bergsonnienne produites par l'avant-garde régnante, parmi lesquelles la dernière philosophie de Simmel était sans doute la plus subtile et la plus profonde. Mais pour la jeune génération, l'héritage de Nietzsche et de Bergson ne représentait que la moitié de notre modernité. Le véritable besoin philosophique était plutôt celui de transformer cette philosophie de la vie en une philosophie de l'existence. Toutefois, la promulgation philosophique de ce besoin ne devait pas s'actualiser sous cette appellation, et dans les cas dont il est question ici, elle fut médiatisée et éventuellement absorbée par une impulsion messianique.

La thèse de Michelstaedter fut publiée après sa mort, dans trois éditions, dont les deux dernières étaient des éditions critiques. Celui qu'on a comparé à une comète traversant l'idéalisme régnant de Croce et de Gentile se dégage maintenant de son statut national, grâce à la traduction française de *La persuasione e la retorica* (du même auteur, voir également *Appendices à la persuasion et la rhétorique*, trad. Tatiana Combes, Milan, Éditions de l'Éclat, 1994). Ce poète du monde philosophique italien peut ainsi commencer à occuper la place historique dont il s'est tragiquement privé lui-même. *La persuasion et la rhétorique* s'articule d'abord autour d'une étude de la rhétorique de Platon et d'Aristote, où l'érudition classique de l'auteur est manifeste. Mais ce qui est également évident, dès le premier paragraphe (« Moi je sais que je parle parce que je parle mais que je ne persuaderai personne... »), qui place le lecteur dans une région philosophico-existentielle où il se retrouve face au *to timiotan* plotinien, affirmé avec verve et passion par Leon Shestov comme le plus important, c'est que *La persuasion et la rhétorique* a brisé ses liens académiques et thématiques. Nous avons affaire au travail d'une vie, le genre de travaux par lesquels un individu cherche à communiquer non seulement son expérience des idées mais

également sa vie affective. Nous sommes ici en présence d'une philosophie à la première personne. Non pas simplement une thèse mais un testament.

L'opposition entre persuasion et rhétorique se trouve au centre de l'œuvre. Mais là où Lukács, avec son opposition entre l'âme et la forme, se préoccupe avant tout de ce qui donne une forme à quelque chose, Michelstaedter souligne plutôt le chiasme et l'alternative irrémédiables d'un point de vue ontologique. D'un côté, on a la persuasion positive, en pleine possession de ses moyens, s'organisant autour d'un centre absolu, alors que de l'autre côté, la rhétorique est vue comme une forme de parasitisme négatif, qui va de pair avec la dépossession et la réconciliation manquée. L'intuition centrale de Michelstaedter s'exprime dans la figure de la « faim » du « poids » qui « pend à un crochet et parce qu'il pend, il souffre de ne pouvoir descendre » (p. 41). Cette situation suppose une lutte infinie, qui maintient le fil tendu. Pour ne pas tomber, le poids doit se départir de sa pesanteur. Il ne doit jamais connaître la satisfaction : « une même faim du plus bas le tenaille toujours, et en lui demeure, infinie, la volonté de descendre » (*idem*). Sa vie requiert qu'il renonce à sa propre vie. Michelstadter fonde le chiasme existentiel existant entre un infini qui nous échappe et un fini qui ne saurait jamais nous satisfaire, dans les termes d'une persuasion qui ne réussit pas à persuader et d'une vie dépourvue de persuasion. La pesanteur dont il est question ici est une agitation absolue, à laquelle échappe toute persuasion. Elle peut emporter la conviction tout en restant impuissante à persuader. C'est justement là ce qui permet la tension du fil. De même, la vie ne saurait se réaliser elle-même, étant pour toujours étrangère à elle-même en vertu d'une dialectique irréversible aussi bien qu'irrévocable. On a là une explication du fait que l'on ne saurait persuader personne, car nous ne saurions être persuadé soi-même, impuissant que nous sommes à nous posséder, en raison de la temporalité de l'être qui bloque irrémédiablement une telle possession de soi. Si elle pouvait exister, la persuasion serait la négation du temps et de la volonté. La persuasion est une forme de possession, or la vie ne saurait être possédée. En effet, la vie est véritablement présente à elle-même lorsqu'elle constitue actuellement le présent. Mais le présent comporte toujours une aspiration, dans laquelle il s'annule comme présent. Dès lors, comment conviendrait-il vivre? On sait le poids d'une telle question pour une œuvre qui devait connaître un dénouement fatal.

« Le dieu sage flatte ainsi chaque fois l'animal par les arguments de sa propre vie » (*cf.* p. 51), mais l'instinct et les arguments ne sont pas la vie ; la persuasion ne saurait jamais venir d'un centre qui n'est connu que par son absence. « ...je sais que je ne persuaderai personne... » (p. 37). Michelstaedter exprime ainsi non seulement la tragédie ontologique du chiasme et de la différence, non seulement la tragédie affective du remords et du regret, mais également la tragédie de la tragédie, comme Lukács nous avait donné une « métaphysique de la tragédie » : la consolation du rhétorique, appelée consolation tout court, à jamais inconsolable, puisqu'en vertu de la loi tragique de l'identité, l'inconsolable est précisément ce qu'il est, à savoir inconsolable. D'où le fait que nous soyons convaincus sans être persuadés. On peut verser au compte de ce gouffre tous les secrets de notre tourment ontologique, de notre soif esthétique et de notre insatisfaction profonde. C'est de ce gouffre que le jeune Michelstadter tire une philosophie qui n'est pas si juvénile.

Dans la deuxième partie de *La persuasion et la rhétorique*, l'auteur trouve d'ailleurs le temps d'explicitier son intuition et son antinomie centrales, non seulement en suivant une dialectique ontologico-existentielle, mais également en suivant une dialectique hégélienne et marxienne de l'aliénation et de la réification. Par la médiation de Simmel, cette critique sociale se trouvait déjà, *in*

nuce, dans les essais kantien du jeune Lukács. Concernant la réception française de Michelstaedter, Robert Maggiori, dans un compte rendu paru dans le journal *Libération*, parle de contribution majeure d'un penseur qui, s'il avait choisi de vivre, aurait sans doute réalisé des accomplissements majeurs en philosophie. Toutefois, André Comte-Sponville, dans un autre compte rendu, paru dans *La revue philosophique de la France et de l'étranger*, cherche à miner ce jugement. Selon lui, l'œuvre souffre d'une certaine inflation, en raison du contexte tragique de sa rédaction. Certes, *La persuasion et la rhétorique* garde une certaine allure juvénile, qui tient surtout au fait que rien ne venait séparer son auteur de l'enthousiasme qui s'attache inévitablement aux premières intuitions philosophiques profondes. Mais il ne fait pas de doute que l'intuition philosophique qui se trouve au cœur du travail de Michelstaedter, comme elle est au cœur des essais de Lukács, exprime toute la force de l'impulsion qui est à la source de la modernité philosophique contemporaine. Ainsi, même s'il existe une connexion entre le travail et sa conclusion tragique, une certaine hâte, inévitable dans les cas de mort prématurée, ce livre se défend parfaitement de lui-même.

Steve Light

University of California-Berkeley

Traduit de l'anglais par Josette Lanteigne

Jacques Piquemal, *Essais et leçons d'histoire de la médecine et de la biologie*, Préface de Georges Canguilhem, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. « Pratiques Théoriques »), 1993, 175 p.

Daniel Teysseire

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027389ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027389ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Teysseire, D. (1996). Compte rendu de [Jacques Piquemal, *Essais et leçons d'histoire de la médecine et de la biologie*, Préface de Georges Canguilhem, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. « Pratiques Théoriques »), 1993, 175 p.] *Philosophiques*, 23 (1), 201–204. <https://doi.org/10.7202/027389ar>

Jacques Piquemal, *Essais et leçons d'histoire de la médecine et de la biologie*, Préface de Georges Canguilhem, Paris, Presses Universitaires de France (Coll. « Pratiques Théoriques »), 1993, 175 p.

Présenté par Georges Canguilhem dans l'excellente collection dirigée par Étienne Balibar et Dominique Lecourt, cet ouvrage est un recueil de différents textes de Jacques Piquemal (1922-1990) [J. P.], agrégé de philosophie devenu, comme beaucoup depuis, historien épistémologue des sciences — pensons à Jean-Toussaint Desanti et tout simplement aux deux directeurs de la collection, sans oublier celle qui vient de nous quitter : Roselyne Rey. Comme et avant celle-ci, J. P. était historien de la médecine et, plus précisément, des idées, plus que des pratiques, médicales.

Ce que confirment bien les quatre textes retenus pour constituer les quatre parties — inégales en volume — de ce livre :

- 1) p. 9- 68 : « Le choléra de 1832 en France et la pensée médicale » ;
- 2) p. 69-92 : « Succès et décadence de la méthode numérique en France à l'époque de Pierre-Charles-Alexandre Louis »
- 3) p. 93-112 : « Aspects de la pensée de Mendel » ;
- 4) p. 113-174 : « Histoire des idées sur la respiration ».

On le voit : deux textes d'une vingtaine de pages, correspondant, l'un, le 2), à un article de *Médecine de France* de 1974, l'autre, le 3), à une communication faite en 1965 aux Conférences du Palais de la Découverte de Paris, encadrés par deux autres nettement plus importants, d'une soixantaine de pages chacun. Celui sur le choléra de 1832 est une étude parue en 1959 dans *Thalès*, recueil des Travaux de l'Institut d'Histoire des Sciences de l'Université de Paris ; celui sur l'histoire de la respiration, « Avant Lavoisier » (p. 113-147) et avec « Lavoisier » (p. 147-174), est le texte rédigé d'un Cours prononcé en 1976-1977 à l'Université Montpellier III, où J. P. était maître-assistant (*Naissance de la*

clinique : une archéologie du regard médical de Michel Foucault paraît en 1963 ; cela comme rappel, pour situer les choses).

Dans le cadre de cette recension, il n'est pas question de faire l'analyse détaillée de chacun de ces quatre textes. En effet, il semble bien plus intéressant de considérer les deux plus importants en volume, le 1) et le 4), en particulier parce qu'ils mettent en œuvre une méthode que l'histoire épistémologique de la médecine — et des sciences en général — a tout intérêt à suivre pour sa fécondité. Il s'agit de la méthode dite d'analyse en *corpus*, qui peut s'appliquer soit à un événement ou une situation, soit à une question. Étant bien entendu que cette distinction est tout à fait théorique, un événement ou une situation posant toujours une question, et une question est toujours incarnée plus ou moins dans une situation. Arrêtons-nous plus spécialement au 1).

Soit donc un événement : le choléra du printemps 1832, en France et, plus particulièrement, à Paris. Événement considérable, voire traumatisant pour toute la société qui découvre que la perfectibilité physique chère aux Lumières et à ses hygiénistes n'est rien moins que définitivement acquise. Et J. P. de citer Chateaubriand ironisant sur le choléra « se promenant d'un air moqueur dans un siècle de philanthropie » (p. 10). Mais ce n'est pas le propos de notre historien épistémologue de la médecine que de développer l'analyse socio-historique « de ce désarroi global » (p. 9), au demeurant désormais bien connu par le livre de Patrice Bourdelais et Jean-Yves Raulot, *Histoire du choléra en France : une peur bleue, 1832 et 1854*, Paris, Payot, 1987. Ce qui importe en effet à J. P., c'est de voir en quelque sorte la pensée médicale — de l'époque, bien sûr — à l'épreuve du choléra :

Je voudrais surtout, dans les pages qui suivent, montrer comment, en mettant la pensée médicale au contact d'un tel problème, c'est-à-dire d'une occasion de se confirmer, de s'élargir ou de se rectifier, le choléra nous la révèle dans ses œuvres vives, fait l'épreuve de ses possibilités et de ses limites. Épreuve singulière à certains égards, car la maladie a ses caractères propres, et aucune autre n'aurait constitué un test absolument équivalent. Mais épreuve largement significative (p. 12).

Pour cette mise à l'épreuve est donc constitué un *corpus* ; celui d'un certain nombre de textes représentatifs des différents éléments de la pensée médicale du temps. Et c'est tout l'intérêt du travail de J. P. de nous livrer le tableau des différentes doctrines médicales d'une époque, non pas dans leur abstraction respective, mais bien dans ce qui les fait être proprement et véritablement médicales, c'est-à-dire opératoires : une maladie grave, et d'autant plus grave qu'elle est épidémique, le choléra. Sont ainsi confrontées aux questions :

- de la symptomatologie et de la sémiologie du choléra (p. 15-23),
 - de ses manifestations anatomo-pathologiques (lésions organiques) (p. 23-28),
 - de ses caractères physiopathologiques (développements infectieux) (p. 28-37),
 - de sa « nature » épidémique, contagieuse ou non (p. 37-46),
 - de ses effets mortels sociologiquement différenciés et statistiquement mesurés (p. 46-53),
 - de sa prophylaxie et de sa thérapeutique (p. 53-60) ;
- sont donc, dis-je, confrontées à toutes ces questions les différentes doctrines médicales du temps, repérées dans des textes précis.

Pour la doctrine médicale particulièrement en vogue à Paris à ce moment-là : le « physiologisme » de Broussais (1772-1838), deux textes principaux sont requis qui témoignent de cette confrontation :

1) celui du « Maître » : *Le choléra-morbus épidémique, observé et traité selon la méthode physiologique*, qui est de 1832 ;

2) celui de « l'élève » Jean-Baptiste Bouillaud (1796-1881) : *Traité pratique, théorique et statistique du choléra morbus de Paris*, également de 1832.

Pour « le bon vieux » vitalisme montpelliérain qui jette ses derniers feux de système médical attaché à une conception globale de la maladie — le choléra n'est-il pas pour lui une « lésion vitale » (p. 36), le texte-témoin de cette confrontation est :

3) celui d'Alexis Alquié : *Traité élémentaire de pathologie d'après la doctrine de Montpellier*, de 1853.

Pour les doctrines médicales toutes nouvelles qui sont au nombre de deux : le « numérisme » de Pierre-Charles-Alexandre Louis (1787-1872) cher à J. P., et la première médecine expérimentale, les textes-témoins sont :

4) celui de François-Louis-Isidore Valleix (1807-1855) : *Guide du médecin praticien*, à partir de 1844, au tome 5, qui essaie de trouver dans la statistique une certaine rationalité des maladies collectives telles qu'est le choléra ; et

5) celui, bien sûr, de François Magendie (1783-1855) : *Leçons sur le choléra-morbus faites au Collège de France*, encore de 1832, qui, en quelque sorte, expérimente sur le vif sa méthode expérimentale !

Reste la doctrine médicale majoritaire de l'époque, c'est-à-dire celle de l'école anatomo-clinique dite de Paris, qui veut d'abord « décrire analytiquement » (Condillac et Cabanis sont passés par là), autrement dit inventorier méthodiquement chaque maladie, par la mise en relation *systématique* des « symptômes avec les lésions anatomiques observables à l'autopsie » (p. 14) ; de cette anatomo-clinique à l'épreuve du choléra quatre textes principaux témoignent :

6) celui de A. N. Gendrin : *Monographie du choléra épidémique de Paris*, de 1832, tirée de son expérience de clinicien de l'Hôtel-Dieu ;

7) la contribution d'A. Dalmas au *Dictionnaire de médecine* de 1834, intitulée « Le choléra » et tirée également de son expérience de clinicien ;

8) un travail du disciple bien connu du célèbre Bretonneau (1778-1862), Velpeau (1795-1867) : « Du choléra épidémique de Paris », paru dans les *Archives générales de médecine* de juin 1832, c'est-à-dire comme une étude clinique à chaud ;

9) une étude d'un autre disciple du même Bretonneau, É. Gendron, dont le mérite est de porter sur la province : « Recherches sur les épidémies des petites localités », parue en 1834 dans le *Journal des connaissances médico-chirurgicales*.

À ces neuf textes principaux sera bien sûr ajouté :

10) le *Rapport sur la marche et les effets du choléra-morbus dans Paris et les communes rurales du département de la Seine, par la Commission nommée [...] par MM. les Préfets de la Seine et de police (année 1832)*, monumental inventaire de l'épidémie, dans la tradition des médico-topographies descriptives de l'hygiénisme des Lumières.

Tel est donc l'essentiel du corpus d'analyse de J. P. L'intérêt de ce type d'analyse en corpus réside dans le fait qu'elle produit toujours une « vérité » globale et totalisante. C'est confirmer dans le cas qui nous occupe, puisque, en fin de compte, ce que nous apporte J. P., c'est le savoir médical du premier XIX^e siècle révélé à lui-même par la crise du choléra. Quelle est cette révélation ?

— D'abord, qu'il n'y a pas *une* médecine, mais *des* médecines dont l'une — l'anatomo-clinique — peut dominer au niveau des praticiens, alors qu'une autre — le « physiologisme » broussaisien — est dominante au niveau de l'appareil médical d'État.

— Ensuite, que cette dernière domination ou « dominance », pas plus que l'autre d'ailleurs, ne permet le triomphe de l'une ou l'autre médecine, en termes opératoires s'entend.

— Enfin, qu'aucune, au plan scientifique, n'est *vraie* au point d'éclipser les autres par sa capacité d'expliquer et de guérir le mal épidémique qui surgit. Certes, comme l'écrit J. P. à l'extrême fin de son étude, « le corbillard de Casimir Périer [premier ministre de Louis-Philippe, soigné par Broussais] emportait sans doute [en mai 1832], virtuellement, avec lui un cadavre spéculatif : le « physiologisme » de F.-J.-V. Broussais » (p. 67). Mais, à l'autre bout de la recherche médicale du temps, « l'expérimentation de Magendie pose plus de problèmes qu'elle n'en résout » (p. 61). Bref, chaque doctrine médicale de l'époque, même la plus archaïque, fait face et apporte un petit quelque chose à la connaissance de la maladie — ne serait-ce que négativement (p. 62-63) ; mais, dans l'ensemble, « les acquisitions de 1832 sont pour les médecins les plus lucides une source d'embarras plutôt qu'une clarté ou une stimulation. Ils ont le sentiment de vivre une crise dont ils ne sont pas sûrs qu'elle soit finalement une crise de croissance » (p. 61). Ce sont « la pathologie cellulaire, l'expérimentation physico-chimique, la microbiologie » (*Ibid.*), en un mot, le changement total de niveau de recherche qui va permettre de maîtriser le mal.

Grave leçon pour nous, victimes du Sida, que cette ultime signification de ce recueil de Jacques Piquemal : on ne sort pas d'une situation médicale critique avec et par les moyens conceptuels avec et par lesquels on y est entré !

Daniel Teysseire
Université de Caen

**Serge Robert, *Les mécanismes de la découverte scientifique*,
Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 1993.**

Don Ross

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027390ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/027390ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)
1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ross, D. (1996). Compte rendu de [Serge Robert, *Les mécanismes de la découverte scientifique*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 1993.] *Philosophiques*, 23 (1), 204–210. <https://doi.org/10.7202/027390ar>

Serge Robert, *Les mécanismes de la découverte scientifique*, Ottawa, Les presses de l'Université d'Ottawa, 1993.

J'imagine aisément que plusieurs philosophes des sciences ont dû s'étonner devant l'étendue et l'ambition du nouveau livre de Serge Robert. J'étais du nombre à partir de la page dix, là où Robert énumère les problèmes qu'il entend résoudre, ou sur lesquels il espère, à la limite, faire des progrès. Cette liste inclut la question de la nature et de la signification épistémologique de la perception, celle du rôle des définitions en science, de la structure des théories scientifiques, des présuppositions métaphysiques de la science, la question des caractéristiques de la méthode scientifique, du critère de démarcation entre science et pseudo-science, celle de savoir s'il y a et comment s'opère le progrès scientifique, celle de la logique de la découverte scientifique, celle de savoir le type de capacités cognitives qui pourraient être requises pour les futurs scientifiques. On voit immédiatement qu'à toute fin pratique, cette liste inclut toutes les questions principales qui ont préoccupé les philosophes des sciences pendant les quatre-vingt dernières années (et peut-être même depuis Descartes). Mais, bravement, Robert fait part de son intention, qui est de développer une théorie qui permette de cerner tous ces aspects de la science, et ceci en deux cent cinquante pages environ. S'il nous avait avertis à l'avance, comme il aurait pu le faire, que le livre contient beaucoup de descriptions de conceptions philosophiques existantes ou possibles, mais très peu en matière d'arguments, notre inquiétude ne se serait qu'intensifier. Robert peut-il, aurions-nous été tenté de demander, être sérieux ?

La réponse est, bien sûr, qu'il l'est. Il est si clairement bien versé dans la littérature de son sujet que le caractère ambitieux de son projet a naturellement dû lui être évident. Toutefois, je voudrais, dans les pages qui suivent, d'abord donner une interprétation du travail de Robert qui rende son objectif à la fois modeste et potentiellement éclairant. Je soutiendrai ensuite que cet objectif n'en demeure pas moins irréalisable. Cette critique se veut constructive. Elle émergera de méta-réflexions sur le type de projets qu'ont entrepris les philosophes des sciences et sur la viabilité relative de ces divers projets. Dans cette perspective, le principal point de désaccord entre Robert et moi se ramènera à ceci : je suis sceptique à l'égard de toute forme de *théorie générale* en philosophie des sciences, tandis qu'il est, pour sa part, manifestement confiant dans les perspectives d'avenir de ce genre de théories. J'ose espérer que cette tentative, qui vise à identifier le nœud et la signification de notre divergence, se révélera être d'une grande utilité.

Le premier puzzle que j'eus à résoudre, en essayant de trouver la meilleure manière d'aborder la lecture du livre de Robert, fut celui de m'expliquer pourquoi il y avait si peu d'arguments en tant que tels. Comment, s'interroge le lecteur naïf, Robert peut-il s'imaginer qu'une théorie compréhensive de la science puisse être simplement *proclamée* ? La réponse réside, à ce qu'il me semble, dans la conception, implicite chez Robert, selon laquelle le plus important travail argumentatif aurait été déjà accompli dans l'histoire récente de la discipline. Il semble que Robert croit que de ce travail argumentatif n'ont résulté que des espèces de cul-de-sac, où il semble impossible de décider entre des visions opposées, puisque chacune met fortement à contribution nos intuitions, mais en les tirant dans des directions contraires. J'impute cette conception à Robert sur la base de la stratégie dont il se sert sans relâche dans son livre. Cette stratégie consiste à montrer, en prenant deux à deux des conceptions philosophiques opposées, que les conflits qui semblent évidents entre elles ne sont qu'apparents, puisque *toutes* nos intuitions peuvent être simultanément satisfaites au moyen d'une théorie qui comprend l'aspect de la pratique scientifique que chacune de ces conceptions antérieures de la science aurait correctement saisi, mais qui ne comprendrait précisément que cet aspect. Par ce moyen, Robert tente par exemple de réconcilier les duos suivants : constructivisme et empirisme, externalisme et internalisme, descriptivisme et rigidisme concernant les termes référentiels, essentialisme et nominalisme, approches sémantiques et syntaxiques de la structure des théories scientifiques, méthodes déductiviste et inductiviste, vérificationnalisme et faillibilisme. À vrai dire, cette approche a effectivement l'avantage de ne réclamer qu'un minimum d'arguments : en effet, s'il s'avérait que, dans la plupart sinon dans tous les cas, son diagnostic de l'origine de nos intuitions conflictuelles était fondé, et que sa réconciliation de doctrines opposées était cohérente, alors nous n'aurions plus besoin de réclamer une autre forme de persuasion.

Si cette description du projet de Robert est juste, alors s'offrent à nous trois voies par lesquelles nous pouvons le soumettre à des pressions critiques. Premièrement, nous pouvons nous demander si Robert est effectivement justifié de croire que l'on peut atteindre une image philosophiquement éclairante de la science grâce à la réconciliation des thèses directrices traditionnelles dans les diverses parties de l'épistémologie des sciences. Deuxièmement, nous pouvons aussi nous interroger à savoir si le nombre de réconciliations qui s'avèrent réussies est suffisant pour justifier la confiance que Robert semble mettre dans l'ensemble même de son projet. Troisièmement, on peut douter du fait que l'aggrégation de ces compromis saura former un tout suffisamment cohérent

pour constituer l'image unifiée que Robert veut qualifier de « rationalisme interactionniste ». La question que soulève la première ligne de critique semble avoir préséance sur les autres : il y aurait peu de raisons de nous engager dans les analyses détaillées que requiert l'examen des deux autres problèmes à moins qu'elle ne reçoive une réponse affirmative. Je présume que c'est par rapport à cette première question que le philosophe typique des sciences se montrera le mieux disposé à partager le point de vue de Robert. Ainsi, en m'opposant à lui sur ce point, mon désaccord est net, et, à ce point-ci, il peut même sembler radical.

Seulement un tout petit nombre d'affirmations dans ce livre me semblent clairement fausses. Ceci ne veut pas dire que je renonce à diverger profondément avec Robert, bien au contraire. Je soutiendrais que la plupart des affirmations qui sont à proprement parler constitutives du rationalisme interactionniste ne peuvent pas être interprétées de façon à être à la fois vraies et intéressantes, dans le sens où elles auraient quelque chose d'éclairant et de substantiel à nous dire sur la science. Je m'appuierai, pour illustrer cela, sur un exemple tiré de l'analyse que Robert fait de la logique de la perception : discussion qui est la source même de plusieurs des distinctions conceptuelles qui sont utilisées plus tard dans le livre. Tout au début de la discussion, Robert déclare que « la distinction [entre le donné et le construit] existe, mais dans une co-présence sans opposition [p. 16] ». Cette affirmation est, me semble-t-il, manifestement vraie. En effet, si cette distinction, qui est après tout une distinction entre *concepts*, n'avait pas existé, il n'aurait jamais été possible d'*articuler* le conflit qui existe entre une conception empiriste et une conception constructiviste de la science. La thèse selon laquelle les processus de transduction de l'information, d'une part, et les processus de stockage et de représentation de l'information sous forme de résumés théoriques construits, d'autre part, travaillent de concert dans la cognition, est une thèse qui n'est, pour autant que je sache, remise en cause par personne. Les problèmes philosophiques qui émergent ici ne viennent pas de ce que nous refusons d'admettre qu'il y ait interaction entre la transduction et la construction, mais bien plutôt de ce nous ne savons pas comment rendre compte de cette interaction manifeste tout en essayant de conserver, pour les besoins de l'épistémologie, des concepts qui font abstraction de cette interaction comme celui de perception.

Aucun renfort d'analyse conceptuelle *a priori* n'aura de succès ici, et ce pour la simple raison que de tels travaux essaient de faire l'impossible, c'est-à-dire d'établir un concept utile de la perception, qui serait plus riche que celui de transduction en ce sens qu'il permettrait le traitement de l'information concernant les objets qui se subsument sous les concepts, tout en ignorant le rôle que jouent les influences de « haut-en-bas » (*top-down*) lors de la production des représentations de ces concepts. Un tel problème n'embarrasse aucunement les naturalistes, car nous pouvons nous contenter de dire que si le cerveau dispose, derrière les transducteurs sensoriels, de modules de traitement d'entrée-seulement d'information — comme cela semble être le cas —, alors l'activité de ces modules est ce en quoi consiste la perception. Et s'il s'avérait que nous avons été abusés par les données empiriques, bref, que de tels modules n'existent pas, alors il nous faudrait simplement reconnaître que le concept même de perception ne sera plus d'aucune utilité. Dans une telle éventualité, notre explication devra être en termes de transduction et d'équilibrage en retour de type-pandemonium. Or, Robert n'est pas anti-naturaliste. D'autre part, sa méthodologie, telle qu'exposée ci-dessus du moins, n'est pas naturaliste non plus. Cependant, dans la mesure où sa propre position émerge des arguments

de philosophes qui utilisent un concept de la perception qui n'est pas dérivé de recherches empiriques, il se retrouve avec un concept philosophique qui n'est pas raffiné, et qui est probablement l'élaboration du concept populaire vague. À la lumière de ce qui précède, considérons comment nous pourrions évaluer l'affirmation suivante : « La seule conclusion alors acceptable est de soutenir que les individus et les propriétés (et les relations) sont progressivement contruits dans notre perception par une détermination progressive des uns par les autres et des autres par les uns. » (p. 22) Cette affirmation est sûrement vraie — mais elle est totalement dénuée d'information. Elle est formulée dans un discours conceptuel qui se situe à un niveau d'abstraction tellement au-dessus des faits eux-mêmes, qu'il est difficile, à un tel niveau d'abstraction, de dire quoi que ce soit dont on ne puisse pas trouver une interprétation vraie. Je voudrais risquer ici une généralisation que l'on peut modestement appeler « La Première Loi de l'Enquête Conceptuelle Pure » : lorsqu'un niveau suffisant d'abstraction du discours se trouve associé, en tant que partie intégrante de la méthodologie de lecture, avec le principe de charité, alors cela conduit inévitablement à la vacuité. La méthode dont Robert se sert pour trouver un terrain d'entente entre les conceptions rivales le conduit presque toujours à un niveau d'abstraction plus élevé que le niveau auquel le conflit apparaît. Il s'ensuit donc qu'il est constamment menacé de tomber sous le coup de la Première Loi.

Puisqu'il s'agit là d'une ligne critique assez sévère, je ferais mieux, me semble-t-il, de l'appuyer par un autre exemple. Robert établit par ailleurs une distinction — qui occupe une place prééminente dans sa théorie générale — entre trois niveaux différents de langages cognitifs, qu'il appelle respectivement « descriptif, explicatif et justificatif ». Ces distinctions de niveaux, pourrait-on se demander, existent-elles ? Naturellement, Robert nous explique la manière de distinguer entre ces *concepts* ; donc, aux mains de leur créateur, ces distinctions existent. Mais, pourrait-on s'interroger, correspondent-elles pour autant à des distinctions empiriquement motivées ? Il n'existe, pour autant que je sache, aucun travail dans les sciences cognitives qui puisse servir à motiver, ou qui puisse être utilement réorganisé conceptuellement par le triumvirat de Robert. Ce fait en soi ne corrompt pas automatiquement la pertinence de ces distinctions, mais il impose à leur créateur le fardeau de montrer qu'elles sont nécessaires pour pouvoir rendre compte adéquatement de certains épisodes réels de l'histoire de la science, et non pas des épisodes reconstruits philosophiquement. Or, nulle part dans son ouvrage, Robert n'a cherché à honorer cette charge. Du coup, c'est à nous qu'échoit la tâche d'imaginer la meilleure manière d'utiliser ces catégories dans les cas concrets, ce qui nous donne la liberté d'assigner, plus ou moins selon notre propre vouloir, une interprétation empirique à ces concepts. Naturellement, si nous voulons être charitables, nous assignerons nos interprétations de sorte que les affirmations générales de Robert (au sujet des relations entre concepts) soient vraies — ce qui, *ipso facto*, en fait des affirmations qui ne nous apprennent rien de nouveau sur la science telle qu'elle est pratiquée ou sur les processus cognitifs réels.

Je suis d'avis que ma critique ne troublera pas outre mesure quelqu'un qui perçoit le paysage de la philosophie des sciences de la même manière que Robert. Car après tout, pourrait-on me rétorquer, s'il se trouve que Carnap et Popper nous ont légué des descriptions de la science qui, bien que contenant des intuitions profondes et essentielles, n'en demeurent pas moins inadéquates sur certains points, alors comment pourrait-il *ne pas* être important et utile, s'il se trouve en plus que ces descriptions sont incompatibles, que l'on nous instruisse sur la manière d'utiliser ces deux perspectives pour se soutenir mutuellement ; conservant par là les deux séries d'intuitions tout en éliminant, par la même

occasion, les difficultés auxquelles nous ont confronté leurs cadres conceptuels trop étroits ? Le principe logique qui est implicite dans cette question rhétorique est valide ; en revanche, l'antécédant contient, pour sa part, quelques ambiguïtés. Le travail de Carnap (je suis moins sûr de celui de Popper) est certes une source de brillantes intuitions sur la logique de nos concepts épistémiques traditionnels et sur le langage avec lequel nous tentons de formuler certaines de nos conclusions scientifiques les plus importantes. Mais il n'en découle *pas* que Carnap réussit, en fin de compte, à nous apprendre quelque chose sur la pratique scientifique qui soit à la fois vrai et éclairant, bien que telle ait pu être son intention. La raison en est que pour pouvoir interpréter le travail de Carnap comme un travail qui porte sur la science telle qu'elle est pratiquée, il faut tout d'abord adhérer aux hypothèses suivantes, qui sont fausses : (1) qu'il existe un ensemble de principes épistémiques distinctifs et communs à la pratique scientifique ; et (2) que l'enrégimentation du langage de la science rendra manifeste les principes épistémiques de celle-ci. Bien que Robert semble accepter ces deux hypothèses, un projet comme le sien *pourrait* très bien se passer de (2). (1) reste néanmoins cruciale. Si cette hypothèse était niée, il n'y aurait plus aucune raison de penser que la résolution de disputes conceptuelles parmi des philosophes, dont les généralisations sont faites pour s'appliquer aux différentes disciplines scientifiques, puisse contribuer à faire de la lumière sur la science telle qu'elle est pratiquée dans les disciplines particulières. Pour ce faire donc, je consacrerai le reste de ma présentation aux raisons qui m'amènent à croire que (1) est fausse.

À vrai dire, il est trompeur de parler ici de *mes* raisons, car mon opposition à (1) s'inspire d'un thème récent de la littérature ; thème dont les principaux tenants sont Ian Hacking et Nancy Cartwright. Leur procédure d'argumentation est principalement inductive. Des études précises de différents épisodes, certains historiques et d'autres contemporains, de la pratique réelle des sciences révèlent que les scientifiques sont en général extrêmement opportunistes dans leurs épistémologies : qu'ils sont beaucoup moins préoccupés par la mise au point de théories, et beaucoup plus intéressés par la manipulation d'objets expérimentaux, que les philosophes ne l'ont imaginé. Mon favori, parmi les exemples de Cartwright, est un exemple tiré de la théorie de la radiation quantique. Lorsque des atomes dé-excitent, en émettant des photons dans un champ de radiation, on observe un élargissement de la ligne d'émission de l'atome radioactif. Ce phénomène, connu sous le nom de *damping*, ne soulève aucun doute ; et mieux, les physiciens s'accordent généralement pour reconnaître que l'élargissement de la largeur de la ligne est due à l'émission de photons. Néanmoins, Cartwright décrit non moins de six différentes manières non complémentaires par lesquelles les physiciens essaient d'incorporer ce phénomène dans le cadre mathématique général de la mécanique quantique. Il ne s'agit pas là d'une simple question d'équivalence formelle. Les six approches « rivalisent l'une contre l'autre, chacune offrant une loi différente pour rendre compte du même phénomène ». Un philosophe traditionnel des sciences s'imaginera sûrement que, en de telles circonstances, les physiciens sont en train de se creuser les méninges afin de réduire le nombre de solutions. En effet, tant qu'ils n'y seront pas arrivés, ils n'auront pas d'explication unifiée du phénomène en question. Or, les explications unifiées (tout au moins à l'intérieur des disciplines comme l'ont affirmé des moins ambitieux que Robert) sont supposées être la base même de l'explication de la nature, et donc l'objectif ultime des sciences. Mais, en fait, les physiciens ne sont *pas* en train de chercher à émonder leur ensemble de solutions. Au contraire, ils exploitent activement la liberté de manœuvre que leur procure leur trop plein de richesse. Puisque chacune de ces six théories se révèle être

meilleure que les autres dans certains contextes expérimentaux, le physicien peut donc utiliser celle qui se trouve être la mieux adaptée à ses circonstances particulières. En résumé, disons ceci : il n'existe pas de théorie unique du damping quantique, et la *communauté des chercheurs n'y travaille pas actuellement parce qu'elle préfère ne pas en avoir qu'une seule.*

La puissance de persuasion de ce type d'exemple dépend évidemment de savoir jusqu'où il peut être typique. L'espace qui m'est alloué ici ne me permet que de vous renvoyer à Cartwright, où se trouvent présentés toute une série d'exemples qui me semble être cumulativement convaincants. Je suis, à tout le moins, convaincu qu'une situation du type de celle qu'illustre le damping quantique n'est pas du tout inhabituelle en *physique*. Je m'attendrais à rencontrer le même type de situation en microbiologie. En revanche, de telles situations pourraient être très rares dans l'écologie évolutionniste des populations et en microéconomie, pour ne prendre que deux exemples. La raison principale d'une telle différence, suggérerai-je, réside dans le fait que la plupart des aspects conceptuels de la physique et de la microbiologie sont suffisamment contrôlés par l'interaction physique directe qui existe entre eux et les parties pertinentes du monde, tant et si bien qu'il n'est point besoin de discipliner la prolifération théorique par le recours à des principes méta-disciplinaires. De telles conditions n'existent pas en écologie évolutionniste des populations ou en microéconomie, si bien que ces sciences, en dépit du fait qu'elles n'aient pas servi d'exemplifications pour les philosophes, sont beaucoup plus proches du type de modèles de sciences que les philosophes ont généralement endossé. Faisons ressortir deux aspects de la présente discussion qui sont pertinents pour la remise en cause de l'hypothèse (1). Tout d'abord, si Cartwright a raison, alors l'importance de principes épistémiques abstraits comme guide de l'activité des sciences fondamentales, ou même comme caractérisation légitime du travail qui s'y fait, est bien moindre que ne l'ont supposé les philosophes des sciences dont Robert s'est inspiré. Deuxièmement, le fait même que la généralisation négative de Cartwright ne puisse s'appliquer uniformément à toutes les sciences, nous rappelle un autre fait qui a été mis en lumière par la prolifération d'études empiriques des sciences : à savoir que les diverses sciences sont aussi différentes les unes des autres que le sont les aspects respectifs du monde qu'elles étudient. Du reste, la première série de différences est le produit de la seconde. Il y a, par exemple, des principes de la théorie évolutionniste que les biologistes doivent respecter. Mais de tels principes sont des produits chèrement gagnés par l'expérience acquise lors de l'application des modèles d'explication darwiniens à un monde exhibant autant de facteurs complexes que la « dérive génétique » (*genetic drift*) ou l'instabilité environnementale. Ces principes ne découlent pas d'une réflexion sur des problèmes épistémologiques généraux.

Il me faut toutefois préciser que la position à laquelle je souscris n'est pas, et il s'en faudrait de beaucoup, une version de l'anarchisme feyerabendien; une position que Robert, avec raison du reste, rejette tout spécialement. *Pace* Feyerabend, nous pouvons effectivement identifier une foule de choses qu'un bon scientifique ne devrait pas faire : ne pas violer le *modus ponens*, ne pas tirer d'inférences à partir d'un échantillon trop petit ou non représentatif, ne pas accepter des conclusions qui se fondent sur l'autorité de sources de crédit douteux, et ne pas manipuler leurs données outre mesure. Mais, *pace* Robert, je ne vois aucun véritable avantage à convertir un tel ensemble d'heuristiques négatives en une théorie épistémologique de la science. En effet, de telles heuristiques correspondent simplement aux aptitudes critiques élémentaires que se doivent de respecter tous les penseurs dans tous les aspects de leur vie. L'impossibilité d'une épistémologie adéquate de la science est, selon moi, un cas

spécial de l'impossibilité d'une épistémologie générale adéquate. Ceci nous amène à un autre aspect essentiel du désaccord qui existe entre Robert et moi. Contester, comme je le fais, qu'il puisse y avoir une épistémologie univoque de la science, implique immédiatement qu'il ne peut pas exister de critères épistémologiques de démarcation entre science et non-science. Je soutiens que la science est tout simplement une disposition assez inhabituelle à appliquer de manière consciente, et prudemment contrôlée, la batterie d'aptitudes de raisonnement dont nous avons été dotés par l'évolution. La prudence et la mise sur pied de dispositifs institutionnels de contrôle sont rendues nécessaires par le fait que les scientifiques sont souvent amenés à déployer leurs capacités intellectuelles dans des domaines pour lesquels la sélection naturelle n'avait aucune raison de nous préparer, et dans lesquels, par conséquent, nous sommes maladroits. Naturellement, les poppériens, qui éprouvent un besoin idéologique d'avoir un critère de démarcation, m'objecteront que cette conception peut être aussi utilisée pour tendre la perche aux astrologues et aux créationnistes. À cela je répondrais que nous n'avons nullement besoin d'une méta-théorie de la science pour justifier la thèse que l'astrologie et le créationnisme procèdent d'un mauvais raisonnement : en effet, leurs tenants violent constamment le *modus ponens*, infèrent à partir d'échantillons non représentatifs, etc. Si en affirmant que l'astrologie et le créationnisme ne sont pas scientifiques, nous voulons simplement dire qu'on ne devrait pas leur accorder de place à l'intérieur de nos *institutions* scientifiques, alors il est facile de voir que l'on peut soutenir cette thèse sans même avoir besoin de s'appuyer à un soi-disant sens profond, *philosophique*, dans lequel ils ne seraient pas scientifiques.

Si la conception que j'ai soutenue venait un jour à être généralement acceptée, alors le livre de Robert viendrait à être vu comme une évaluation bien pesée et très bien informée d'une sous-discipline morte : la philosophie générale de la science. Mais cela ne constituerait pas pour autant le glas de la philosophie de la science en général. Nous continuerions à attendre des philosophes de la physique qu'ils s'occupent des problèmes conceptuels qui peuvent émerger de la physique, des philosophes de la biologie qu'ils se chargent des problèmes conceptuels qui émergent de la théorie biologique et ainsi de suite. Ce me semble être une affirmation sociologique vraie que de dire que les tendances sont, en philosophie des sciences, en train de se développer dans le sens que je favorise. Naturellement, il n'est pas exclu qu'il apparaisse dans quelques années que j'aie suivi une mode intellectuelle éphémère pendant que des philosophes comme Robert auraient sagement gardé le bon cap. Je ne crois pas que cela se produise un jour, mais si jamais il devait en être de même, alors *Les mécanismes de la découverte scientifique* méritent plusieurs ré-éditions.

Don Ross
 Département de philosophie
 Université d'Ottawa

Livres reçus

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027391ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027391ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1996). Livres reçus. *Philosophiques*, 23 (1), 211–213.
<https://doi.org/10.7202/027391ar>

LIVRES REÇUS

- Baertschi, Bernard, *La valeur de la vie humaine et l'intégrité de la personne*, Paris, PUF (coll. « Philosophie morale »), 1995, vi-314 p.
- Bidima, Jean-Godefroy, *La philosophie négro-africaine*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? » n° 2985), 1995, 128 p.
- Bonfand, Alain, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie. La tristesse du roi*, Paris, PUF, 1995, 125 p.
- Boulad-Ayoub, Josiane, *Mimes et parades. L'activité symbolique dans la vie sociale*, Paris, L'Harmattan, (coll. « La philosophie en commun »), 1995, 384 p.
- Bourgeois, Bernard, *La philosophie allemande classique*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? » n° 1466), Paris, PUF, 1995, 128 p.
- Boutot, Alain, *La pensée allemande moderne*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? » n° 2991), 1995, 128 p.
- Bouvier, Alban, *L'argumentation philosophique. Étude de sociologie cognitive*, Paris, PUF (coll. « Sociologies »), 1995, 248 p.
- Brunschwig, Jacques, *Études sur les philosophies hellénistiques (Épicurisme, stoïcisme, scepticisme)*, Paris, PUF (coll. « Épiméthée »), 1995, 364 p.
- Carrier, André et al., *Apologie de Socrate : introduction à la philosophie*, Montréal, CEC (coll. « Philosophies vivantes »), 1995, 216 p.
- Carignan, Maurice, *Essai sur l'Intermède de Kierkegaard*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa (coll. « Philosophica »), 1995, x-219 p.
- Crowe, Frederick E., *Bernard J. F. Lonergan. Progresso et Tappe del suo pensiero*, Roma, Città Nuova Editrice, 1995, 192 p.
- Deledalle, Gérard, *La philosophie peut-elle être américaine? Nationalité et universalité*, Paris, Éd. J. Grancher, 1995, 304 p.
- Dorion, Louis-André, *Aristote : Les réfutations sophistiques*, Introduction, traduction et commentaire, Paris-Québec, Vrin-Presses de l'Université Laval (coll. « Histoire des doctrines de l'Antiquité classique » 18), 1995, x-476 p.
- Dworkin, Ronald, *Prendre les droits au sérieux*, Paris, PUF (coll. « Léviathan »), 1995, 515 p.

- Gauthier, Yvon, *La philosophie des sciences. Une introduction critique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995, xi-130 p.
- Guillon, Emmanuel, *Les philosophies bouddhistes*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? » n° 3003), 128 p.
- Hartz, Louis, *La nécessité du choix. La pensée politique au XIX^e siècle*, (traduit de l'anglais par P.-E. Dauzat), Paris, PUF (coll. « Perspectives critiques »), 1995, 254 p.
- Hayek, Friedrich A., *Droit, législation et liberté*, Paris, PUF (coll. « Quadrige »), 1995, 3 volumes.
- Houde, Olivier, *Rationalité, développement et inhibition. Un nouveau cadre d'analyse*, Paris, PUF (coll. « Psychologie et sciences de la pensée »), 1995, 146 p.
- Laflamme, Simon, *Communication et émotion. Essai de microsociologie relationnelle*, Paris, L'Harmattan, 1995, 191 p.
- Lafrance, Yvon & Paquet, Léonce, *Les Présocratiques. Bibliographie analytique (1450-1879)*, Montréal, Bellarmin (coll. « Noësis »), 1995, 429 p.
- Larochelle, Gilbert, *Philosophie de l'idéologie. Théorie de l'intersubjectivité*, Paris, PUF (coll. « L'interrogation philosophique »), 1995, vii-274 p.
- Locke, John, *Lettre sur la tolérance*, [texte latin et traduction française], (trad. du latin par R. Polin), Paris, PUF (coll. « Quadrige »), 1995, xcix-107 p.
- Macherey, Pierre, *Introduction à l'Éthique de Spinoza. La cinquième partie : les voies de la libération*, Paris, PUF (coll. « Les grands livres de la philosophie »), 1994, vi-230 p.
- Misrahi, Robert, *Existence et démocratie*, Paris, PUF (coll. « Questions »), 1995, 244 p.
- Moritz, Karl Philipp, *Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, [textes présentés et traduits par P. Beck], Paris, PUF (coll. « Philosophie aujourd'hui »), 1995, 235 p.
- Müller, Friedrich, *Discours de la méthode juridique*, (trad. de l'allemand par O. Jouanjan), Paris, PUF (coll. « Léviathan »), 1996, 438 p.
- Nouss, Alexis, *La modernité*, Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? » n° 2923), 1995, 128 p.
- Patar, Benoît, *Nicolai Oresme: Expositio et quæstiones in Aristotelis De Anima*, [texte et étude critique], Louvain-la-Neuve / Paris, Éd. de l'Institut supérieur de philosophie / Éd. Peeters, 1995, clxxxi-619 p.
- Rawls, John, *Libéralisme politique*, Paris, PUF (coll. « Philosophie morale »), 1995, 450 p.

- Rosen, Stanley, *Plato's Statesman : the web of politics*, New Haven, Yale University Press, 1995, x-197 p.
- Schultz, Johann, *Exposition of Kant's Critique of Pure Reason*, (trad. de l'allemand par J. C. Morrison), Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa (coll. « Philosophica »), 1995, xxxi-216 p.
- Spitz, Jean-Fabien, *La liberté politique*, Paris, PUF (coll. « Léviathan »), 1995, 509 p.
- Vargas, Yves, *Introduction à l'Émile de Rousseau*, Paris, PUF (coll. « Les grands livres de la philosophie »), 1995, vii-344 p.

Les personnes désireuses de faire un compte rendu de l'un ou l'autre des ouvrages qui apparaissent dans cette liste sont priées de s'adresser à :

Louis-André Dorion
Université de Montréal
Département de philosophie
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal, Qc. H3C 3J7

tél.: (514) 343-6020
fax: (514) 343-7899
E-mail: dorionl@ere.umontreal.ca

Index volume XXII — 1995

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027392ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027392ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1996). Index volume XXII — 1995. *Philosophiques*, 23 (1), 215–217.
<https://doi.org/10.7202/027392ar>

INDEX

VOLUME XXII — 1995

Numéro 1 (Printemps) :	1-196
Numéro 2 (Automne) :	197-552

ARTICLES

Pierre-Yves Bonin, <i>Les deux libéralismes de Charles Taylor : le Québec et le Canada</i>	3
Victoria Davion, <i>Souci et connexion dans l'éthique de la politique générale</i>	53
Pascal Engel, <i>Le « paternalisme » de Dennett</i>	197
Michel Guérin, <i>La méthode du discours : la philosophie</i>	247
Victor Kocay, <i>L'axiologie d'Ingarden</i>	35
Steve Light, <i>Une ou deux choses à propos de Baudrillard</i>	65
Jacques Montminy, <i>Origines et fondements philosophiques de la relativité : les conceptions de Mach, Galilée et Einstein</i> ...	21
Denis Sauvè, <i>La seconde théorie du langage de Wittgenstein</i>	213
Christian Talin, <i>De l'infanticide en Chine au XVIII^e siècle. Les rapports à la « sociologie » de Montesquieu</i>	79
Jean-René Vernes, <i>Le principe de Pascal-Hume et la métaphysique</i>	237

INTERVENTIONS

Henri Atlan, <i>Rationalité scientifique et rationalité du mythe</i>	265
Tertius Chandler, <i>À propos de Moïse : deux notes de recherches</i>	297
Patrick Drevet, <i>Le parvis du temple</i>	95
Patrick Drevet, <i>La parole risquée</i>	103
Daniel Teysseire, <i>Le poète, le pédagogue et le républicain : Ginguené au service de l'instruction publique</i>	117
Laurent Van Eynde, <i>De l'action painting à la mort de l'art : À propos de Jackson Pollock</i>	281

ÉTUDES CRITIQUES

Mathieu Marion, <i>Yvon Gauthier, De la logique interne</i>	301
Luc Langlois, <i>L'universalité du verbum interius</i>	137

TABLES RONDES

Sous la direction de Robert Nadeau, <i>La philosophie des sciences au Québec : trois contributions majeures</i>	337
1) Un scientifique de carrière : René Descartes	343
André Gombay, <i>Nous entrerons dans la carrière</i>	345
Louis Charbonneau, <i>Quelques réflexions sur Descartes et les mathématiques</i>	353
Maurice Gagnon, <i>Métaphysique, théorie scientifique et expérience chez Descartes : ambiguïtés et difficultés</i>	371
William Shea, <i>En guise de réponse à mes amis</i>	385
2) Leibniz et l'invention de la dynamique.....	393
Yves Gingras, <i>La dynamique de Leibniz : métaphysique et substantialisme</i>	395
Luciano Boi, <i>Leibniz sur l'espace, le continu et la substance : mathématique, physique et métaphysique</i>	407
François Duchesneau, <i>La dynamique de Leibniz entre mathématiques et métaphysique. Réplique à Yves Gingras et Luciano Boi</i>	437
3) La physique contemporaine et le renouvellement de la métaphysique.....	465
Serge Robert, <i>Le dualisme ontologique de Storrs McCall</i>	467
Louis Marchildon, <i>Le modèle de l'univers de Storrs McCall</i>	473
Yvon Gauthier, <i>Commentaire de A Model of the Universe de Storrs McCall</i>	481
Storrs McCall, <i>Réponse à Yvon Gauthier, Louis Marchildon et Serge Robert</i>	489

COMPTE RENDUS

Lucie Antoniol, <i>Lire Ryle aujourd'hui. Aux sources de la philosophie analytique</i> (Mathieu Marion) ...	518
Hannah Arendt, <i>Juger. Sur la philosophie politique de Kant</i> (Lukas K. Sosoe).....	187
Richard Bodéüs, <i>Aristote et la théologie des vivants immortels</i> (Georges Leroux)	509
Renée Bouveresse, <i>Leibniz</i> (François Duchesneau)	165
Catherine Collobert, <i>L'Être de Parménide ou le refus du temps</i> (Philippe Constantineau).....	163
Jocelyne Couture (sous la dir. de), <i>Éthique et rationalité</i> (Daniel M. Weinstock)	190
Donald Davidson, <i>Actions et événements, Enquêtes sur la vérité et l'interprétation</i> (Michel Seymour)	532
Jeanne Delhomme, <i>La pensée interrogative</i> (Martin Gagnon)	169

Dominique Folscheid, <i>La philosophie allemande de Kant à Heidegger</i> (Luc Langlois).....	545
Jean Grondin, <i>Kant et le problème de la philosophie : l'a priori</i> (A. Shearson)	540
Philip Knee, <i>Qui perd gagne : essai sur Sartre</i> (Bruce Baugh).....	159
Thomas de Koninck et Guy Planty-Bonjour (sous la dir. de), <i>La question de Dieu selon Aristote et Hegel</i> (Georges Leroux) .	182
Daniel Laurier (sous la direction de), <i>Essais sur le sens et la réalité</i> (Fabrice Pataut)	523
Michel Rosier, <i>L'État expérimentateur</i> (André Lacroix).....	176
Amartys Sen, <i>Éthique et économique</i> (et autres essais) (J. Nicolas Kaufmann).....	173
Marc Sherringham, <i>Introduction à la philosophie esthétique</i> (Daniel Dumouchel).....	505
François Terré (sous la direction de), <i>Le suicide</i> (Bjarne Melkevik).....	185

Remerciements à nos lecteurs et lectrices

Critères esthétiques et métamorphoses du beau
Volume 23, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/027393ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/027393ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société de philosophie du Québec

ISSN

0316-2923 (imprimé)

1492-1391 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

(1996). Remerciements à nos lecteurs et lectrices. *Philosophiques*, 23 (1), 219–221. <https://doi.org/10.7202/027393ar>

REMERCIEMENTS À NOS LECTEURS ET LECTRICES

Depuis le 1^{er} août 1993, les personnes suivantes ont accepté d'évaluer des textes pour *Philosophiques*. Nous les en remercions vivement.

- AUMÈTRE, Jacques, UQAM, philosophie.
AYOUB, Josiane, UQAM, philosophie.
BÉGIN, Luc, UQAM, philosophie.
BOI, Luciano, UQAM, philosophie.
BOUCHARD, Guy, Université Laval, philosophie.
BLANCHARD, François, UQAM, philosophie.
BRUNELLE, Dorval, UQAM, sociologie.
CLOUTIER, Yvan, Collège de Sherbrooke, philosophie.
COUTURE, Jocelyne, UQAM, philosophie.
DE KONNINCK, Thomas, Université Laval, philosophie.
DESPRÉS, Pierre, Collège Montmorency, philosophie
DORION, Louis-André, Université de Montréal, philosophie.
DUCHASTEL, Jules, UQAM, sociologie.
DUCHESNEAU, François, Université de Montréal, philosophie.
DUMAS, Denis, Université d'Ottawa, philosophie.
DUMOUCHEL, Paul, UQAM, philosophie.
DUMOUCHEL, Daniel, Université de Montréal, philosophie.
FISSETTE, Denis, UQAM, philosophie.
FOISY, Suzanne, UQTR, philosophie.
GAGNON, Maurice, Université de Sherbrooke, sciences humaines.
GAUTHIER, Yvon, Université de Montréal, philosophie.
GINGRAS, Yves, UQAM, histoire.
GRENON, Michel, UQAM, histoire.
GRONDIN, Jean, Université de Montréal, philosophie.
HJORT, Mette, Université McGill, Études françaises.
KAUFMANN, J. Nicolas, UQTR, philosophie.
KEMP, William, Collège du Vieux-Montréal, philosophie.
KNEE, Philip, Université Laval, philosophie.
LABERGE, Pierre, Université d'Ottawa, philosophie.
LACHANCE, Michael, UQAM, philosophie.
LACHARITÉ, Normand, UQAM, philosophie.

- LAFRANCE, Guy, Université d'Ottawa, philosophie.
LAFRANCE, Yvon, Université d'Ottawa, philosophie.
LAGUEUX, Maurice, Université de Montréal, philosophie.
LANGLOIS, Luc, Université Laval, philosophie.
LATRAVERSE, François, UQAM, philosophie.
LAMBERT, Roger, UQAM, philosophie.
LAURIER, Daniel, Université de Montréal, philosophie.
LAYWINE, Allison, Université McGill, philosophie.
LEBLANC, Hugues, UQAM, philosophie.
LEGAULT, Georges, Université de Sherbrooke, sciences humaines.
LEPAGE, François, Université de Montréal, philosophie.
LEROUX, Jean, Université d'Ottawa, philosophie.
LEROUX, Georges, UQAM, philosophie.
LETOCHA, Danièle, Université d'Ottawa, philosophie.
LEYDET, Dominique, UQAM, philosophie.
LÉVESQUE, Claude, Université de Montréal, philosophie
LIMOGES, Camille, UQAM, histoire.
LIVET, Pierre, Université de Provence, philosophie.
LIVINGSTONE, Paisley, Université McGill, anglais.
LUC, Laurent-Paul, Université de Sherbrooke, philosophie.
MALOUIN, Harel, UQAM, philosophie.
MARQUIS, Jean-Pierre, Université de Montréal, philosophie.
McCORMICK, Peter, Université d'Ottawa, philosophie.
MELLOS, Koula, Université d'Ottawa, sciences politiques.
MEUNIER, Jean-Guy, UQAM, philosophie.
MIGUELEZ, Roberto, Université d'Ottawa, sociologie.
MONETTE, Lise, UQAM, philosophie.
NADEAU, Robert, UQAM, philosophie.
NAUD, Julien, UQTR, philosophie.
NIELSEN, Kai, University of Calgary, philosophie.
PANACCIO, Claude, UQTR, philosophie.
PARADIS, André, UQTR, philosophie.
PICHÉ, Claude, Université de Montréal, philosophie.
QUINTIN, Paul-André, UQTR, philosophie.
ROBERT, Serge, UQAM, philosophie.
ROSS, Don, Université d'Ottawa, philosophie.
ROUSSEAU, Louis, UQAM, sciences de la religion.
ROY, Jean, Université de Montréal, philosophie.
RUELLAND, Jacques, Collège Édouard-Montpetit, philosophie.
SAUVÉ, Denis, CEGEP de Saint-Hyacinthe, philosophie.
SAVARY, Claude, UQTR, philosophie.

SEYMOUR, Michel, Université de Montréal, philosophie.
SIMARD, Jean-Claude, Collège de Rimouski, philosophie.
SOSOË, Lukas, Université de Montréal, philosophie.
TOURNIER, François, Université Laval, philosophie.
TRÉPANIÉ, Esther, UQAM, histoire de l'art.
VANDERVEKEN, Daniel, UQTR, philosophie.
VERNES, Paule-Monique, Université de Provence, philosophie.
VIDRICAIRE, André, UQAM, philosophie.
VOIZARD, Alain, UQAM, philosophie.
WEINSTOCK, Daniel, Université de Montréal, philosophie.

Avril 1996.