



# PHARES

Vol. 11

Hiver 2011

Revue philosophique étudiante

Nous remercions nos partenaires :

- Faculté de Philosophie de l'Université Laval
- Confédération des associations d'étudiants et d'étudiantes de l'Université Laval (CADEUL)
- Association des étudiantes et des étudiants de Laval inscrits aux études supérieures (ÆLIÉS)
- Association des chercheurs étudiants en philosophie (ACEP)
- Association Générale des Étudiantes et Étudiants prégradués en philosophie de l'Université Laval (AGEEPP)

Revue Phares  
Bureau 514  
Pavillon Félix-Antoine-Savard  
Université Laval, Québec  
G1K 7P4

revue.phares@fp.ulaval.ca  
www.phares.fp.ulaval.ca

ISSN 1496-8533



**PHARES**

**DIRECTION**

Dominic Cliche

**RÉDACTION**

Dominic Cliche

David Rocheleau-Houle

**ASSISTANCE À LA RÉDACTION**

Julien Delangie

**COMITÉ DE RÉDACTION**

Razvan Amironesei

Étienne Bolduc

Dominic Cliche

Julien Delangie

Jonathan Durand Folco

Benoît Guimont

Schallum Pierre

Julien Primeau-Lafaille

David Rocheleau-Houle

Philippe Verreault-Julien

**INFOGRAPHIE ET**

**MISE À JOUR DU SITE INTERNET**

Pierre-Louis Cauchon

Comme son nom l'indique, la revue *Phares* essaie de porter quelques lumières sur l'obscur et redoutable océan philosophique. Sans prétendre offrir des réponses aptes à guider ou à éclaircir la navigation en philosophie, cette revue vise, en soulevant des questions et des problèmes, à signaler certaines voies fécondes à l'exploration et à mettre en garde contre les récifs susceptibles de conduire à un naufrage. En outre, le pluriel de *Phares* montre que cette revue entend évoluer dans un cadre aussi varié et contrasté que possible. D'une part, le contenu de la revue est formé d'approches et d'éclaircissements multiples : chaque numéro comporte d'abord un ou plusieurs DOSSIERS, dans lesquels une question philosophique est abordée sous différents angles ; puis, une section COMMENTAIRES, qui regroupe des textes d'analyse, des comptes rendus, des essais, etc. ; et, enfin, une section RÉPLIQUES, par laquelle il est possible de répondre à un texte précédemment publié ou d'en approfondir la problématique. D'autre part, la revue *Phares* se veut un espace d'échanges, de débats et de discussions ouvert à tous les étudiants intéressés par la philosophie. Pour participer aux prochains numéros, voir la politique éditoriale publiée à la fin du présent numéro.

PROCHAIN DOSSIER : Quelle place pour la religion dans l'espace public d'aujourd'hui ?

DATE DE TOMBÉE : 1<sup>er</sup> septembre 2011

Nous vous invitons à consulter notre site Internet ([www.phares.fp.ulaval.ca](http://www.phares.fp.ulaval.ca)), où vous aurez accès à tous les articles parus dans *Phares*.

# Table des matières

**Dossier :** Questions d'esthétique 7

L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie  
d'Ernst Cassirer 9

ÉTIENNE BROWN

Hegel, l'art et le problème de la manifestation :  
l'esthétique en question 27

SCHALLUM PIERRE

Entre langage et peinture : Louis Marin et la question  
de la représentation 52

SOPHIE MARCOTTE CHÉNARD

Modernité, musique et atonalisme : entre l'esthétique  
de la rupture et la recherche de points de repère 71

SOPHIE MARCOTTE CHÉNARD

## ***Commentaires***

La vérité affective chez Michel Henry 93

ÉTIENNE GROLEAU

Comment distinguer le rêve de la veille : la solution  
de F. H. Jacobi 114

PIERRE-ALEXANDRE FRADET



## Questions d'esthétique

En formant le néologisme « esthétique » et en présentant, sous le même titre d'*Esthétique* (*Æsthetica*, 1750-58), une théorie générale de la connaissance sensible, Baumgarten établissait la réflexion philosophique sur l'art, d'une part, comme discipline *scientifique*, mais surtout, d'autre part, comme discipline *autonome*. Le Beau se trouve alors circonscrit, comme objet de l'esthétique, comme un objet *sui generis*, propre en son genre, distinguant du même coup une série d'autres perspectives d'analyse du phénomène artistique (historiques, critiques, épistémologiques, etc.). Or, si l'esthétique se donne ainsi un objet propre, en dessine les contours, l'art lui-même se trouve aussi à s'autonomiser, du moins au sein du courant contemporain, et à privilégier, dans une tendance au formalisme ou au populisme, un art par delà le Beau. De ce fait, paradoxalement, l'art se trouve, pour l'esthétique qui tente de le comprendre et de le saisir comme objet, de plus en plus intrinsèquement lié à son extériorité : la tradition qu'il rejette, le contexte politique qu'il reflète, les normes esthétiques qu'il transgresse et repousse. De plus, le contexte socio-historique actuel place l'activité artistique et la réflexion esthétique, comme toute autre activité sociale, face à une demande constante de justification de la part de la société, en des termes universels et politiquement acceptables par tous. Ainsi se reposent les questions socio-historique (sur le rapport et l'apport de l'art à son temps), critique (sur la valeur de l'œuvre d'art) et épistémologique (sur la valeur *cognitive* de l'œuvre d'art). C'est à cet ensemble de questions que les articles qui composent le dossier du présent numéro tentent de répondre, à partir des angles d'approche qui leur sont propres.

Tout d'abord, ÉTIENNE BROWN s'intéresse au concept de « forme symbolique » chez le philosophe néo-kantien Ernst Cassirer et à son application au phénomène esthétique. Après avoir reconstruit la conception cassirerienne de l'art comme forme symbolique – à travers laquelle l'esprit vise sa libération, passant d'une représentation primaire, mimétique du monde, vers une représentation empreinte de

réflexivité –, l'auteur aborde la question critique et distingue deux critères orientant le jugement esthétique. Ensuite, SCHALLUM PIERRE aborde l'esthétique hégélienne, en commençant par examiner la signification de la mimésis chez Platon, Aristote et Plotin, pour ensuite montrer comment Hegel critique une conception de l'art comme mimésis (imitation) de la nature. L'auteur déploie les différents moments de la conception hégélienne de l'art comme processus de monstration de l'esprit dans le sensible, ou de manifestation de la vérité dans le monde, pour finalement se demander si elle peut nous éclairer sur la signification de l'art moderne, notamment celui de Klee et de Kandinsky. Les deux derniers textes du dossier sont signés par SOPHIE MARCOTTE CHÉNARD. Dans un premier temps, elle analyse et évalue la tentative du théoricien et historien de l'art Louis Marin de fonder un discours qui rendrait compte des œuvres picturales sans leur imposer un langage qui leur serait purement hétérogène. L'auteure montre que cela est possible en considérant tant le tableau que le langage (discours sur le tableau) comme des systèmes de signes qui trouvent leur articulation dans la représentation, mais seulement au risque de subordonner l'œuvre picturale au langage. Dans un second temps, l'auteure s'intéresse à l'émergence de la musique atonale et, plus particulièrement, aux œuvres d'Arnold Schönberg et Pierre Boulez, qu'elle aborde sous le signe de la rupture tant esthétique que politique. Liée à son époque par une volonté d'appropriation du passé et de refondation en vue de l'avenir, la musique atonale aurait cependant failli à s'y ancrer réellement, selon l'auteure, en raison de son hermétisme.

DOMINIC CLICHE  
JULIEN DELANGIE



# L'art et la question du jugement esthétique dans la philosophie d'Ernst Cassirer

Étienne Brown, *Université d'Ottawa*

En 1923, Ernst Cassirer publiait le premier volume de sa *Philosophie der symbolischen Formen*, l'oeuvre pour laquelle il reste le plus connu aujourd'hui. Si ce premier volume était alors consacré à l'étude du langage, trois autres volumes s'intéressant au mythe, à l'art et à la science en tant que formes symboliques étaient prévus dans son projet initial<sup>1</sup>. Pourtant, des quatre volumes planifiés, seulement trois ont finalement vu le jour, et le projet d'un volume qui serait entièrement dédié à l'art fut éventuellement abandonné. Bien que les considérations de Cassirer sur l'art soient nombreuses au sein de son oeuvre, le traitement de l'art en tant que forme symbolique reste donc nettement moins systématique que celui du langage, du mythe et de la science.

Dans cet article, nous nous proposons de poursuivre l'étude de l'art en tant que forme symbolique, déjà bien entamée par les spécialistes de la philosophie de Cassirer. Dans un premier temps, il s'agira de définir la notion de forme symbolique en tant que telle, avant de cerner comment le philosophe néo-kantien a pu appliquer cette notion à l'art. Malgré l'abandon de la rédaction d'un volume entier sur l'art, Cassirer n'a effectivement jamais renoncé à concevoir le fait artistique comme une forme symbolique, ce qui indique bien la nécessité d'approfondir notre compréhension de ce concept afin de bien cerner la nature sa philosophie.

Dans un deuxième temps, il s'agira de poser une question plus proprement esthétique : les considérations de Cassirer sur l'art permettent-elles une certaine évaluation des oeuvres artistiques ? Autrement dit, est-il possible de déceler dans sa philosophie un véritable critère de jugement esthétique permettant de cerner la qualité d'une oeuvre d'art ? Notre hypothèse, à ce sujet, est que la philosophie cassirerienne complexifie considérablement la question

du jugement esthétique puisqu'elle nous offre non pas un seul, mais bien deux critères pour mesurer la valeur des oeuvres d'art.

### 1. Le projet d'Ernst Cassirer et le concept de forme symbolique

Ce n'est rien de moins qu'une volonté de transformer le projet épistémologique kantien que l'on retrouve à la base de la philosophie d'Ernst Cassirer. Comme il nous le dit lui-même dans l'avant-propos du premier volume de la *Philosophie des formes symboliques*, «plutôt que de se borner à rechercher sous quelles conditions générales l'homme peut connaître le monde», il s'agirait de «délimiter mutuellement les principales formes suivant lesquelles il peut le “comprendre”<sup>2</sup>». Quatre de ces formes – le langage, le mythe, l'art et la science – sont alors considérées par le philosophe et témoignent du même coup de son ambition fondamentale : celle d'élaborer une véritable philosophie de la culture.

Aux yeux de Cassirer, ces quatre formes sont celles par lesquelles l'homme en arrive à se représenter le monde, c'est-à-dire à lui assigner une configuration déterminée. Il conviendrait alors de se sortir de l'illusion selon laquelle l'esprit humain ne joue jamais qu'un rôle passif devant la réalité. Au contraire, tout le projet de Cassirer est fondé sur l'idée que l'esprit est toujours à l'oeuvre dans notre représentation du monde et que le travail de la philosophie est celui de cerner les *fonctions* de l'esprit, c'est-à-dire les manières dont ce dernier structure le monde et se structure lui-même en s'extériorisant dans la réalité sensible. La tâche de la philosophie n'est pas celle d'attribuer une essence métaphysique à l'homme, car s'il est bien une essence de l'homme, celle-ci est de nature fonctionnelle et non substantielle<sup>3</sup>. Le travail du philosophe est de comprendre l'esprit à travers son oeuvre, car cet esprit «ne peut se présenter à nous que dans son activité de mise en forme du matériau sensible<sup>4</sup>».

Cette idée d'extériorisation de l'esprit dans le monde sensible est d'ailleurs cruciale dans le projet de Cassirer. Si le monde n'est jamais considéré comme indépendant de l'esprit, et que l'erreur du réalisme est justement de ne pas considérer que le monde perçu par l'homme est toujours déjà structuré par l'esprit, il ne s'agit pas pour autant de concevoir un esprit prisonnier de lui-même et de réaffirmer

le dualisme cartésien qui hante la philosophie. L'esprit et le monde sont bien unis, mais jamais dans l'immédiateté. Il existe toujours une médiation entre ces derniers, entre la subjectivité et l'objectivité : le *symbole*. Sous l'égide de la philosophie du langage de Humboldt, Cassirer pense les modalités de cette médiation entre le monde et l'esprit en attribuant cette fonction non seulement au phonème comme le faisait Humboldt, mais à toute espèce de symbole<sup>5</sup>. Le symbole est bel et bien médiation, puisqu'il est à la fois issu de l'esprit et formé par lui, mais aussi partie intégrante de la réalité sensible ; il est d'une part une réalité provenant de l'intérieur de l'esprit et d'autre part une réalité reçue de l'extérieur. Le phonème est simultanément dit et entendu par l'homme, tout comme l'image est à la fois peinte et vue par celui-ci. En fonction de la médiation qu'il opère entre l'esprit et le monde, le symbole est tout d'abord l'élément qui brise le dualisme traditionnel entre esprit et matière et ensuite, la réalité indépassable à partir de laquelle l'homme se représente ce qui l'entoure. L'homme est un *animal symbolicum*, un animal symbolique, et c'est la fonction de symbolisation propre à son esprit qui fait sa spécificité<sup>6</sup>.

Mais comment cette représentation du monde est-elle précisément opérée par l'esprit à travers le symbole ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de consulter la définition précise de la forme symbolique que nous fournit Cassirer dans son article *Le concept de forme symbolique* :

Par « forme symbolique », il faut entendre toute énergie de l'esprit par laquelle un contenu de signification spirituelle est accolé à un signe sensible concret et intrinsèquement adapté à ce signe<sup>7</sup>.

On retrouve encore une fois, dans cette définition, l'idée d'un esprit humain qui s'extériorise dans le monde sensible à travers le symbole. Cette extériorisation est rendue possible par l'association d'un contenu de signification particulier à une réalité sensible, à laquelle on attribue du même coup une fonction de renvoi. Par son association à un contenu de signification spirituelle, cette réalité sensible devient un *symbole*, c'est-à-dire une réalité qui renvoie maintenant à une altérité, à un référent se situant dans l'esprit lui-

même. Le mot, par exemple, nous ramène à une signification fixée par l'esprit et le développement progressif du langage par l'association *symbole-signification* permet graduellement une toute nouvelle compréhension du monde chez l'homme.

Or, la définition fournie ci-dessus nous révèle un autre aspect essentiel de la forme symbolique, soit le fait qu'elle est avant tout un *processus* de l'esprit et non un *objet* substantiel. Dans son postface des *Écrits sur l'art* de Cassirer, Fabien Capeillères nous explique ainsi que la forme symbolique est avant tout à concevoir comme une activité ou encore une *fonction* de l'esprit<sup>8</sup>. On voit alors comment la définition de la forme symbolique fournie par Cassirer s'harmonise avec l'approche fonctionnelle qu'il revendique tout au long de sa philosophie: si le travail philosophique nécessaire afin de comprendre l'homme est bien de cerner la manière dont son esprit se représente le monde, la forme symbolique est justement le processus par lequel l'esprit procède à une mise en forme de ce monde en attribuant une signification aux réalités sensibles qui le composent. Par conséquent, considérer le langage, le mythe, l'art et la science comme des formes symboliques revient à concevoir ces sphères culturelles comme des activités à travers lesquelles l'esprit fixe un contenu spécifique aux symboles qui leur sont propres. Les phonèmes, les images ou les formules mathématiques auxquels l'esprit attribue une signification particulière participent tous de la mise en forme du monde opérée par celui-ci.

Il faut enfin préciser que le concept cassirerien de forme symbolique s'inscrit dans l'horizon idéaliste de sa philosophie brièvement esquissé ci-dessus. Cet idéalisme s'oppose à l'idée qu'il serait possible, pour l'homme, de percevoir un réel pur ou originaire qui n'aurait pas préalablement été mis en forme par l'esprit. Si la forme symbolique est bien l'activité de l'esprit par laquelle un contenu spirituel est associé à un symbole sensible, ceci ne signifie aucunement qu'une perception du réel par l'esprit est possible avant que l'esprit ait entamé cette activité. En d'autres termes, la philosophie de Cassirer ne conçoit jamais de moment où la mise en forme symbolique du monde ne serait pas à l'oeuvre; elle s'efforce plutôt de critiquer le sensualisme dogmatique en soulignant que la sensibilité est toujours informée par l'esprit<sup>9</sup>.

On perçoit ici l'héritage kantien de la philosophie de Cassirer, pour qui les perceptions singulières sont toujours perçues en fonction du tout de la conscience, c'est-à-dire en fonction de certaines catégories de l'esprit comme le temps, l'espace ou la causalité. Le moi n'est jamais la somme des sensations particulières, car chaque sensation renvoie déjà à la globalité de l'esprit, une idée que Cassirer nomme *prégnance symbolique*<sup>10</sup>. Le monde n'est jamais *reçu* par l'esprit, mais l'esprit se *représente* toujours le monde, le met toujours en forme.

La simple idée d'un sujet qui percevrait un objet isolé du monde sensible témoigne déjà d'un travail de l'esprit, puisque seul un travail pareil nous permet de parvenir aux notions de «sujet» et d'«objet», et la mise en forme symbolique du monde précède donc la notion même de sujet<sup>11</sup>. Selon Cassirer, ce qui est premier pour nous au plan épistémologique n'est pas la notion de sujet, mais toujours le symbolisme lui-même. Bref, «au lieu de commencer par le sujet, Cassirer commence par le symbolisme...», c'est bien «la modification radicale que Cassirer apporte au modèle épistémologique de la philosophie<sup>12</sup>». En vertu de ce primat de la représentation qui rend vaine toute volonté de retrouver une perception originnaire du monde, Cassirer conçoit la nécessité d'abandonner les tentatives stériles de revenir en deçà du monde de l'esprit. Il faudrait, plutôt, en comprendre le processus de formation.

Voilà donc l'essentiel du projet cassirerien d'une philosophie des formes symboliques. L'art, la science, le mythe et le langage sont à ces yeux des réalités humaines fondamentales, car c'est à travers ces sphères que l'esprit se représente le monde. Dans l'activité d'association d'une signification spirituelle à un symbole, c'est la naissance du monde pour l'esprit et le développement de l'esprit lui-même qui sont en jeu. *La philosophie des formes symboliques* est bien une philosophie de la culture, au sens où c'est par une étude des sphères culturelles qu'elle prétend cerner le rapport fondamental que l'esprit humain entretient au monde et ce, toujours à travers le symbole.

Mais si l'art, le mythe, la science et le langage sont décrits comme des formes symboliques, il reste à savoir ce qui fait leur spécificité propre, car on se doute que les représentations du monde

qu'ils permettront ne seront pas identiques. Dans la section qui suit, nous nous intéresserons spécifiquement à l'art, en tentant plus particulièrement de cerner la représentation spécifique du monde auquel il donne naissance. Si les considérations sur la science et le langage seront délibérément occultées, il nous sera plus difficile d'évacuer tout propos sur le mythe puisqu'aux dires de Cassirer, c'est à l'intérieur même d'une compréhension mythique du monde que l'art trouve son origine propre.

## *2. L'art en tant que forme symbolique*

Dans la *Philosophie des formes symboliques*, l'art ne se présente pas d'emblée dans sa forme accomplie, car l'image mythique précède l'image proprement artistique. Aux yeux de Cassirer, le mythe est effectivement le « mode originaire de mise en oeuvre<sup>13</sup> » du monde, celui duquel l'art, la science et le langage sont issus. Le monde mythique est mis en place par un esprit humain qui n'en est qu'aux premiers stades de son développement, par un esprit toujours incapable de distinguer le symbole de la signification à laquelle il renvoie. Ceci ne signifie pas, bien sûr, que l'esprit n'a pas déjà entamé son processus de mise en forme du monde et qu'il en fait plutôt l'expérience passive, mais simplement que tout en ayant déjà entamé le processus de symbolisation, l'esprit est encore incapable de comprendre que le symbole est le produit de son travail et non un élément purement objectif du monde :

Précisément parce que [...] nous sommes au seuil du processus spirituel, qui est destiné à distinguer le moi et le monde, ce nouveau monde du signe doit apparaître à la conscience elle-même comme une réalité parfaitement objective. Tout ce qui fait naître un mythe, et en particulier la conception magique du monde, est pénétré de cette croyance en la force et l'essence objective du signe. Tous les sortilèges, par l'image, le mot et l'écriture, constituent la base de la pratique et de sa vision du monde<sup>14</sup>.

La conscience mythique vit donc dans un monde magique ; elle considère que les symboles qui composent son monde sont *animés*

d'une force surnaturelle. L'esprit est incapable de distinguer l'image de la chose animée et la chose animée elle-même, la chose et la signification sont toujours confondues et le symbole n'est pas conçu comme le renvoi qu'il est véritablement.

La forme de la représentation mythique résulte d'ailleurs de cet état de l'esprit qui ne distingue pas encore le signe de la signification. Dans le mythe, on attribue une fonction causale à l'art plutôt qu'une fonction de représentation ; le caractère de celui-ci en est un d'efficace et non de signification<sup>15</sup>. La représentation mythique est un univers de pratiques rituelles et de manipulations magiques qui visent à influencer la réalité<sup>16</sup>. Comme le dit John Krois dans son introduction aux *Écrits sur l'art* de Cassirer, «il n'y a pas de conception claire qui permette de penser que l'image est juste une image : l'image est aussi le réel<sup>17</sup>».

Au fur et mesure que l'art se développe, toutefois, l'homme en arrive éventuellement à rompre avec la conscience mythique. On comprend alors en quoi l'art est une forme symbolique : c'est notamment à travers lui que l'homme réussit à construire sa vision du monde. À travers la statuaire grecque, par exemple, l'homme parvient à se donner une image de lui-même et à se distinguer du monde des objets ; l'idée d'un sujet distinct de l'objet est donc bel et bien une réalisation culturelle. En évoluant, l'art se distancie toujours plus de sa forme première, permettant du même coup un développement considérable de la représentation humaine de la réalité.

À son stade mythique, l'art est purement orienté vers l'objet ; il est *mimétique*, au sens où ses produits imitent les objets du réel sans s'en distancier. Dans un deuxième temps, l'art sera *analogique* et ne reproduira non plus le réel lui-même, mais bien le regard que l'homme pose sur le monde<sup>18</sup>. On assiste alors à la naissance de la perspective. Pourtant, l'art ne connaîtra son aboutissement que lorsqu'il abandonnera le mimétisme et l'analogie pour devenir purement *symbolique*.

Lorsqu'il atteint son stade ultime, l'art ne reproduit plus le monde sensible, mais crée son monde autonome ; il devient «un cosmos fermé sur soi<sup>19</sup>». Il y a rupture avec la logique analogique de

reproduction de la perception ordinaire et l'oeuvre d'art s'inscrit alors dans le pur monde des apparences. Ce monde que l'esprit oppose au monde ordinairement perçu acquiert une légitimité proprement esthétique. L'esprit humain acquiert quant à lui sa liberté véritable puisqu'il reconnaît maintenant l'image pour ce qu'elle est vraiment : un symbole. L'homme ne fait plus que symboliser, mais *sait* qu'il symbolise et par cette nouvelle réflexivité de l'esprit sur lui-même, le symbole est reconnu pour ce qu'il est, c'est-à-dire une réalité qui a pour fonction de renvoyer à un contenu de l'esprit.

L'art devenu pure signification par l'avènement d'un système de signes dont la fonction n'est plus de reproduire le monde permet alors une nouvelle liberté de l'esprit. Celui-ci s'abandonne à la pure contemplation du monde des apparences dont la légalité n'est qu'esthétique<sup>20</sup>. Comme le dit Cassirer, «l'image n'est plus une chose autonome qui agit par réaction sur l'esprit : elle est devenue pour lui la pure expression de sa propre force créatrice<sup>21</sup>».

Le cheminement de l'esprit humain que la *Philosophie des formes symboliques* retrace n'est effectivement pas qu'une évolution hasardeuse ; elle est aussi l'histoire de la libération de l'esprit. L'homme vit au tout début dans un univers mythique où les forces surhumaines exercent leur pouvoir sur lui. Progressivement, son esprit saura s'affranchir de cet univers jusqu'à ce qu'il achève son parcours en se mouvant dans le monde de ses propres créations. On aperçoit encore mieux l'idéalisme dans lequel s'inscrit la philosophie de Cassirer : l'esprit humain chemine avant tout vers la découverte d'un monde où il est à la fois conscient de la symbolisation qu'il opère et libéré de la volonté de reproduire le monde sensible, ce qui reste de toute manière une démarche impossible.

Si l'on voit bien comment le développement de l'art permet à l'esprit de connaître sa libération, il nous reste à comprendre ce qui fait la spécificité du monde artistique. Pour bien cerner la nature de ce monde, c'est vers l'*Essai sur l'homme* de Cassirer qu'il est le plus judicieux de se tourner. Le philosophe y recense alors un grand nombre de théories philosophiques de l'art en regroupant ces dernières en deux grandes familles : les théories objectivistes et les théories subjectivistes. Les théories objectivistes prennent racine dans



l'Antiquité et notamment dans la philosophie d'Aristote ; l'art y est vu comme un moyen d'imiter la réalité sensible<sup>22</sup>. Certaines théories vont encore plus loin : l'art ne serait pas qu'une reproduction de la réalité, mais permettrait aussi de l'embellir, de corriger ses défauts. Quant aux théories subjectivistes, elles naissent avec Rousseau et son idée que l'art est « un débordement d'émotions et de passions<sup>23</sup> ».

Aux yeux de Cassirer, les deux grands pôles de la théorie de l'art – le pôle objectiviste et le pôle subjectiviste – sont victimes du même problème : elles restent des théories qui conçoivent l'art comme *reproduction*. Dans un cas, c'est la réalité sensible qui doit être reproduite alors que dans l'autre, c'est plutôt la vie intérieure de l'esprit, le monde de l'émotivité humaine. Plutôt que de considérer l'art comme l'imitation d'une réalité déjà constituée, il s'agirait alors de comprendre que l'art permet plutôt de découvrir un monde nouveau, soit celui des *formes pures* de la nature. En effet, l'art n'est pas une réalité purement subjective, il est l'activité par laquelle l'on accède aux formes plastiques, musicales et poétiques universelles<sup>24</sup>. Au contraire de la science, qui est essentiellement une abréviation de la réalité en vertu de la simplification conceptuelle et la généralisation déductive qu'elle opère, l'art intensifie le réel en révélant ses formes. Lorsque l'artiste peint, il nous révèle la physionomie particulière et momentanée d'une chose qui échappe autrement à notre regard :

Dans la perception sensible, on se contente d'appréhender les traits communs et constants des objets qui nous entourent. L'expérience esthétique est incomparablement plus riche. Elle est fertile en infinies possibilités jamais réalisées dans l'expérience sensible quotidienne. Dans l'oeuvre de l'artiste, ces possibilités s'actualisent ; elles sont dévoilées et prennent une forme déterminée. L'un des grands privilèges de l'art et l'un de ses attraits les plus profonds est de révéler le caractère inépuisable des aspects des choses<sup>25</sup>.

L'art est donc le dévoilement d'un monde par l'intermédiaire des formes sensibles. Il est bel et bien une forme symbolique, au sens où l'esprit humain s'y extériorise en s'incarnant dans des signes sensibles, dans des dessins, des couleurs ou des lignes<sup>26</sup>. Cassirer

demeure d'ailleurs fidèle aux prémisses fondamentales de sa philosophie en précisant que l'art ne permet jamais à l'esprit humain de rester dans la pure passivité, mais le pousse plutôt à se représenter le monde en structurant et en équilibrant les formes sensibles. En d'autres termes, les formes artistiques ne sont pas des formes vides, mais jouent bien un rôle dans la construction et l'organisation de l'expérience humaine<sup>27</sup>. Pourtant, le monde des formes est tout sauf un égarement du réel, puisque l'art nous permet mieux que la perception sensible ordinaire de découvrir les aspects multiples des choses. L'art nous donne une connaissance plus riche, plus profonde et plus vraie de la réalité sensible.

Voilà donc la nature du monde auquel la forme symbolique de l'art nous donne accès. Après toutes ces explications, pourtant, l'une de nos questions initiales demeure irrésolue : la philosophie de Cassirer nous offre-t-elle un critère pour juger de la valeur des œuvres d'art ? Les considérations du philosophe néo-kantien relatées ci-dessus semblent en fait nous fournir un point de départ pour traiter cette nouvelle question. *L'essai sur l'homme* nous indique en effet que c'est bel et bien « le degré d'intensité et d'éclairement qui mesure l'excellence de l'art<sup>28</sup> ».

### *3. Deux critères pour mesurer la valeur de l'oeuvre d'art ?*

Si Cassirer embrasse une position idéaliste dans sa philosophie de l'art, celui-ci se défend bien d'adopter une position subjectiviste. Bien au contraire, Cassirer reprend en bonne partie les enseignements de Kant lorsque viennent les considérations esthétiques : tout jugement esthétique prétend à l'universalité et exige que chacun prenne le même plaisir à l'objet artistique jugé<sup>29</sup>. Or, si le jugement esthétique n'est pas qu'affaire subjective, il est bien nécessaire de trouver un critère qui saurait le justifier. Cette volonté de définir un critère de jugement esthétique semble d'ailleurs inhérente à la philosophie de Cassirer. Ce dernier voyait déjà, dans son article *Qu'est-ce que la beauté*, la nécessité de « dégager une certaine échelle de la beauté ; de déterminer le degré, la plus ou moins grande quantité de beauté qui est contenue soit dans les objets de la nature, soit dans les objets d'art<sup>30</sup> ».

Dans l'*Essai sur l'homme*, ce critère est avant tout pensé en termes d'*intensification*. Certes, l'oeuvre d'art n'est pas qu'imitation du monde de l'émotivité humaine, mais aussi accès au monde des formes pures. N'empêche que celle-ci exprime le dynamisme de la vie intérieure. Plus précisément, les chef-d'oeuvres comme la *Neuvième Symphonie* de Beethoven ne reflètent pas qu'une émotion humaine particulière – les oeuvres n'ont pas de *tempérament* – mais expriment plutôt la gamme complète des émotions humaines<sup>31</sup>. Pour Cassirer, il est effectivement absurde de chercher le *tempérament* de l'oeuvre d'art, car cette dernière exprime toujours une multitude de sentiments subtils, que ce soit par ses fines variations ou ses changements dynamiques et brusques. Les généralisations à outrance sur le caractère précis d'une oeuvre artistique sont ainsi à proscrire : « Dire de la musique de Mozart qu'elle est gaie ou sereine, de celle de Beethoven qu'elle est grave, sombre ou sublime, trahirait un manque de pénétration<sup>32</sup>. »

L'*intensification* dont nous parle Cassirer possède donc une dimension affective forte. Accéder au monde des formes pure, c'est aussi accéder aux formes de la vie intérieure, c'est-à-dire aux formes de l'émotivité humaine. Le jugement esthétique, lui, est ce qui permettra de distinguer les oeuvres qui autorisent l'accès à ce monde et celles qui ne l'autorisent pas<sup>33</sup>. L'art est donc lié à l'émotivité et le tableau réussi, par exemple, se doit de susciter une émotion forte chez le spectateur. Pourtant, l'art achevé n'est plus au stade de la conscience mythique et le spectateur qui contemple sait que le tableau n'est qu'une image. Par conséquent, ce dernier sera à la fois ému et serein devant le tableau ; il saura apprécier ce qu'il perçoit tout en s'en détachant. Cette sérénité, ce détachement est central à l'expérience esthétique, car l'art permet de saisir les formes de l'émotivité humaine sans en sentir l'entrave<sup>34</sup>. La philosophie de Cassirer reprend alors l'idée du *détachement* kantien ; le sujet qui contemple une oeuvre d'art est à la fois enthousiaste face à ce qu'il perçoit mais indifférent quant à son existence hors de la représentation ; le plaisir esthétique est complètement détaché de l'intérêt pragmatique<sup>35</sup>.

Un premier critère de jugement esthétique semble se dégager de la philosophie de Cassirer : le chef-d'oeuvre est ce qui permet

l'accès simultané au monde des formes sensibles, que ces formes soient musicales, picturales ou poétiques, et au monde des formes de vie intérieure. Il provoque à la fois l'intensification chez le sujet, qui entrevoit alors toute la gamme des émotions humaines, et son détachement. À notre avis, pourtant, certaines prémisses générales de la philosophie de Cassirer complexifient considérablement la question du jugement esthétique. De fait, lorsque l'on s'y intéresse, il n'est pas impossible d'y déceler un deuxième critère pour mesurer la valeur des oeuvres d'art.

On l'a déjà mentionné, cette philosophie n'est pas étrangère à toute téléologie puisqu'elle nous présente un esprit humain qui chemine graduellement vers sa libération. Or, pour que cette libération soit possible, les formes symboliques doivent elles-mêmes connaître une évolution de leur fonction. Toute forme symbolique est initialement *expression (Ausdruck)* éphémère du vécu de la conscience<sup>36</sup>. Dans le domaine de l'art, Capeillères relève comme formes d'art *expressives* les cris et les gestuelles, qui ne sont que des «manifestations fugitives aussitôt abandonnées à elles-mêmes une fois accomplie la fixation fugace du sentiment<sup>37</sup>». On est alors toujours en deçà de la constitution d'un monde, qui n'est rendue possible que lorsque la forme symbolique atteint le stade de la *présentation (Darstellung)*. C'est à ce moment que le sujet reconnaît l'existence d'un monde d'objets et sort de l'éphémère en constituant un univers de réalités stables ; on assiste à la naissance de l'ontologie. Lorsqu'il atteint la fonction de présentation, l'art devient donc la tâche de reproduire le réel. Rappelons-nous pourtant que la philosophie de Cassirer nie catégoriquement que le stade de la présentation puisse être le stade ultime de l'art, car l'idée d'un réel que l'esprit pourrait reproduire par l'activité artistique sous-entend la fiction d'un réel qui serait antérieur à sa constitution par l'esprit. Comme toute forme symbolique, l'art ne trouvera donc son point culminant que dans la fonction de *signification pure (reine Bedeutung)*. À ce stade, l'art cesse alors d'être la représentation de choses qui existeraient préalablement au travail de l'esprit et se constitue en un système de signes indépendants et autonomes. L'activité artistique effectue un retour sur ses propres moyens de symbolisation ; elle est désormais consciente d'être un

système symbolique autonome que l'homme a librement mis en place et qui ne renvoie pas à une réalité extérieure à l'esprit.

Dans la postface des *Écrits sur l'art*, Fabien Capeillères nous donne deux exemples pour illustrer les fonctions de présentation et de signification pure qui caractérisent l'art à des moments différents de son évolution<sup>38</sup>. Les toiles de Léonard De Vinci, tout d'abord, exemplifient parfaitement la fonction de présentation par laquelle l'art cherche à imiter la nature. Son *Traité de la peinture* ne laisse aucun doute à ce sujet, il s'agit bien pour le peintre de «se faire semblable à un miroir, qui adopte toujours la couleur de ce qu'il regarde, et se remplit d'autant d'images qu'il a d'objet devant lui<sup>39</sup>». Au contraire, l'art abstrait de Paul Klee atteint bel et bien la fonction de signification pure. Comme le dit Capeillères, celui-ci n'élabore rien de moins qu'une «grammaire picturale<sup>40</sup>», par laquelle différents contenus conceptuels sont associés à des éléments picturaux : «haut=blanc=léger / bas=noir=lourd / arrière=rouge / avant=jaune<sup>41</sup>... » Ainsi, les tableaux de Klee atteignent bien la fonction finale de l'art alors que ceux de Léonard demeurent dans l'illusion qu'il serait possible de reproduire un monde préexistant à l'esprit.

Mais alors, ne sommes-nous pas alors en présence d'un nouveau critère de jugement esthétique? L'ambiguïté s'accroît davantage lorsque Cassirer écrit que «l'art, tout comme le langage, doit parcourir la route qui mène de l'imitation au symbole pur : ce n'est que sur cette voie que le "style" sera atteint dans l'art, comme il est dans le langage<sup>42</sup>». La signification pure permet donc à l'art d'acquérir le *style* et l'on est alors logiquement en droit de juger que l'art abstrait possède plus de style que l'art qui le précède. S'il est bien difficile de comprendre ce qu'est la nature de ce «style» dont nous parle Cassirer, celui-ci semble bien permettre de distinguer les oeuvres qui sont un monde de symboles autonomes élaborés par l'esprit de celles qui ne le sont pas. Il paraît pouvoir nous servir de critère afin de mesurer la valeur des oeuvres artistiques.

Pourtant, n'étions-nous pas déjà en possession d'un critère de jugement esthétique avec la notion d'art comme intensification explicitée ci-dessus? On pourrait certes nous reprocher que le critère de signification pure n'est pas un critère proprement esthétique, qu'il

ne permet pas de mesurer la *beauté* de l'oeuvre mais plutôt sa place dans le progrès général de l'esprit humain. Nous ne pourrions alors qu'acquiescer, en se réservant tout de même le droit de la nuancer : si le critère de signification pure n'est pas de nature proprement esthétique, il s'agit tout de même d'un critère permettant de juger de la valeur des oeuvres artistiques, voire de les hiérarchiser. En d'autres termes, nous croyons bien que les prémisses philosophiques de Cassirer nous offrent deux critères pour juger cette valeur, et tout le problème est alors de cerner la relation que ces deux critères peuvent entretenir. Ceux-ci nous semblent en fait fort différents, et ce, particulièrement lorsque l'on considère la relation qu'ils entretiennent avec le sujet regardant. Le critère d'intensification se définit toujours par la réaction qu'il suscite chez ce sujet, car il mesure bien la capacité de l'oeuvre à dévoiler « les mouvements de l'âme humaine dans toute leur profondeur et leur diversité<sup>43</sup> ». Or, le dévoilement suppose bien un sujet regardant qui peut maintenant *voir* ce qui était auparavant voilé. Il s'agit de dévoiler à *quelqu'un*. Lorsque Cassirer nous parle d'art comme intensification du réel, il prend bien le soin d'indiquer que l'art est dialogique et que la tâche revient au sujet regardant de reconstruire le procès de sa création<sup>44</sup>. La notion d'intensification renvoie à l'expérience du sujet regardant car « le sens du beau [...] ne peut être appréhendé que par un procès dynamique correspondant, situé en nous même<sup>45</sup> ». En somme, le critère d'intensification semble aller de pair avec une conception du pouvoir *performatif* de l'oeuvre, dont la valeur est ici mesurée par sa capacité à faire voir un monde au sujet regardant.

Pourtant, il est plus difficile de comprendre comment le critère de signification pure exige que l'oeuvre entretienne une telle relation avec le sujet. Le système symbolique autonome que l'on retrouve dans les oeuvres de Klee a bien été mis en place par le peintre lui-même et non par le sujet regardant. Que ce dernier soit capable ou non de décoder la signification de ses toiles, il n'empêche que celles-ci sont l'illustration de la fonction finale de l'esprit humain : celle de se mouvoir de manière consciente dans un monde symbolique qui n'est que le sien, qui n'est que le produit de son travail. Bien sûr, on pourrait dire que l'oeuvre d'art doit nous *faire voir*, permettre

au sujet regardant d'accéder à ce monde mis en place par le peintre. Néanmoins, on comprend difficilement pourquoi une oeuvre d'art qui n'autoriserait rien de moins que la libération de l'esprit humain par l'atteinte de sa fonction finale devrait de plus être jugée en fonction de sa capacité à *faire voir*. En d'autres termes, lorsque l'on comprend que certaines oeuvres artistiques permettent à l'esprit humain d'atteindre son véritable *telos* et que d'autres non, que l'esprit humain est plus libre dans un Klee que dans un Léonard Da Vinci, il semble que le critère opérant la distinction entre ces deux catégories d'oeuvres devient *ipso facto* le critère suprême pour juger de la valeur de ces oeuvres, et que tout autre mesure devient désuète ou superflue.

### *Conclusion*

Nous aurons tenté, tout au long de cet article, de mettre en lumière les fondements de la conception cassirerienne de l'art. Aux yeux du néo-kantien, l'art est une forme symbolique au même titre que le langage, le mythe et la science, c'est-à-dire une activité par laquelle l'esprit humain en arrive à se représenter le monde et à le mettre en ordre. Certes, le chemin que l'art a du parcourir avant que l'homme puisse y libérer son esprit fut long : il lui aura tout d'abord fallu se détacher de la conscience mythique et ensuite, rejeter la logique analogique qui n'assignait de valeur aux oeuvres d'art qu'en fonction de leur capacité à reproduire notre perception ordinaire du monde. Or, aux dires de Cassirer, l'art moderne nous a bien permis d'atteindre le stade final de l'activité artistique, celui de la *reine Bedeutung*, et les peintres semblent aujourd'hui cheminer dans un monde symbolique autonome où la liberté de l'esprit humain est accomplie.

Si ces considérations téléologiques témoignent d'une conception riche et originale de l'art, notre intention principale aura été de démontrer qu'elles posent une certaine énigme lorsqu'on les juxtapose aux propos tenus par Cassirer dans *L'Essai sur l'homme*. Alors que l'on semblait déjà tenir un critère de jugement de la valeur des oeuvres artistiques – car si l'on suit les prémisses de la philosophie cassirerienne, un Klee est bien l'oeuvre d'un esprit plus

libre qu'un dessin mythique – Cassirer nous en fournit *ad hoc* un deuxième fondé sur la notion d'*intensification*.

Art comme intensification ou art comme signification pure : quelle est donc la fin que le peintre devrait rechercher en exerçant son métier ? De fait, est-on en droit de poser une telle question ? Il se pourrait, après tout, qu'un tableau soit à la fois un système de symboles indépendant *et* une intensification du réel permettant au sujet regardant de parcourir toute la gamme des émotions humaines. Notre intuition, ici, est pourtant que s'il est bien possible qu'une oeuvre d'art puisse répondre adéquatement aux deux critères de jugement que l'on retrouve dans la philosophie de Cassirer – pensons à un tableau abstrait qui serait aussi intensification du réel – l'un de ces critères a bien préséance sur l'autre puisqu'il est fondé sur l'idéal de libération de l'esprit humain qui sous-tend l'ensemble de la philosophie cassirerienne. Qu'un Léonard permette ou non au sujet regardant d'accéder au monde des formes sensibles et des formes de l'émotivité humaine, il n'en demeure pas moins qu'il reste le fruit d'un travail d'imitation du réel motivé par l'illusion qu'une réalité existe bien au-delà du spirituel. En se penchant sur la philosophie de Cassirer, on ne réussit jamais à purger le malaise résultant de notre incapacité à saisir en quoi l'oeuvre d'art devrait aussi être intensification du réel si elle est déjà libération de l'esprit. Il s'agit peut-être, afin d'apaiser un tel malaise, de comprendre que l'on est toujours quelque peu réticent à considérer l'art comme un pur système de signes comme le fait Cassirer et que l'on oublie toujours qu'avec difficulté son pouvoir de susciter l'émoi du sujet regardant.

- 
1. John Krois, « Introduction. L'art, une forme symbolique » dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1995, p. 7.
  2. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 7.
  3. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 103.
  4. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, p. 30.
  5. *Ibid.*, p. 30.



6. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 45.
7. Ernst Cassirer, «Le concept de forme symbolique», dans Ernst Cassirer, *Oeuvres VI. Trois essais sur le symbolique*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, p. 12.
8. Fabien Capeillères, «Postface» dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, p. 220.
9. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 1. Le langage*, 1972, p. 29.
10. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 3. La phénoménologie de la connaissance*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 229.
11. John Krois, «Introduction. L'art, une forme symbolique» dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, p.17.
12. *Ibid.*
13. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 42.
14. *Ibid.*, p. 41.
15. *Ibid.*, p. 132.
16. John Krois, «Introduction. L'art, une forme symbolique» dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, p. 21.
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. Ernst Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. 2. La pensée mythique*, p. 44.
20. *Ibid.*, p. 305.
21. *Ibid.*
22. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, p. 198.
23. *Ibid.*, p. 201.
24. *Ibid.*, p. 207.
25. *Ibid.*
26. *Ibid.*, p. 219.
27. *Ibid.*, p. 236.
28. *Ibid.*, p. 211.
29. Ernst Cassirer, «Qu'est-ce que la beauté?» dans Ernst Cassirer, *Oeuvres XII. Écrits sur l'art*, p. 126.
30. *Ibid.*, p. 124.
31. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, pp. 212-213.
32. *Ibid.*, p. 213.
33. *Ibid.*, p. 232.

34. *Ibid.*, p. 212.
35. Fabien Capeillères, *Loc. cit.*, p. 236.
36. *Ibid.*, p. 239.
37. *Ibid.*
38. *Ibid.*, p. 245.
39. Leonard Da Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et présentés par André Chastel, Paris, Éd. Berger-Levrault, p. 113 cité dans Fabien Capeillères, *Loc. cit.*, p. 245.
40. Fabien Capeillères, *Loc. cit.*, p. 248.
41. *Ibid.*
42. Ernst Cassirer, «Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften» dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig B. G. Teubner, 123, I., *Vorträge 1921-1922*, p. 11-39 cité dans Fabien Capeillères, *Loc. cit.*, p. 244.
43. Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, p. 212.
44. *Ibid.*
45. *Ibid.*, p. 215.

# Hegel, l'art et le problème de la manifestation : l'esthétique en question

Schallum Pierre, *Université Laval*

L'*Esthétique* (1750) de Baumgarten a exercé une grande influence sur la philosophie moderne. Elle a ouvert une nouvelle voie menant à des recherches bien spécifiques sur le sensible<sup>1</sup>, domaine plutôt dédaigné par la philosophie depuis Platon. Quoiqu'à mi-chemin entre la clarté et l'obscurité, le sensible – «*analogon* de la raison» – doit préoccuper la réflexion du philosophe, selon Baumgarten. À cette esthétique ayant pour but la beauté ou la perfection de la «connaissance sensible» (*aisthétikè épistémè*<sup>2</sup>), la *Critique de la faculté de juger* (1790) de Kant adjoint le jugement du goût se rapportant au beau et au sublime dans la nature et dans l'art.

Avec Hegel, l'esthétique franchit un tournant capital : elle devient une discipline philosophique, à part entière, et se définit comme «science de l'art» (*Wissenschaft der Kunst*) ou «philosophie des beaux-arts» (*Philosophie der schönen Kunst*). Par «philosophie des beaux-arts», il faut entendre une discipline qui, dorénavant, ne concerne plus le «beau naturel» si ce n'est le «beau artistique». Mais l'apport le plus significatif de Hegel réside dans le fait d'avoir repensé radicalement le statut de l'art au regard de l'imitation (*Nachahmung*). En effet, depuis l'Antiquité, l'art est fondamentalement mimétique et pour Aristote, l'imitation est le principe même qui doit guider l'artiste. Or, d'après Hegel, le beau ne relève pas tant de l'imitation de la nature (*Nachahmung der Natur*) que de la présentation ou manifestation (*Darstellung, Schein, Erscheinung*) de l'esprit (*Geist*) dans l'art.

La présente analyse montre que l'*Esthétique*<sup>3</sup> (1835) de Hegel constitue une puissante critique du concept traditionnel de la *mimêsis* de la nature. Elle met en évidence l'avènement d'une pensée de la manifestation (*Darstellung*) ou de la vérité (*Wahrheit*) qui reconsidérant la définition de l'art comme image de la nature

(sensible) se veut présence de l'esprit dans l'art (sensible). L'art, étant le premier moment de la manifestation de l'esprit, Hegel le divise en trois formes : la forme symbolique, la forme classique et la forme romantique. L'interprétation que nous proposons au sujet de la manifestation de l'esprit se fonde sur les concepts de l'espace et du temps qui renvoient au visible et à l'invisible. Les étapes de notre examen révèlent un esprit, qui après avoir été mis en lumière dans un espace visible, s'en libère progressivement pour devenir totalement spirituel et donc non visible.

Cet article évoque, en premier lieu, la signification de la *mimêsis* chez Platon, Aristote et Plotin. En second lieu, il se décline en une description phénoménologique de chacune des trois formes de l'art par le biais de leur correspondance dans le système des beaux-arts que sont respectivement l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie. Par la même occasion, il interroge le sens que recouvre ce qu'on a coutume d'appeler la fin ou la mort de l'art (*Das Ende der Kunst*). L'article nous fait découvrir la pertinence de l'*Esthétique* de Hegel qui, par la question de la manifestation de l'esprit, constitue non seulement un dépassement du couple traditionnel du sensible et du rationnel mais aussi un regard nouveau porté sur le devenir de l'art. L'*Esthétique* de Hegel, inaugurant une autre épistémè dans l'histoire de la philosophie de l'art, jusqu'à quel point peut-elle contribuer à la compréhension de l'orientation spirituelle qu'a prise l'art moderne avec Wassily Kandinsky et Paul Klee, par exemple ?

### *L'art et la mimêsis : Aristote et Plotin*

L'idée de l'art comme imitation entre autres de la nature domine toute l'antiquité grecque. Néanmoins, alors que la plupart des dialogues de Platon condamnent la ressemblance (traduction de la *mimêsis*<sup>4</sup> platonicienne, en référence à la peinture), la *Poétique* n'y voit aucun mal. Bien plutôt, cette imitation est nécessaire, pour Aristote :

Puisque le poète est auteur de représentation, tout comme le peintre ou tout autre faiseur d'images, il est inévitable qu'il représente toujours les choses sous l'un des trois aspects possibles : ou bien telles qu'elles étaient ou qu'elles sont, ou

bien telles qu'on les dit ou qu'elles semblent être, ou bien telles qu'elles doivent être<sup>5</sup>.

On notera la traduction par représentation (en référence au théâtre) de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot de la *mimêsis* aristotélicienne qu'on rend «traditionnellement par *imitation*<sup>6</sup>». Ces trois types de représentation se ramènent à des productions du poète ou de l'artiste. À l'inverse de cette conception de l'art comme copie des choses (sous les trois modes), Plotin défend une *mimêsis* pour le moins originale. Il est vrai que les références à l'art de l'époque sont peu nombreuses. Mais, les rares fois auxquelles les Traités y font allusion nous permettent d'affirmer que, appartenant au monde sensible, l'art est loin d'être son reflet. Par conséquent, il n'est pas surprenant que Plotin s'attaque à la conception de l'art comme *mimêsis* de la nature. C'est ce qui ressort du *Traité 31*, «Sur la beauté intelligible» :

Si quelqu'un méprise les arts sous prétexte que c'est en imitant la nature qu'ils produisent, il faut d'abord lui dire que les réalités naturelles sont elles aussi des imitations ; ensuite il faut qu'il sache que les arts ne se bornent pas à imiter ce qu'on voit, mais qu'ils sont à la fois à la poursuite des raisons dont est faite la nature. Ajoutons encore que les arts produisent beaucoup de choses par eux-mêmes et que, possédant la beauté, ils suppléent les défauts des choses<sup>7</sup>. (V, 8[31] 1, 30-36).

La thèse de l'infériorité de l'art – dévaluation aux yeux de la philosophie – défendue par Platon<sup>8</sup> est récusée parce que, étant donné que l'art aspire aux raisons (*logoi*), il ne saurait se réduire à une simple copie de la nature (*phusis*). À ce titre, il est aussi la trace de l'intelligible ou de l'esprit (*Noûs*). Vu sous cet angle, pourquoi ne pourrait-il pas avoir le même statut que la nature qui, elle aussi, poursuit le même objectif ? Plotin défend ici l'autonomie de l'art, lequel n'aurait même pas besoin de la nature comme modèle. L'art (*technê*) qui est aussi un produire (*poiêsis*), irait plus loin que les particularités de la nature car il serait capable d'engendrer du nouveau et de corriger les imperfections de celle-ci ; il serait

également en mesure de produire une statue plus belle que les différents personnages auxquels elle renverrait. Alors que Platon condamne, la plupart du temps, l'art pour son éloignement de la vraie connaissance, Plotin y voit un chemin ou « échelon » pouvant mener à la beauté intelligible. L'art, bien qu'ayant part au sensible, est, écrit Jean-Marc Narbonne, « une trace d'une beauté plus haute, c'est-à-dire la manifestation de ce qui est beau en lui-même, indiscutablement<sup>9</sup> ». Mais, la *mimêsis*, en plus de son rapport au beau, a également, avec Platon, une dimension éthique.

### *L'art idéal et son éthique : Platon*

Si, en règle générale, Platon proscrit l'art c'est non seulement à cause de son éloignement de la vérité mais aussi et surtout à cause de son degré de corruption. La cité doit interdire la poésie ou l'art qui ne fait pas l'apologie de la vertu de peur que, durant leur enfance, ses gardiens ne soient nourris de mensonges sur les dieux. Aussi l'art de la cité se doit-il d'être éthique et vertueux. Le beau doit être bon (*kalos kagathos*). En ce sens, l'art a sa place si, soutient Platon dans la *République*, l'exemple qu'offre le récit du poète n'est pas immoral, si l'artiste poursuit à la fois le beau et le bien :

Ne faut-il pas se mettre à la recherche de ces artisans qui se montrent doués d'un talent naturel qui les rend capables de suivre à la trace la nature du beau et du gracieux, afin que, semblables à ceux qui habitent une contrée saine, les jeunes bénéficient de tout et, quelle que soit la provenance de ce qui émane des belles œuvres pour frapper leurs yeux et leurs oreilles, qu'ils l'accueillent comme une brise qui apporte la santé de contrées salubres, et dès l'enfance, les dispose insensiblement à la ressemblance, à l'amour et à l'harmonie avec la beauté de la raison<sup>10</sup> ?

Cet extrait nous invite à nuancer notre jugement sur le point de vue de Platon sur l'art : si le philosophe préconise la censure c'est pour mieux protéger la jeunesse. La *mimêsis* n'est donc pas totalement rejetée par Platon – même si beaucoup d'exégètes mettent surtout l'accent sur sa condamnation de l'art –, elle peut être acceptée dans

la mesure où elle est le reflet du beau comme du bon. Cela signifie que Platon autorise et même reconnaît implicitement un art qui serait la trace de l'idée<sup>11</sup>, plus proche du vrai. Cet art peut être pédagogique et instauré comme modèle s'il est porteur d'un message édifiant capable de pousser les jeunes à aimer et imiter le beau. Débouchant sur un enjeu éthique, l'art peut, dans certains cas, être valorisé dans la cité, pourvu qu'il s'intéresse aux valeurs éternelles.

Cette association du beau au bon va, semble-t-il, devenir un lieu commun dans les arts libéraux. N'est-ce pas dans cette optique qu'il faudrait comprendre ces propos poétiques de ce contemporain de Hegel qu'est Thomas Cole (1801-1848), considéré comme le père fondateur de la peinture paysagiste aux États-Unis ?

On admet en général que les arts libéraux tendent à adoucir  
nos mœurs,  
Mais ils font davantage : ils portent en eux le pouvoir  
d'améliorer nos cœurs<sup>12</sup>.

Tel qu'on vient de le montrer, la tradition a assigné à l'art la mission de représenter impliquant aussi, chez Platon, l'éducation morale. Hantant l'histoire du beau depuis l'antiquité, en passant par la Renaissance, c'est dans la suite de cette finalité de l'art qu'apparaît l'*Esthétique* hégélienne. Comment la *mimêsis* ainsi que l'éthique sont-elles envisagées par Hegel ?

#### *L'art et sa nouvelle finalité : manifester la vérité*

L'*Esthétique* de Hegel témoigne d'une très bonne connaissance, non seulement, des œuvres d'art de son temps (à l'opposé de Kant), mais aussi des théories en histoire de l'art. Aussi, avant de livrer sa propre vision, dresse-t-il un état de la recherche se rapportant à la *mimêsis* et à l'éthique dans l'art. Hegel précise que la *mimêsis* de la nature ne peut pas être le principal but de l'art puisqu'il ne servirait à rien de vouloir doubler (re-présenter ou présenter à nouveau) ce qui existe déjà. De plus, aussi ressemblant que puisse être une œuvre, elle n'atteindra jamais la réalité de la nature, ce serait comme « un ver qui rampe derrière un éléphant<sup>13</sup> ». La *mimêsis* ne peut pas être la finalité de l'art : n'avoir d'objectif que de prendre la nature comme modèle

d'imitation serait antinomique à la production qui découle de la liberté humaine. Bref, il ne faudrait plus parler d'art mais d'artisanat, une façon habile d'exécuter les modèles de la réalité. Il n'y aurait plus de création ni d'œuvre d'art si ce n'est la démonstration d'« une adresse technique<sup>14</sup>».

Qu'en est-il de l'éthique ? Après sa cinglante critique adressée à la *mimésis*, Hegel s'attaque à la finalité éthique que la tradition, dans le sillage de Platon, attribue à l'art. Ce serait instrumentaliser l'art – quand il devient un simple moyen en vue d'une fin – et oublier qu'il peut exister pour lui-même.

Nous abandonnons ainsi la fausse position déjà mentionnée selon laquelle l'art doit servir de moyen pour atteindre des fins morales et servir la fin morale ultime du monde en général, en éduquant et en perfectionnant, et selon laquelle il aurait ainsi à sa fin substantielle non pas en lui mais en quelque chose d'autre<sup>15</sup>.

Hegel s'insurge contre l'inféodation à l'éthique, à laquelle l'art est soumis depuis l'antiquité. L'art n'est pas un lieu de renvoi, pas plus qu'il ne se borne à un jeu de modèle, de représentation et d'exemplification. Il ne doit pas être la représentation d'un modèle naturel mais le lieu de la présentation du vrai en soi. Sa nouvelle finalité est la pure manifestation (*Darstellung*) ou le pur dévoilement (*Enthüllung*) de la vérité (*Wahrheit*) :

Au contraire, nous devons affirmer ici que l'art est appelé à dévoiler la vérité sous la forme d'une configuration artistique sensible, il est appelé à manifester cette opposition conciliée, et il a donc en soi, dans ce dévoilement et dans cette manifestation, sa fin ultime<sup>16</sup>.

[Hiergegen steht zu behaupten, daß die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe<sup>17</sup>.]



L'art n'est pas une simple *mimêsis* du monde comme la tradition a voulu l'imposer, depuis Platon, mais le dévoilement ou la manifestation de la vérité dans le monde. Autrement dit, l'œuvre d'art ne se limite pas à être l'ombre de quelque chose (représentation) mais lumière (présentation ou exposition<sup>18</sup>) elle-même. De cette manière, Hegel nous semble évoquer la possibilité d'un passage de l'art comme « ombre du monde » à l'art comme « lumière ». Même si une toile doit imiter (l'imitation n'est pas pour autant la finalité de l'œuvre d'art véritable), elle n'a d'intérêt que si le sujet qu'elle rend visible manifeste l'esprit – celui d'un peuple, par exemple, tel qu'on le voit dans la peinture hollandaise<sup>19</sup> – et non parce qu'elle nous replonge dans une plate *mimêsis* des choses visibles. Au cœur du spirituel, l'art est un compromis entre l'esprit et la matière ; il opère la spiritualisation du sensible. Cette dialectique de l'idée du beau et de la matière où l'idée sort de l'abstraction et devient visible ne nous semble pas présente chez Platon. Pas plus que la pensée de l'art comme visage matériel de l'immatériel dans le physique, comme manifestation ou « visibilisation » du spirituel. Hegel amène un troisième terme dépassant le dualisme de l'idée et du sensible. L'art, par la manifestation, occasionne ce dépassement. En tant que rencontre, l'art ne saurait se réduire à une simple reproduction. Il est la manifestation de la fusion du spirituel et du sensible. Aussi interroge-t-il l'esprit, que Hegel appelle aussi le contenu, sous la figure du sensible.

### *L'art et le déploiement de l'esprit*

L'œuvre d'art exprime la vérité de l'esprit. Qu'est ce que l'esprit (*Geist*) ? Il se définit comme raison, substance vivante et effective. Il ne saurait être une substance morte car toutes les consciences individuelles participent, de façon active, à son expérience intramondaine. Il est aussi « la raison concrète, le monde spirituel. Aussi nous parlons d'esprit d'un peuple, d'une culture, d'une époque<sup>20</sup> ». Son objectif est d'élever toute réalité à la vérité. Il contribue ainsi à la spiritualisation du sensible et à sa propre matérialisation. De tous les phénomènes exprimant le divin, l'art est le premier à penser la relation entre l'élément naturel et l'élément spirituel :

Le principe divin en général doit être conçu comme l'unité de l'élément naturel et de l'élément spirituel : ces deux éléments constituent l'absolu, et les différentes manières dont cette harmonie est représentée expliquent seules la marche progressive des formes de l'art et des religions<sup>21</sup>.

Cette proposition de Hegel est centrale car elle donne la direction que prend l'art comme phénoménalisation du divin. Dans cette perspective, le divin ne saurait être une substance transcendant, détachée du monde. Il est l'harmonie entre le naturel et le spirituel, composants de l'absolu. L'évolution que suit l'*Esthétique* étant étroitement liée à la vie de l'absolu qui est l'exposition de l'« opposition conciliée », c'est de là que partira toute définition de l'art. Trois « manières » de représenter la relation entre l'élément naturel et l'élément spirituel sont abordées dans l'*Esthétique*. Elles donnent naissance à trois formes artistiques : la forme symbolique, la forme classique et la forme romantique. La première forme cherche à représenter l'unité entre le principe spirituel et le principe naturel mais n'y arrive pas parce que le contenu de l'esprit est encore abstrait. La deuxième forme trouve l'adéquation entre les deux principes dans le visible. La troisième forme est caractérisée par le devenir spirituel de l'art, sous le mode de l'invisible. La conception générale du beau ou de l'art, c'est-à-dire la représentation du spirituel dans le sensible, trouve spécifiquement son ancrage dans le système des arts particuliers correspondant à l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et la poésie (les trois derniers arts décrivent les arts romantiques). Chacune de ces formes<sup>22</sup> se subdivise en trois stades : l'apparition (forme symbolique), la manifestation (forme classique) et la disparition (forme romantique). Les arts, étant des œuvres de l'esprit, ils se développent et se perfectionnent en fonction de ce dernier. Ils ont, selon Hegel, « un commencement, un accroissement, une perfection et une fin ; ils croissent, fleurissent et dégèrent<sup>23</sup> ». Analysons le mouvement de l'esprit dans le réel à partir des arts particuliers dont le premier est l'architecture.

*De l'architecture ou de la forme symbolique*

L'architecture apparaît dans l'*Esthétique* comme le commencement de l'histoire de l'art. Il s'agit surtout d'un début philosophique ou conceptuel qui coïncide au moment où se pose la question de l'apparition de l'esprit dans la matière. Hegel le formule de la façon suivante :

Le premier problème de l'art consiste à façonner les formes du monde physique, de la nature proprement dite, à disposer le théâtre sur lequel apparaît l'esprit, et en même temps à incorporer à la matière une signification, à lui donner une forme, signification et forme qui restent extérieures à elle, puisqu'elles ne sont ni la forme ni la signification immanentes. L'art à qui s'adresse ce problème, est, comme nous l'avons vu, l'architecture, dont le premier développement a précédé celui de la sculpture, de la peinture et de la musique<sup>24</sup>.

Que l'art annonce un problème phénoménologique, c'est ce que l'idée de la mise en scène, que convoque le théâtre, évoque ici. Cela implique que l'art, dans son essence, pose le problème de la monstration de l'esprit dans le monde. L'architecture est le premier des arts parce qu'elle se constitue en fonction de l'apparition de l'esprit qui, à ce stade, s'effectue dans la nature inorganique. Hegel distingue trois moments du développement de l'architecture : l'architecture symbolique (orientale), l'architecture classique (grecque) et l'architecture romantique (chrétienne). Chaque moment de cet art est analysé, de façon détaillée, par des exemples bien appuyés : ce sont les monuments bâtis pour la réunion des peuples, les temples égyptiens, les pyramides, les temples en bois et en pierre, la maison isolée de l'extérieur, etc. Cependant, la définition de l'art n'est pas encore précise : la forme est symbolique, c'est-à-dire équivoque. Cela s'explique par le fait que l'art ne manifeste pas directement l'esprit mais plutôt les lois de la matière et de la pesanteur. La définition de l'art est donc ambiguë, à l'étape de la forme symbolique, car les règles de l'art ne sont pas clairement et immédiatement données par le divin mais par la matière inerte.

Au lieu d'exprimer précisément l'esprit, l'architecture (monument, cabane, temple) se complait dans l'expression de généralités, d'idées incohérentes et élémentaires. Par conséquent, l'architecture est loin d'être la forme d'art conforme à un « monisme ontologique<sup>25</sup> » que défend Hegel. Tant que l'art ne se constitue pas comme identité de la forme et de la matière, il ne peut être élevé au statut de vérité de l'être divin. Mais l'esprit continue à se développer. Il se détache de l'existence réelle et physique pour s'exprimer dans la forme corporelle. L'art qui doit représenter ce parcours de la manifestation de l'esprit dans les choses matérielles est la sculpture.

### *De la sculpture ou de la forme classique*

La deuxième forme répond à l'adéquation parfaite de l'idée dans la matière concrète. Elle satisfait à l'exigence de l'authenticité de l'art c'est-à-dire l'apparition de la vérité dans le sensible. En tant que produit de l'esprit, l'art se déplie, en suivant la même évolution que celui-ci. Le développement du bel art est celui de l'absolu. L'art ou l'idéal – c'est-à-dire la manifestation de l'esprit dans la matière – prend tout son sens et atteint son apogée :

L'idéal dont nous avons à parler, n'est autre chose que l'art classique parvenu à son plus haut point de perfection. Ici, ce qui fait le fond de la représentation, c'est l'esprit, mais l'esprit qui fait rentrer dans son propre domaine la nature et ses forces, qui, au lieu de se séparer d'elle et de se retirer en elle-même, se manifeste sous la forme et par les actions humaines<sup>26</sup>.

L'art classique révèle l'esprit dans le monde. Il apparaît sous la forme humaine. La sculpture grecque<sup>27</sup> – art spatial et tridimensionnel – est, pour Hegel, l'art de cette correspondance entre la matière et l'idée. Elle se sert du corps humain et de ses qualités qui relèvent directement du divin. D'ailleurs, pour les Grecs, le divin pouvait se représenter par l'humain, dans la sculpture. D'après l'helléniste Jean-Pierre Vernant, c'est parce que « le corps humain leur apparaissait, lorsqu'il est dans la fleur de sa jeunesse, comme une image ou comme un reflet du divin<sup>28</sup> ».

Toujours, selon Jean-Pierre Vernant, le corps en question se soumettant à des exercices particuliers comme l'athlétisme<sup>29</sup>, l'épreuve et les concours, il est à même d'exprimer le divin dans le visible et d'être un objet de culte. Un corps nu sans défaut qu'on n'a point honte de mettre en évidence peut prétendre à la glorification qu'on doit aux seuls dieux et peut même, dans un but d'immortalisation, faire l'objet d'une édification sculpturale, digne d'un dieu pour la cité. La part divine de l'athlète-humain se manifeste dans les qualités hors du commun qu'il cultive avec une extrême rigueur. Les qualités physiques de l'athlète renvoyant à des qualités spirituelles, la réalisation d'une forme humaine en sculpture a la même résonance qu'une forme divine. Ainsi, la forme est l'équivalent du contenu.

Cette unité définit, selon nous, la monosémie de l'art. L'art atteint là son plus haut degré de perfection puisqu'il est la mise en lumière de l'esprit. Cette lumière du divin dans le sensible est la définition d'un art qui est l'essence de la vérité. En soutenant qu'avec l'art classique, il n'y a plus de différence entre l'idée et la matière, Hegel défend l'une de ses thèses les plus importantes sur l'art. L'art devient monstration pure, il incarne ce qu'il montre. Il est précisément ce qu'il exprime. Plus qu'instrument du divin ou sa représentation, il est le divin même. Cette performativité du dire dans le voir est l'apanage de la seule sculpture grecque, pour Hegel.

L'espace sculptural grec manifestant la présence du divin dans le réel, adorer une statue revient à adorer le divin. Hegel parle de religion de l'art à propos de l'art grec – l'art n'est pas l'expression de la religion mais est religion lui-même. C'est que le Grec voue un culte à la sculpture en laquelle il reconnaît dieu lui-même. L'expression consacrée par Jean-Pierre Vernant pour désigner la présence de dieu dans la sculpture, est la présentification de l'invisible : « le dieu révèle sa présence de façon directement visible aux yeux de tous : sous le regard de la cité, il devient forme et spectacle<sup>30</sup> ».

Ainsi, adorer une statue ne signifie en rien un acte d'idolâtrie, pour le Grec. Entre la signification et la forme, il n'y a pas d'écart. Nous pouvons dire que l'art parvient à la fusion harmonieuse des deux éléments et à la manifestation exemplaire de l'« opposition conciliée ». Cette entière pénétration de l'idée dans le sensible

s'adresse autant à l'esprit qu'à la vue. De cette façon, la sculpture nous paraît mettre, sur un même plan, visibilité et intelligibilité définissant l'art comme l'unité parfaite de l'intériorité et de l'extériorité. Cependant, la communion avec le divin, la forme la plus élevée qui soit, qu'offre la sculpture grecque, s'affaiblit, dès lors que l'art se tourne vers l'anthropomorphisme, l'individualité. La recherche de « l'élément individuel et fini marque le point de transition qui conduit à une nouvelle forme d'art<sup>31</sup> » : la forme romantique.

### *Des arts romantiques ou de la forme romantique*

Les arts romantiques que sont la peinture, la musique et la poésie, s'appellent ainsi parce qu'ils représentent « l'âme dans sa concentration intérieure ou subjective<sup>32</sup> ». Ils succèdent à l'art classique de façon progressive et se subdivisent en trois moments comprenant un commencement, une affirmation et une décadence. Le premier des arts romantiques engage graduellement une disparition du sensible. Il s'agit d'abord de la peinture, qui progressant en spiritualité et renonçant à la tridimensionnalité (architecture et sculpture) pour la bidimensionnalité, devient l'expression de l'âme particulière par la surface de la toile. Dans la même lancée, il dissout la complicité qui existe entre « le principe sensible » et le « principe spirituel », ouvrant la possibilité à de nombreuses particularités, à l'opposé de l'univocité qui définit la sculpture. Avec la peinture, l'art abandonne l'élément objectif pour l'élément subjectif. L'harmonie « entre le sensible et le sensé<sup>33</sup> » qui règne dans la sculpture s'annule. De quelle manière se présente cette disharmonie ?

### *De la peinture, (de la « mort de l'art ») ou de la forme romantique*

La peinture établit le passage de l'unité à la multiplicité. Elle instaure une pluralité d'éléments singuliers. L'art, qui, avec la sculpture, se définit comme adéquation entre la forme et le contenu, n'est plus. C'est pourquoi il est, selon Hegel, chose du passé :

Sous tous ces aspects, l'art est et demeure du point de vue de sa plus haute destination quelque chose de passé. Il a aussi perdu pour nous sa vérité et sa vitalité authentiques, et il est

relégué dans notre *représentation* au lieu que sa nécessité d'autrefois soit maintenue dans la réalité et qu'il occupe sa place la plus élevée<sup>34</sup>.

[In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme<sup>35</sup>.]

Ce passage a souvent été cité pour corroborer la fameuse thèse de la mort de l'art. Or, on remarquera que Hegel parle plutôt de l'art comme « quelque chose de passé » ou « chose du passé » (*Vergangenes*). La fin de l'art (*das Ende der Kunst*) ou la mort de l'art est donc une interprétation du *Vergangenes* ou du *Vergangenheitscharakter der Kunst*, autre expression<sup>36</sup> de Hegel. De son côté, Jacques D'Hondt révèle que « Hegel n'a jamais utilisé lui-même la formule abrupte : la mort de l'art. Des commentateurs ont cru résumer légitimement en elle des pensées subtiles et nuancées. Mais, ils les déformaient assez gravement<sup>37</sup>. » Au-delà de ce débat sur les appellations<sup>38</sup>, Hegel souligne une rupture qui peut être synonyme de dissolution, et c'est précisément la peinture qui occasionne, en premier lieu, cette disparition.

Le tournant subjectif de l'art, avec la peinture, lui fait perdre sa valeur de vérité que constituait le dévoilement de l'absolu dans le monde. L'équivalence entre la forme et le contenu, dans la sculpture, met en lumière la relation étroite entre le divin et l'humain. C'est l'orientation vers le subjectif qui définit la fin de l'art. Devant révéler le divin sous sa forme concrète et directe à la conscience, l'art remplit, avec la sculpture, une mission onto-théologique. Lorsque l'art fait de l'intériorité son contenu suprême, il ne fait que signer son arrêt de « mort »<sup>39</sup>. L'art romantique comme religion de l'intériorité succède à l'art grec et met fin au grand art ou à l'art tout court. À ce sujet, Olivia Bianchi note ceci :

L'art romantique met un terme à la religion grecque (dans l'*Esthétique*), en tant qu'il correspond à la religion chrétienne. C'est donc en vertu de la religion à laquelle se rattache l'art

romantique (le christianisme dans son moment luthérien) que nous pouvons comprendre ce déclin du religieux<sup>40</sup>.

Alors que le moment grec qui est celui de la religion de la cité incarne le divin, le moment romantique est celui de l'abandon progressif de l'univocité liée à la vérité divine dans l'art. Le développement de l'esprit amène l'art à s'ouvrir à l'intériorité. L'avènement de l'intériorité porte l'art à trouver son sens, non dans l'absolu, mais dans la « manifestation humaine » qui est « la réconciliation de l'âme avec Dieu<sup>41</sup> ». À la suite de la sculpture grecque, qui elle-même succède à l'architecture, les arts romantiques apparaissent comme la forme la plus spiritualisée de l'art. Modelée par le christianisme, cette troisième forme artistique contribue au progrès spirituel de l'art parce qu'elle s'éloigne graduellement du sensible. Cependant, malgré cet avancement, Hegel exprime sa nostalgie pour l'art grec<sup>42</sup>. *L'Esthétique* subirait, semble-t-il, l'influence des écrits de jeunesse comme les *Fragments de Tübingen*, rédigés par Hegel plus de vingt ans auparavant. Dans *Le jeune Hegel et la naissance de la réconciliation moderne*, Marc Herceg apporte ces précisions à propos de la soi-disant réconciliation chrétienne de « l'âme avec Dieu » :

Hegel dénonce cette réconciliation qui ne réconcilie rien. Ou, plus exactement, il dénonce l'illusion d'une unité idéale où le progrès viendrait à bout de toutes les divisions. C'est l'utopie du moralisme et de la philosophie des Lumières. C'est la mystification de la théologie et de la réconciliation chrétienne. Il faut rebrousser chemin, détourner notre regard<sup>43</sup>.

Hegel propose de raviver en Allemagne, devenue trop idéaliste et morcelée, la communion que vivaient, naturellement, les grecs au travers de la religion de l'art. Le « fanatisme » et la « superstition » auxquels aboutit le christianisme ne peuvent pas mener à la vraie réconciliation. Il faut retourner chez les grecs pour la revivre. Ainsi s'explique la nostalgie de l'art grec. Peut-être faudrait-il voir dans *L'Esthétique* une critique de la vie politique et historique allemandes de l'époque. Le fait de considérer l'art comme chose du passé montre



que Hegel reste toujours fasciné par la vérité du divin que manifestait l'art grec – « les beaux jours de l'art grec sont passés<sup>44</sup> ».

La peinture vient après l'art, ou du moins l'achève. Si la représentation de l'absolu doit être son but, l'avènement de la peinture qui « absolutise » l'intériorité et le singulier est cette forme qui sonnerait bien le glas de l'art. Cela signifie que la peinture quitte, au fur et à mesure, la sphère du divin pour celle de l'humain qu'elle présente alors comme sphère souveraine. Plus cet « après de l'art » qu'est la peinture va vers le monde-surface de la toile, plus le particulier et l'accidentel<sup>45</sup> font œuvre de contenu.

La fin de l'art signifie, d'une part, la fin de l'absolu dans l'art, avec ses grands idéaux (être, substance) et d'autre part, l'annonce d'une ère nouvelle qu'est le pouvoir de l'humain (singulier, éphémère). « L'humanisme serait ainsi, écrit Jean-Marie Vaysse, le destin de l'art moderne<sup>46</sup>. » Cette « mort » ne préfigure-t-elle pas aussi la situation de l'art actuel dominé, en grande partie, par le règne du prosaïque et de la trivialité ? Ce règne, devenant synonyme de l'entrée de la banalité dans l'art, expliquerait, en partie, les démarches de certains artistes<sup>47</sup> de notre époque. Cela confirmerait que l'art comme chose du passé est d'actualité.

Avec la peinture, l'art s'éloigne de la matière. Le réel qui y est représenté n'est pas directement celui du sensible mais son apparence. L'art qui s'affranchit totalement du sensible est le deuxième des arts romantiques : la musique.

### *De la musique ou de la forme romantique*

La peinture permet à l'esprit de poursuivre son expérience dans le monde réel. Elle favorise le passage des arts spatiaux aux arts temporels. En cela, elle « se distingue surtout de la sculpture, et de l'architecture, tandis qu'elle se rapproche de la musique et marque la transition des arts figuratifs aux arts qui se servent des sons<sup>48</sup> ». Depuis l'architecture, l'art se spiritualise afin de devenir une épiphanie du divin. Dans la forme symbolique, la matière pesante et la pesanteur peinent à révéler la nature spirituelle de l'esprit. L'art doit dépasser cette première forme, par la sculpture d'abord qui, cependant, manque d'intériorité. Mais la peinture, qui facilite l'expression de

l'intimité par la «fenêtre ouverte» albertienne (Gérard Wajcman), confine encore l'art dans une configuration spatiale. C'est donc le son ou le temps qui vont donner à l'art la possibilité de sortir du carcan spatial.

Avec le son, l'art se détache du problème de la visibilité. Ce n'est plus la vue qui est l'organe principal pour l'esprit, mais l'ouïe, «sens encore plus intellectuel, plus spirituel que la vue<sup>49</sup>». L'œil implique un rapport à l'espace, que celui-ci ait une existence réelle (architecture, sculpture) ou seulement l'apparence d'une existence (l'image en peinture). L'ouïe, par contre, se rapporte à l'expression intérieure, intime. Aussi est-il «le mode d'expression le mieux approprié à la nature du principe spirituel<sup>50</sup>». La musique arrive à prendre le dessus dans la marche de l'esprit car «ce qu'elle exprime, c'est l'âme elle-même<sup>51</sup>». L'art franchit, avec le son, une étape importante. N'utilisant plus le mode du «faire voir», l'écoute sonore semble désormais s'engager dans une voie intérieure, une révélation pure de l'intime qui n'a rien d'un artifice pictural. Cependant, la musique tombe dans un «autre extrême» :

Le son pris en lui-même n'exprime pas d'idées. Ensuite il se laisse déterminer par les lois des nombres. Or l'idée répond bien, sans doute alors, d'une manière générale, à ces rapports de quantité qui manifestent des différences de temps, par des oppositions et des harmonies ; mais elle n'est toujours qu'imparfaitement exprimée par le son en lui-même considéré dans sa nature et ses propriétés<sup>52</sup>.

Le problème que soulève Hegel est celui du contenu. Le signifiant sonore aura beau avoir une dimension spirituelle, si le signifié ne s'impose pas en même temps, l'art passera à côté de son but : révéler l'esprit. C'est que le son exprime avant tout sa propre structure arithmétique ou mathématique<sup>53</sup>, sans pour autant manifester clairement la pensée. La sémantique sonore reste imprécise. Ce qui manque à la musique, c'est le discours : «La musique, à cause de son insuffisance, est obligée d'appeler à son secours la signification précise du mot, afin de préciser les pensées de son sujet et de lui donner une expression caractéristique ; elle demande un texte<sup>54</sup>.»

La musique en tant que relation entre son, bruit (Pierre Schaeffer) et silence (John Cage) n'est, en elle-même, dans sa pureté, qu'une forme temporelle privée de contenu. Sans texte, elle ne rime qu'à une pure expression, incontestablement, non matérielle, mais dénuée de sens. C'est la raison pour laquelle l'esprit se tourne vers une forme suprême : la poésie.

### *De la poésie ou de la forme romantique*

Dans la continuité des sons qui parlent au sentiment, la poésie prend en compte le principe spirituel, dans sa totalité. Si la peinture, le premier des arts romantiques, est un art de transition, la poésie, elle, sera un art de synthèse. En elle, nous rencontrons la totalité des formes spirituelles qui caractérisent la sculpture, la peinture et la musique. Contrairement à la sculpture qui arrive à montrer l'esprit dans la matière, l'expression de la poésie est totalement spirituelle<sup>55</sup>.

Cette capacité de saisir la totalité de la pensée, de l'existence, du monde, des actions, des essences et accidents traduit le discours poétique. Ainsi, la poésie apporte la polysémie, à l'opposé de l'art grec qui est monosémique. Elle rend compte de tout voire de la « simple plaisanterie prosaïque » comme dans la comédie. Après la musique, l'esprit va vers la poésie puisque, en plus de n'avoir plus recours à l'espace, elle révèle immédiatement la pensée sans passer par le sensible. En cela, le troisième des arts romantiques est au sommet de la hiérarchie des arts. On comprend donc qu'avec la poésie, l'art comme manifestation de l'esprit dans le sensible prend fin étant donné que ce dernier n'est plus un moyen de monstration de l'esprit. En d'autres termes, avec la poésie, l'art ne peut plus être une présentation de l'esprit dans l'espace mais dans le temps. De surcroît, touchant aux particularités et accidents, la poésie élargit le cadre de son contenu tout en le décrivant de la manière la plus spirituelle qui soit. Ce caractère pleinement spirituel de la poésie en vient à remettre en question son statut artistique :

Par là, se détruit la fusion du contenu et de la forme à un degré qui commence à ne plus répondre à l'idée originelle de l'art. De sorte que maintenant la poésie court le danger de se perdre elle-même en passant de la région sensible dans celle de la pensée purement spirituelle<sup>56</sup>.

La marche de l'esprit dans l'art atteint son sommet avec la poésie<sup>57</sup>. L'esprit comme expérience du spirituel dans le sensible mène à un parcours de toutes les formes artistiques. Vu sous cet angle, la fin de l'art se définit non seulement comme fin de la manifestation du divin qu'apporte la peinture mais aussi comme abandon de l'art ou abandon définitif de toute médiation sensible à travers laquelle s'extériorise l'esprit. Cela signifie que « l'art n'est plus la forme la plus haute de l'esprit et que, comme tel, il ne confère plus d'existence à la vérité<sup>58</sup> ». Ainsi, l'art est-il chose du passé, étant entendu que, dans son postulat de départ, il est la présence de l'esprit dans le sensible. Si la poésie est le moment qui met définitivement fin à l'art, la définition du post-art ou la nouvelle définition de l'art, nous paraît-il, doit avoir rapport à ce qui n'est ni spatial ni visible.

#### *La manifestation de l'esprit : du visible à l'invisible*

Les stades parcourus par l'étude de Hegel ne se réduisent pas à une critique des œuvres d'art. S'il est vrai que nous pouvons soutenir que Hegel, par son admiration pour l'art grec, voudrait sauver le beau artistique, à partir de l'*aisthesis*<sup>59</sup> comme socle épistémologique, il n'en reste pas moins que le but de l'*Esthétique* de Hegel est de révéler que l'essence de l'art est la manifestation de l'esprit. En ce qui nous concerne, il nous a semblé que l'esprit tourne autour de deux modes de manifestation : le visible et l'invisible. La forme symbolique annonce la définition de l'art. La forme classique est celle qui parvient à définir le plus parfaitement l'art. La forme romantique, quant à elle, introduit la notion de l'invisibilité qui est la conséquence logique de la dissolution progressive de l'espace. De cette façon, la question du phénomène est au centre de la philosophie de l'art de Hegel.

La sculpture grecque, moment véridique de l'art, est l'art du visible, par excellence. En ce sens, la fin de l'art doit être comprise comme la fin de l'empire du visible. L'intériorité qu'initie le premier des arts romantiques participe, à un certain degré, au bannissement du visible et commence à délivrer l'esprit du sensible. La peinture opère le passage d'une forme spatiale à une forme temporelle. Par là, l'espace et le temps donnent lieu, d'un côté, à la manifestation visible de l'esprit et de l'autre, à la manifestation invisible de ce dernier.

À ce titre, l'invisible ou le spirituel ne sont-ils pas la nouvelle expression de l'art? Nous pouvons affirmer sans risque de nous tromper que c'est la voie qu'ont suivie beaucoup d'artistes de la période moderne parmi lesquels Wassily Kandinsky et Paul Klee. Auteur de l'ouvrage *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Kandinsky fait de l'intériorité un principe nécessaire pour l'art abstrait. Aussi, son œuvre est-elle considérée par Michel Henry dans *Voir l'invisible Sur Kandinsky* comme un hymne à la vie intérieure. Exprimer l'inapparent est aussi l'objectif de l'artiste Paul Klee. Sa phrase « l'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible<sup>60</sup> » remet en question la *mimésis* de la nature. L'art rend visible signifie qu'il est désormais la monstration d'une forme intérieure, celle de l'esprit, dans sa pure spiritualité.

Ainsi, que ce soit par le rapport au spirituel, que ce soit par la question des correspondances entre musique et peinture où le temps joue un rôle prépondérant, l'invisible se révèle être le mode le plus manifeste dans l'œuvre de beaucoup d'artistes modernes.

### *Conclusion*

*L'Esthétique* de Hegel est un exposé conceptuel très éclairant sur le déploiement de l'idée du beau à travers le système des arts en particulier. Des trois formes artistiques qui y sont traitées, l'art classique en est le plus distinctif car il tisse l'harmonie entre le sensible et l'esprit. La hiérarchie qui prévaut, à la forme symbolique, entre le principe matériel et le principe spirituel, disparaît. La forme classique met par-dessus tout en exergue une pensée de la manifestation du vrai absolu. Dans le développement de l'analyse hégélienne, la forme romantique participe à la spiritualisation de tout et même du banal. La poésie comme art temporel anéantit entièrement le mode du visible. De cette façon, l'identité de l'idée et de son expression sensible se dissout.

Désaliénée du sensible, l'œuvre d'art se transforme en pure pensée. À ce moment, il y a lieu de se demander ce qu'est la nouvelle finalité de l'art. Certains artistes conceptuels comme Joseph Kosuth pensent que l'art est désormais une interrogation sur l'art. On passerait d'une problématique de nature onto-théologique (l'art classique

de Hegel) à une problématique artistique purement tautologique<sup>61</sup>. L'essence de l'art, étant selon Kosuth le langage de l'art, serait méta-discursive. Dans cette perspective, envisager l'art comme manifestation de la vérité serait une manière d'instrumentaliser l'art. Hegel tomberait, à son tour, sous le coup de sa propre critique<sup>62</sup>. L'art conceptuel, par sa définition de l'art qui se base sur la logique des propositions artistiques, montre ainsi les limites de l'*Esthétique*.

- 
1. Dans cet article, nous nous intéresserons à deux acceptions du sensible : ce qui percevable par les sens, le phénomène (la nature et l'art) et la réception du phénomène par les sens (chez Hegel, la réception se rattache à l'art et non à la nature).
  2. «La connaissance sensible est, comme l'indique la dénomination qu'il est préférable de retenir, l'ensemble des représentations qui se situent en deçà de toute distinction substantielle.» A. G. Baumgarten, *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique*, Paris, Les éditions L'Herne, 1988, p. 127.
  3. *Esthétique* ou *cours d'Esthétique* ou plus exactement *Philosophie de l'art beau* provient des *Leçons sur l'Esthétique* dispensées par Hegel à l'Université de Berlin (1821-1829) et des notes prises par les étudiants de Hegel tels Heinrich Gustav Hotho et Von Ascheberg. Hegel n'ayant pas eu le temps de publier les cours en question de son vivant, c'est son élève Heinrich Gustav Hotho qui s'en chargera en 1835, quelque quatre ans après sa mort. Une deuxième édition sera publiée en 1842.
  4. Le point de vue de Platon sur la *mimêsis* est loin d'être monolithique, il varie d'un dialogue ou d'un protagoniste à l'autre, même si la critique de la *mimêsis* de l'art revient le plus souvent. C'est ainsi que Pierre-Maxime Schuhl souligne une division de la «mimétique» chez Platon dans le *Sophiste* entre «l'art de la copie» dans lequel les proportions utilisées pour la copie sont conformes au modèle, et «l'art fantasmagorique» ou l'art de l'apparence, dans lequel les proportions ne sont pas conformes. Cette dernière *mimêsis* nous éloigne davantage de la vraie réalité. Platon est donc beaucoup plus sévère par rapport à cette dernière. Pierre-Maxime Schuhl, *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, 1952, 2<sup>e</sup> éd., Paris, PUF, p. 4.
  5. Aristote, *La poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de T. Todorov, Paris, Seuil, 1980, p. 129.

6. Antoine Compagnon, «La notion de genre: 4. Poétique des genres: Aristote», [en ligne] <http://www.fabula.org/compagnon/genre4.php>, site consulté le 27 octobre 2010. Alexandre Gefen, *La mimêsis*, Introduction, choix de textes, Vade-mecum et Bibliographie par A. Gefen, Paris, Flammarion 2002, p. 19.
7. Plotin, *Sur la beauté intelligible*, trad. J. Laurent, L. Brisson et J.-F. Pradeau, (dir.) Paris, Gallimard, 2002, p. 90-91.
8. Si la thèse de l'infériorité de l'art est défendue par Platon au livre X de la *République* – où le lit du peintre se trouve au troisième degré de la hiérarchie de l'être, puisqu'il est l'image d'une image, celle du lit de l'artisan fabriqué à l'image de l'idée, l'*eidōs* –, il se peut bien que le groupe visé ici soit aussi les gnostiques.
9. Jean-Marc Narbonne, «Action, contemplation et intériorité dans la pensée du beau chez Plotin» dans *Préparer l'agrégation et le capes de philosophie*, Toulouse, Ellipses CRDP Midi-Pyrénées, 1999, p. 64.
10. Platon, *Œuvres complètes, La république*, trad. Georges Leroux, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008, 401c-401d, p. 1563.
11. Cet art, mettant l'*Idée* en valeur, peut servir de «paradigme» au travail du législateur, précise Panofsky. Erwin Panofsky, *Idea, contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983, p. 18.
12. Thomas Cole, *Essai sur le paysage américain*, Avant-propos et traduction de Lauric Guillaud, Paris, Michel Houdiard, 2004, p. 23.
13. Hegel, *Esthétique*, Tome I, trad. C. Bénard, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 99.
14. *Ibid.*, p. 102.
15. *Ibid.*, p. 113.
16. *Ibid.*, p. 113-114.
17. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik, I, Werke 13*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969-71 [vol. 1, 1971], p. 82.
18. Nous reprenons ici la traduction de *Darstellung* par «exposition» de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika Schenck. «À l'encontre de cette idée, il importe d'affirmer que l'art a pour vocation de dévoiler la vérité sous la forme de la figuration artistique sensible, d'exposer la conciliation de cette opposition, et que par conséquent il a pour but ultime en lui-même, dans cette exposition et ce dévoilement eux-mêmes.» Hegel, *Cours d'esthétique*, I, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, les éditions Aubier, 1995, p. 78.
19. «Chez les Hollandais, au contraire, dans les scènes de cabaret, de noces et de danses, dans les festins, même les querelles et coups

donnés n'altèrent pas sérieusement la joie et la gaieté ; femmes et filles y participent, un sentiment de liberté et d'abandon pénètre et anime tout. Cette sérénité spirituelle d'un plaisir mérité qui se manifeste jusque dans les tableaux d'animaux et se révèlent comme une satisfaction et une jouissance profonde, cette liberté et cette vitalité animée, fraîche, éveillée dans la conception et la représentation, voile ce qui constitue le caractère élevé et l'âme de ces sortes de peintures» (*ibid.*, p. 244).

20. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Tome II, trad. Jean Hyppolite, Paris, Montaigne, 1967, p. 9, note 1.
21. Hegel, *Esthétique*, Tome I, p. 572.
22. Chacune des trois formes artistiques a aussi une étape symbolique, puis classique, et romantique enfin. Cette mise en abyme est là pour souligner l'écho du caractère évolutif de l'esprit sur l'art. Pour la pertinence de notre examen, nous ne nous attarderons pas aux sous stades des deux premières formes (symbolique et classique) comme nous le ferons pour la troisième forme (les arts romantiques – peinture, musique et poésie).
23. Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 8.
24. *Ibid.*, p. 27.
25. Denise Souche-Dagues, *Hégélianisme et dualisme Réflexions sur le phénomène*, Paris, Librairie philosophique Vrin, 1990, p. 10.
26. *Ibid.*, p. 598.
27. Il ne fait aucun doute que Hegel a été largement influencé par Winckelmann qui soutenait, selon Horst Rüdiger, dans son article *Johan Joachim Winckelmann* extrait de l'*Encyclopédie Universalis* «que l'inégalable beauté de la statuaire grecque est d'essence fondamentalement spirituelle, idéale.» La pensée de cet archéologue, cité plus d'une vingtaine de fois dans l'*Esthétique* de Hegel, a traversé tout le 18<sup>e</sup> siècle jusqu'au 20<sup>e</sup> siècle allemand. Goethe, Nietzsche, Heidegger, pour ne mentionner que ceux-là, n'ont pas manqué d'évoquer leur admiration pour celui qui est considéré comme le fondateur de l'archéologie et de l'histoire de l'art moderne.
28. Jean-Pierre Vernant, *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence* dans *Image et signification*, Paris, La Documentation française, 1983, p. 34.
29. «Dans cette forme de scénario rituel qu'est le concours, le triomphe de l'athlète – on le voit chez Pindare –, évoque et provoque l'exploit accompli par les héros et par les dieux : il élève l'homme sur le plan divin. Et les qualités physiques – jeunesse, force, rapidité, adresse, agilité, beauté – dont fait preuve le vainqueur au cours de l'*aigôn* et qui s'incarnent aux yeux du public dans son corps nu, sont éminemment des



- valeurs religieuses.» (*Ibid.*, p. 34).
30. *Ibid.*, p.3 3.
  31. Hegel, *Esthétique*, Tome I, p. 627.
  32. *Ibid.*, Tome II, p. 20.
  33. Jean-Marie Vaysse, «L'œuvre d'art et son origine : Hegel / Heidegger» dans *L'art Nietzsche*, Toulouse, PUM, 1999, p. 147.
  34. Hegel, *Esthétique*, Tome I, p. 62.
  35. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, p. 25
  36. « Cette expression de Hegel (“Der Vergangenheitscharakter der Kunst”) peut être aussi comprise dans un sens complémentaire. Nous retenons ainsi l'interprétation de Hans-Georg Gadamer qui cite et commente cette expression de Hegel : “Lorsque Hegel parlait de l'art comme de quelque chose du passé, il voulait dire, bien plutôt, que l'art ne va plus de soi et ne comprend plus de lui-même à la manière dont il allait de soi et se comprenait de lui-même dans le monde grec et dans sa représentation du divin”, (*L'actualité du beau*, textes choisis et présentés par Elfie Poulain, traduit avec le concours du Centre national du livre, «Collection de la pensée», Édition Alinéa, Aix-en-Provence, 1992, p. 23). Ce qui est donc impliqué, c'est la destinée religieuse de l'art, sa capacité d'exprimer le beau.» (Mario Saint-Pierre, *Beauté, bonté, vérité chez Hans Urs von Balthasar*, Paris, Cerf, 1998, p. 48.)
  37. Jacques D'Hondt, «Hegel et la mort de l'art» dans Véronique Fabbri et Jean-Louis Vieillard-Baron (dir.), *Esthétique de Hegel*, Paris, l'Harmattan, 1997, p. 94.
  38. Annemarie Gethman-Siefert souligne, quant à elle, le rôle joué par Heinrich Gustav Hotho – élève et éditeur des cours d'*Esthétique* après la mort de son maître – par rapport aux différentes interprétations de la pensée hégélienne. Voir Annemarie Gethman-Siefert, «Art et Quotidienneté. Pour une réhabilitation de la jouissance esthétique», dans Véronique Fabbri et Jean-Louis Vieillard-Baron (dir.), *Esthétique de Hegel*, *Op. cit.*, p. 49-88.
  39. Même si l'expression «fin de l'art» ou «mort de l'art» semble être une interprétation exagérée, elle reste très pertinente – et c'est la raison pour laquelle cet article s'y réfère – car elle témoigne d'un changement de paradigme qui expliquerait la progression de l'esprit absolu dans son rapport à l'autre dont l'art et sa marche vers la philosophie.
  40. Olivia Bianchi, *Hegel et la peinture*, Paris, l'Harmattan, 2003, p. 25.
  41. Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 243-235.
  42. Olivia Bianchi (*Op. cit.*, p. 25) rappelle avec intérêt l'idéalisation de Hegel de la Grèce dans ses premiers écrits et cette prise de conscience

en laquelle il souhaitait la dépasser.

43. Marc Herceg, «Le jeune Hegel et la naissance de la réconciliation moderne. Essai sur le *Fragment de Tübingen* (1792-1793)» dans *Les études philosophiques*, vol. 3, no. 70, 2004, p. 390.
44. Hegel, *Esthétique*, Tome I, p. 61.
45. «Dans le côté spirituel du fond de la peinture, l'élément individuel de la subjectivité, au lieu de s'identifier immédiatement avec la substance et la généralité, se replie sur soi, au point d'atteindre le dernier degré de l'activité réfléchie, de même aussi, dans le côté extérieur de la forme, la fusion plastique du particulier et du général fait place à la domination de l'individuel et, en même temps, de l'accidentel et de l'indifférent; de la même manière que déjà, dans le monde réel, l'accidentel est le caractère dominant de tous les phénomènes» (Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 219).
46. Jean-Marie Vaysse, *Loc. cit.*, p. 153.
47. C'est ce que démontrent les choix plastiques d'Hervé Télémaque. Membre du mouvement artistique *Figuration narrative*, la peinture de cet artiste se réfère non seulement à des éléments usuels tels des objets ménagers, des objets ludiques «le plus souvent des poupées désarticulées blanches ou noires» (Henri Griffon, *Hervé Télémaque*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 2005, p. 25), des vaches provenant de la marque commerciale de *La Vache qui rit* et des motifs tirés de la bande dessinée, mais il intègre aussi dans son œuvre des «objets réels». La combinaison de plusieurs objets tels des chaussures de tennis, des cannes, des tentes de camping, etc. à la peinture est à l'origine de nombreuses peintures hybrides appelées *Combine painting*. En 1964, Télémaque participa avec Bernard Rancillac et Gérard Gassiot-Talabot à l'organisation d'une exposition mémorable intitulée «Mythologies quotidiennes» (en référence à l'ouvrage «Mythologies» de Roland Barthes) au Musée d'art moderne de Paris. Contrairement à l'idée de la glorification de la société consumériste que partageaient certains artistes du *Pop art* comme Andy Warhol, «Mythologies quotidiennes» a pu mettre en évidence l'engagement social et politique de plusieurs artistes qui, par la suite, prirent une part active aux événements de mai 68. La place de la *Figuration narrative* dans l'histoire de l'art a été soulignée récemment, lorsqu'en 2008, une exposition et un colloque éponyme, ont permis de redécouvrir la critique de l'image publicitaire de ces artistes des années 60 et l'avènement d'une autre génération d'artistes qui continuent à interroger la société et ses images. Ainsi, cet intérêt pour ce qui imprègne la vie quotidienne, que ce soit, d'un point de vue critique (on aurait pu citer le

- cas d'autres artistes que ceux de la *Figuration narrative*) ou apologetique montre que l'art n'est plus la sphere ultime et unique de l'etre divin.
48. Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 220-221.
  49. *Ibid.*, p. 321.
  50. *Ibid.*, p. 321.
  51. *Ibid.*, p. 322.
  52. *Ibid.*, p. 400.
  53. Pour prendre connaissance des enjeux decoulant de la relation entre la musique et les mathematiques, vous referer au contenu du seminaire organise par Charles Alunni (ENS), Moreno Andreatta (IRCAM) et Francois Nicolas (IRCAM), [en ligne] <http://www.entretiens.asso.fr/maths/>, site consulte le 6 novembre 2010.
  54. *Ibid.*, p. 401.
  55. « Elle exprime immediatement l'esprit pour l'esprit lui-meme avec toutes les conceptions de l'imagination et de l'art; et cela, sans les manifester visiblement et corporellement aux regards sensibles. D'un autre cote, la poesie peut non seulement embrasser le monde de la pensee dans son ensemble, mais aussi decrirer toutes les particularites et les details de l'existence exterieure avec une richesse a laquelle ne peuvent atteindre ni la musique ni la peinture. Il en est de meme de la verite d'expression, de l'etendue, des traits particuliers, et de la variete des accidents qu'elle est capable de retracer. » (Hegel, *Esthétique*, Tome II, p. 402.)
  56. *Ibid.*, p. 411.
  57. Cela ne veut pas dire que l'esprit arrete sa realisation dans la rencontre avec l'autre, ce qu'il va faire avec la religion et la philosophie, mais qu'il a, avec l'art, effectue toutes les experiences dans le sensible.
  58. Jean-Marie Vaysse, *Loc.cit.*, p.145.
  59. Devenant, avec la poesie, expression immediate de l'esprit et de l'existence, sans le sensible, l'art est appele a disparaître au profit de la religion et de la philosophie. Mais un tel resultat soulève pour sa part un tout nouveau questionnement, car l'*Esthétique* de Hegel assurerait en fin de compte la continuite du mepris platonicien pour le sensible. La pensee de Hegel, pour novatrice qu'elle puisse etre, reste, dans un certain sens, prisonniere de l'idealisme platonicien.
  60. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Les editions Gonthier, 1964 p. 34.
  61. Joseph Kosuth, *Art after philosophy and after (Collected Writings, 1966-1990)*, M.I.T. Press, 1993, p. 20.
  62. Comme on l'a vu, quand il remet en question les fins (morales) de l'art dans la partie *L'art et sa nouvelle finalite : manifester la verite*.

# Entre langage et peinture : Louis Marin et la question de la représentation

Sophie Marcotte Chénard, *Université d'Ottawa*

L'histoire de l'art semble indissociable de l'interrogation suivante : comment parler de la peinture ? Quel doit être le statut du discours sur l'art, c'est-à-dire de la parole qui prétend pouvoir livrer la signification, ou du moins rendre compte de la composition, de l'œuvre picturale ? Louis Marin, philosophe, spécialiste de l'âge classique et de la Renaissance italienne, considéré comme l'un des grands historiens de l'art avec Daniel Arasse, Hubert Damish et Georges Didi-Huberman, propose une voie particulière pour rendre compte du discours sur l'art qui mérite ici tout notre intérêt.

Pour Marin, l'analyse d'une œuvre, qu'elle soit d'ordre linguistique ou pictural, doit s'effectuer à partir du concept de *représentation* : il s'agit, dans sa pensée, de la notion la plus fondamentale. Notre recherche aura donc pour objectif principal d'établir la signification du concept clé de représentation et de mettre au jour à la fois ses possibilités et ses limites dans l'analyse de l'œuvre d'art. Nous irons encore plus loin en suggérant que l'intention fondamentale de Marin n'est pas uniquement de proposer le développement d'un outil de lecture des œuvres d'art, mais bien de parvenir à démontrer de quelle manière l'articulation entre le signe et l'image, entre le texte et le tableau, entre la pratique discursive et la pratique picturale, peut se résoudre à travers le concept même de représentation.

Pour commencer, nous devons insister sur le fait qu'il est essentiel, afin de saisir les implications philosophiques du projet général de Louis Marin, de garder à l'esprit que sa recherche vise en dernier lieu une réciprocité du signe et de l'image qui n'annule ou n'annexe aucun des deux termes, mais les fait coexister et plus encore évoluer ensemble. La question qui nous intéresse ici est celle de savoir à quel point il est possible de soutenir cette proposition ou

de réaliser cette ambition d'une réconciliation de la peinture et du langage.

Il faut comprendre, sur ce point, que le projet de Marin s'inscrit dans l'horizon plus large du rapport, dans l'histoire de la pensée, entre le discours philosophique et l'art. D'une certaine manière, ce dernier cherche à dépasser les relations d'inclusion ou d'exclusion entre philosophie et art qu'ont proposées les philosophes du passé. Par relation d'inclusion, nous entendons l'annexion ou la subordination d'un des termes à l'autre. Par exemple, on peut penser ici au système hégélien dans lequel l'art finit par se résorber dans la philosophie, ou bien à la pensée nietzschéenne où le discours philosophique finit par se fondre dans l'art. En ce qui a trait aux rapports d'exclusion, l'exemple de la philosophie platonicienne nous montre bien le rejet de l'enseignement des poètes au profit de celui des philosophes. Dans cette optique, nous chercherons à évaluer si Marin parvient ou non à développer une théorie qui réconcilie, c'est-à-dire qui aboutit à une symétrie ou une harmonie, entre le discours sur l'art et l'art lui-même. Plus simplement encore, nous poserons la question suivante : réussit-il à fonder un discours *de* peinture, c'est-à-dire à proposer une lecture des œuvres d'art qui se présente comme une part intégrante de l'œuvre elle-même ?

Nous verrons que ce sera à la croisée des chemins entre les considérations de Marin sur le portrait du roi, sur le chiasme *pouvoir de la représentation – représentation du pouvoir*, sur la vérité de la peinture et sur la mise en abyme de la représentation, qu'il sera possible de dégager sa thèse centrale et d'en proposer une lecture critique. Dans un premier temps, nous nous proposons de mettre en lumière les assises conceptuelles de sa pensée en définissant la manière dont il conçoit le concept de représentation et en survolant la théorie du signe sur laquelle il s'appuie. Sur ce point, nous verrons qu'il soutient la thèse suivant laquelle l'image et parole possèdent une racine sémiotique commune qui permet la mise en relation du discours philosophique et de l'œuvre d'art.

Ensuite, il s'agira de discerner, à partir de ce que Marin désigne comme des «objets théoriques», soit des œuvres d'art textuelles ou picturales, de quelle manière se manifeste la représentation et

surtout, quelles en sont les conditions de possibilité. À cet égard, nous mettrons en scène les exemples de l'histoire du roi de Pellisson, du tableau de Nicolas Poussin intitulé *Les Bergers d'Arcadie*, et des peintures du Caravage.

Enfin, nous interrogerons ce projet général en ce qui a trait à la possibilité de produire un discours pictural, c'est-à-dire non pas un discours *sur* la peinture, mais bien un discours *de* peinture. La distinction entre les deux est cruciale : Marin cherche à « écrire » le tableau, c'est-à-dire à le décrire en faisant ressortir un discours qui serait commandé par le tableau lui-même. Autrement dit, il se pose la question de savoir comment parler du tableau tout en préservant sa spécificité : comment peut-on éviter d'absorber l'œuvre picturale dans le langage ? Comment peut-on démontrer que le « dire » du tableau - le discours de l'œuvre - soit nécessaire, sans pour autant que cela laisse supposer que le tableau ait été auparavant incomplet ? Ces multiples interrogations culminent ainsi en une question générale qui orientera et délimitera la problématique de notre recherche : l'œuvre d'art s'offre-t-elle toujours au discours ? En d'autres termes, est-il possible, comme semble le suggérer Marin, de trouver un lieu de rencontre entre peinture et langage qui ne réduise aucun des deux termes ?

### *1. Une esquisse de la pensée de Louis Marin : la définition du concept de représentation et la théorie du signe*

L'essentiel de la démonstration suivante ne peut être compris qu'à l'aune de la définition que propose Marin du concept de représentation, concept qui ne se laisse saisir qu'à l'intérieur d'une double problématique. D'un côté, la représentation peut être considérée dans sa dimension de transparence transitive, c'est-à-dire par le fait de représenter quelque chose. D'un autre côté, elle peut aussi être pensée à partir de sa dimension d'opacité réflexive, c'est-à-dire par l'idée que « toute représentation se présente représentant quelque chose<sup>1</sup> ». Nous tenterons, dans cette première section, d'expliquer cette distinction qui constitue le fondement de la thèse de Marin sur la relation entre langage et peinture. C'est en effet à partir de ces deux niveaux de la représentation que se joue l'essentiel de la démonstration de l'auteur.

Dans la première acception de la représentation, celle que l'on désigne comme la transparence transitive, il s'agit de présenter l'absence, de «re-présenter», c'est-à-dire de présenter à nouveau l'objet qui n'est plus. Il s'agit, en d'autres termes, de faire de l'absence une présence, ou bien de «faire comme si». On ne se trouve pas en présence de la chose, mais la représentation fait néanmoins advenir quelque chose comme un *effet de présence*. L'on associe généralement cette définition à l'idée de transparence dans la mesure où l'objet représenté s'inscrit dans un continuum historique ou conceptuel qui fait en sorte qu'on le reconnaît immédiatement comme tel. Pour dire les choses plus simplement encore, de l'objet référent, le signifié, à la représentation de cet objet, aucune équivoque ne vient se glisser ; il est possible de reconnaître d'emblée le sujet de l'œuvre. Au fond, ce que Marin nomme «transparence transitive» n'est que la capacité d'un objet de représenter autre chose directement.

Dans sa seconde acception, que l'on avait désigné comme l'opacité réflexive, on parle plutôt d'effet de redoublement de présence, et même de commutation, comme en dénote la valeur du préfixe «re» : *représenter* signifie alors supplément et remplacement du modèle, «entre duplication et substitution<sup>2</sup>». Ces deux dimensions d'intensité de présence et de remplacement nous ramènent à un exemple bien simple donné par Marin ; celui d'un avocat représentant son client. Dans ce cas, il s'agit d'un redoublement de présence par la monstration publique : la personne ou la chose se représente elle-même. En ce sens, nous comprenons bien pourquoi il n'est pas suffisant de définir la représentation comme n'étant que transitive ; on constate plutôt un double mouvement dans la mesure où la représentation est toujours aussi acte de présentation de la représentation d'un objet ou d'un sujet.

Ce second degré d'analyse, l'opacité réflexive, est la dimension latente de la représentation, puisqu'il s'agit des «aspects non mimétiques de la représentation mimétique<sup>3</sup>». La réflexivité de la représentation – doubler le moi, le sujet – est toujours déjà opaque, inaccessible : un *effet de sujet* se produit dans l'acte de se présenter représentant quelque chose, mais cet acte même doit échapper à la transparence pour que la représentation demeure intacte, c'est-à-dire

qu'elle conserve son pouvoir performatif. En d'autres termes, derrière la reconnaissance première d'une similarité entre un objet du monde et le même objet représenté dans un tableau, il y a aussi le tableau lui-même, c'est-à-dire le support physique, ainsi que le peintre qui a créé le tableau. Pourtant, ces derniers doivent en quelque sorte faire oublier leur présence, en demeurant invisibles, pour qu'on puisse se laisser porter par l'effet de représentation, pour que l'on y *croit* véritablement. Il ne faut donc pas que les marques de l'acte de la représentation puissent être retracées ou visibles si l'on tient à ce que le dispositif représentationnel lui-même fonctionne : il faut que le spectateur oublie pour un instant que ce qu'il a devant les yeux provient d'un sujet, c'est-à-dire d'un acte de présentation de la représentation.

L'originalité de Marin, à cet égard, est d'avoir soulevé le problème de l'oubli de la seconde dimension au profit de la première : entre l'effet-sujet, c'est-à-dire l'acte de présentation de la représentation et l'effet-objet – ou bien l'effet de présence – on insiste surtout sur le second, c'est-à-dire la représentation comme présentification de l'absence, comme *mimésis* au sens strict. Selon l'auteur, le discours d'opacité et de transparence est à la mode dans le domaine de l'art, mais se trouve à mettre totalement de côté l'opacité réflexive<sup>4</sup>.

Et pourtant, ce point est crucial pour comprendre à la fois le pouvoir de la représentation et sa limite : l'opacité réflexive crée l'effet de sujet par *le dévoilement du dispositif de représentation*. Par exemple, le tableau produit un sujet regardant parce qu'il se situe dans *l'acte* de représenter ; si les marques de l'énonciation de l'énoncé ne sont pas effacées, rendues invisibles, si l'on met au jour le dispositif qui fait croire au simulacre, l'on perçoit du même coup le secret de la représentation. L'opacité réflexive est donc l'acte de représentation, le mouvement même par lequel on représente, et non son objet ; et cet acte performatif doit demeurer latent pour que l'on puisse croire à l'effet de présence de l'oeuvre. Il faudra revenir sur ce dernier point, crucial dans la mesure où il constituera le lieu de rencontre de la peinture et du langage.

En résumé, le double mouvement de la représentation se développe comme suit : « premier effet du dispositif représentatif, premier pouvoir de la représentation : effet et pouvoir de présence au



lieu de l'absence et de la mort ; deuxième effet, deuxième pouvoir : effet de sujet, c'est-à-dire pouvoir d'institution, d'autorisation et de légitimation comme résultante du fonctionnement réfléchi du dispositif sur lui-même<sup>5</sup> ». Marin indique bien, dans ce passage, la distinction entre les deux dimensions du dispositif représentationnel. D'une part, la représentation est *mimésis* au sens strict du terme, c'est-à-dire qu'elle rend présente ce qui est absent par l'imitation ou le simulacre : c'est ce qu'on nomme l'effet-objet, c'est-à-dire le fait de faire croire à la réalité du simulacre. D'autre part, le dispositif représentationnel tire son pouvoir de la conscience de son propre fonctionnement, c'est-à-dire au travers de l'idée que le support de la représentation doit demeurer dissimulé pour que l'effet-objet soit visible.

Cette double définition, nous explique Marin, s'inscrit dans une théorie du signe issue des développements de la *Logique de Port-Royal* d'Antoine Arnauld et Pierre Nicole. On y retrouve l'idée, reprise par notre auteur, d'un langage qui recouvrirait exactement le monde des idées. Cela signifie que le signifiant, le mot, et le signifié, le concept pensé, coïncideraient naturellement. Dans cette perspective, « l'idéal du langage est celui d'un langage qui s'oublie devant l'idée, qui s'efface comme pure transparence devant elle, dont, cependant, il permet seul la communication. C'est en ce sens que le langage est système de signification, que le mot est signe<sup>6</sup> », nous dira Marin. Mais il est d'autres signes que le mot, ajoute-t-il en même temps. Déjà un glissement s'opère et le mène à affirmer, contre la théorie du signe de *Port-Royal*, que la peinture est, au même titre que l'énoncé discursif, un système de signes qui offre une signification dont la saisie par le regard et l'intelligence est possible.

Néanmoins, alors que le « mot-signe » n'entretient aucun rapport visible avec ce qu'il représente, c'est-à-dire qu'il s'efface pour laisser transparaître l'idée, le signe pictural est plutôt conçu d'une manière analogique, c'est-à-dire entretenant un rapport visible, un rapport de figurabilité, avec les choses du réel. Ainsi, malgré le fait que le langage et la peinture fonctionnent tous deux comme des systèmes de signes, le mode de substitution de l'objet à sa représentation est inversé : en effet, alors que cette substitution s'effectue de l'objet au signe dans

le langage, c'est au contraire « l'objet qui s'aliène absolument dans le signe pictural qui se substitue à lui » dans la peinture<sup>7</sup>. Autrement dit, dans l'œuvre picturale, ou dans l'art en général, le signe devient autonome, c'est-à-dire matériellement visible.

C'est pour cette raison, d'après Marin, que les logiciens de Port-Royal procèdent à une condamnation de la peinture. En effet, parce que cette dernière ne correspond pas à l'idée d'une articulation parfaite entre le signe et l'objet, elle ne peut s'inscrire dans une théorie du signe. Plus encore, les trois caractéristiques mentionnées par Marin au sujet de l'œuvre de peinture – l'auto-représentativité, l'auto-référentialité et l'idée qu'il s'agit d'un système clos et centré sur lui-même<sup>8</sup> – semblent faire en sorte que le langage accède plus difficilement au tableau. En effet, l'auto-représentativité, qui signifie ici que le tableau se suffit à lui-même, ainsi que l'auto-référentialité, soit que l'œuvre de peinture est en soi un système représentatif de signes, font en sorte que le « dire », le discours de l'œuvre, n'apparaît pas comme allant de soi. Marin s'interroge alors : peut-on malgré tout sauver la peinture, autrement dit pouvoir néanmoins tenir un discours sur l'art qui ne soit pas externe, mais qui provienne de l'œuvre picturale elle-même<sup>9</sup>? Nous revenons ainsi à la question que nous avons posé au départ : une réconciliation du discours et de l'art est-elle possible?

À cet égard, l'intention de Marin, qu'il s'agira ici de creuser, se situe entre la toute-puissance apparente de la représentation, c'est-à-dire les effets produits par le dispositif représentationnel, et ses limites réelles. L'importance de cette double démonstration provient du fait que la solution à la conciliation de l'énoncé discursif et de l'énoncé pictural se trouve dans l'interstice, l'intervalle, ou bien encore la limite de la représentation, où se dévoile la place du langage dans l'œuvre de peinture. En effet, comme nous le verrons, le tableau paraît être le lieu d'énonciation et de monstration d'une méta-représentation : elle dévoile les conditions de possibilité de la représentation elle-même.

Toutefois, Marin n'affirme pas qu'il y a identité entre la logique discursive et la logique iconique : il s'agit de rétablir non pas une relation d'annexion où l'image serait un pâle reflet du discours écrit, mais plutôt un rapport fondé sur l'idée que l'art pictural porte en son

sein l'appel d'un discours *de* peinture plutôt qu'un discours *sur* la peinture<sup>10</sup>. Nous tenterons, dans ce qui suit, d'évaluer la démonstration de Marin de ce que pourrait être un discours *de* peinture, c'est-à-dire une manière de parler de l'œuvre où il n'y aurait aucune tension entre langage et tableau.

## *2. Entre le texte et le tableau : les conditions de possibilité de la représentation*

S'il faut trouver le lieu possible d'un discours de peinture qui soit légitimé par la peinture elle-même, on doit dès lors s'interroger sur l'articulation entre l'énoncé discursif et l'énoncé pictural : en quoi les deux procèdent-ils d'une même théorie de la représentation et comment, malgré ce qui les distingue, peut-on parvenir à les réunir sous l'égide de la représentation ?

En ce qui a trait à la relation entre langage et peinture, la philosophie serait, aux yeux de Marin, prise d'un double désir impossible : d'une part, elle voudrait un langage transparent qui exprimerait sans faille et sans intervalle la réalité, c'est-à-dire une sorte de description idéalisée, et d'autre part elle exprimerait le désir d'un tableau transparent au monde sensible. Marin parle ainsi d'un «rêve ou désir d'un double échange, traduction, translation, transposition où la logique et l'économie de la *mimésis* de l'art tourneraient au même régime que la logique et l'économie de la description de l'image [...]»<sup>11</sup>.

Ainsi, quoique le langage et la peinture soient des systèmes de signes dont on peut décèler la signification, il n'en demeure pas moins que la seconde possède un statut particulier. Marin explique que, par la représentation, «la peinture est cette merveille qui détourne le regard de l'origine (l'original), de la chose, de l'étant du monde dans son dévoilement neutre et neutralisé parce que naturel, pour l'attirer et le capter par un leurre qui en est le substitut parce qu'il le répète et le reproduit<sup>12</sup>». Ainsi donc, la peinture semble être le domaine par excellence de la *mimésis* et, par le fait même, se présente comme la réalisation de la finalité de la représentation. Néanmoins, il s'agit de se demander si cette *mimésis* est accessible à la description, et si oui, selon quelles modalités particulières. En effet, si ce rapport

idéalisé par la philosophie d'une description parfaite d'une œuvre transparente au monde n'est qu'une illusion, comment peut-on penser un discours du tableau, en regard de ce qui a été dit plus haut à la fois sur le langage et sa proximité avec les systèmes de signes que sont les tableaux, mais aussi sur la particularité de la représentation picturale par rapport à la linguistique ?

Marin affirme vouloir lier iconique et linguistique à partir d'une ambition de faire correspondre la structure *image – signe* à celle de *présence – absence*<sup>13</sup>. Dans cette perspective, le texte et le tableau seraient tous deux la manifestation d'une absence mise en présence par la représentation. Pour Marin, il est indéniable que l'un comme l'autre sont d'essence narrative : la peinture produit, au même titre que l'écrit historique, un récit qui est représentation d'un moment dont on fait perdurer l'effet de présence.

En effet, Marin emploie souvent l'expression « lire le tableau » : celle-ci nous mène à poser la question de savoir si l'œuvre picturale peut représenter une histoire. Pour Marin, le tableau, à l'instar du texte, parce qu'il constitue un signe ou un système de signes, propose par conséquent toujours une narration<sup>14</sup>. L'enjeu, dans cette perspective, serait alors de faire croire à la « réalité des simulacres<sup>15</sup> », c'est-à-dire de rendre effectif le pouvoir performatif de l'énoncé narratif-représentatif linguistique ou iconique. Un exemple peut venir illustrer ce dernier aspect : celui de l'historiographie du roi.

Tiré de l'ouvrage intitulé *Le portrait du roi*, cet exemple concerne l'historien Paul Pellisson et le roi Louis XIV. Le premier propose au second d'écrire son histoire, mais d'une manière particulière. Pellisson rejette d'emblée les formes narratives de chroniques ou de mémoires pour deux raisons. La première raison, plus théorique, provient de ce que la chronique offre la possibilité de distinguer le sujet de l'histoire, c'est-à-dire qu'elle permet de savoir si cela a véritablement eu lieu, eu égard à la présence du sujet impliqué lui aussi dans le récit. La seconde raison, politique cette fois, revient à l'idée que la présence d'un « je » qui narre l'histoire contrecarre la possibilité d'un seul sujet universel de la « grande histoire<sup>16</sup> ». De quelle façon alors faut-il raconter l'histoire pour que sa représentation puisse se réaliser véritablement ?

Il faut que le narrateur, Pellisson dans ce cas, parvienne à éliminer toute trace de sa présence dans l'énoncé. Autrement dit, il doit procéder à l'abolition du sujet dans le récit. Ainsi que le souligne Marin, « tout se passe comme si, grâce à cette fiction, le pouvoir absolu racontait lui-même sa propre histoire par la voix et l'écriture anonyme du "je-on" narrateur qui ne voit que ce qu'il lui donne à voir<sup>17</sup> ». Si l'on revient à la double définition de la représentation présentée précédemment, on ne peut manquer de remarquer la présence de sa seconde dimension : tout système de signe représentant quelque chose doit en même temps être opacité réflexive, c'est-à-dire acte de présentation de la représentation qui doit être dissimulé pour que cette dernière possède un pouvoir performatif.

Pour Marin, la peinture, au même titre que l'énoncé historique, apparaît aussi comme à la fois monstration et dissimulation. En effet, dans les deux cas, le succès performatif de la représentation dépend de la dissimulation des marques de l'énonciation au profit de l'autonomie de l'énoncé : le mode particulier d'énonciation de la représentation a pour condition d'en effacer les traces. « Le récit est un discours à narrateur absent<sup>18</sup> » nous dira-t-il à ce sujet.

Puisque c'est le même dispositif qui doit faire effet dans le signe pictural, il serait alors possible, vu leur parenté, de produire un discours de peinture qui ne réduise pas l'œuvre à une forme de langage quelconque ou bien à un moindre être par rapport à la linguistique. Pour Marin, bien qu'une frontière soit tracée entre lisibilité et visibilité, elle est présente « mais pour être incessamment traversée<sup>19</sup> ».

Il n'est pas évident de trouver un lieu à partir duquel penser le rapport entre le « dire » et le « voir » ; néanmoins, si l'on accepte, du moins provisoirement, la proposition de Marin suivant laquelle il y a une racine commune du langage et de la peinture, à partir de leur essence narrative respective et de leur obéissance à l'exigence d'opacité réflexive de la représentation, il est aisé de glisser du discours à la peinture, d'entremêler les deux. Ainsi, suivant l'idée que la logique langagière n'est pas étrangère à la logique picturale, quelle relation est possible entre les deux ?

### 3. La mise en abyme de la représentation et le lieu du discours

Afin de répondre à cette interrogation, il est d'abord nécessaire de comprendre que cette conception de la représentation prescrit un idéal fort de ce qu'elle doit être en peinture : Marin donne en exemple le fossé qui sépare le peintre Nicolas Poussin, qui serait animé d'un désir d'imitation guidé par un certain idéal de la beauté, et le Caravage, qui serait au contraire né « pour détruire la peinture<sup>20</sup> ».

Le schéma se complexifie un peu plus ici. En effet, l'idéal de la *mimésis* consisterait à maintenir un équilibre entre le pouvoir performatif de la représentation – faire voir le tableau sans que l'on ait trop conscience de son dispositif – tout en délimitant cette même représentation pour que l'on sache que l'on ait affaire à un tableau. Marin affirme que « c'est l'invisibilité de la surface-support qui est la condition de possibilité de la visibilité du monde représenté<sup>21</sup> ». En même temps, c'est par l'idée de circonscrire un « espace de représentation<sup>22</sup> » que l'on répond à la condition de possibilité de la lecture de l'œuvre picturale par le sujet : le cadre, l'ornement, constituent ainsi la partie visible du dispositif représentationnel.

À cet effet, le cadre agit comme scission entre espace pictural et espace « ambiant », nous dira Marin<sup>23</sup> : il est en quelque sorte cet entre-deux, entre le spectateur, c'est-à-dire l'œil qui regarde le tableau, et le monde du tableau lui-même. En d'autres termes, le cadre instaure, à partir du continu perceptif, un « discontinu figuratif<sup>24</sup> » qui agit comme « un signe performant un procès théorique et définissant le lieu d'une opération symbolique<sup>25</sup> ». En ce sens, comme le souligne Marin, l'ornement et le décor posent la limite de la représentation, sa « clôture », c'est-à-dire le cadre externe du dispositif. Selon lui, signe et image se rejoignent dans cette marge, cette limite de la représentation elle-même<sup>26</sup>.

On peut en conclure qu'il est nécessaire, afin de parvenir à comprendre ce qu'est véritablement la représentation en peinture, de maintenir un équilibre entre la dissimulation des marques de l'énonciation et la visibilité du dispositif représentationnel. L'exemple du tableau de Poussin intitulé *Les Bergers d'Arcadie* constitue le modèle type qui révèle cette articulation, parce qu'il illustre, selon Marin, la représentation de la représentation, et crée un intervalle qui

dessine une virtualité « commune » du discours et de la vision, entre le « dire » et le « voir »<sup>27</sup>.

Dans le tableau *Les Bergers d'Arcadie*, on peut voir deux bergers à la droite et une bergère à la gauche, qui regardent un homme agenouillé qui déchiffre une inscription. En omettant les détails iconographiques qui nous semblent de moindre importance, ajoutons simplement que cette disposition des figures, pour Marin, correspond à la configuration même de l'énonciation de la représentation : il y a émission d'un message par l'homme agenouillé et l'inscription dans la pierre, et sa réception par les figures du tableau.

L'essentiel de cette peinture réside au fond dans l'inscription « Et in Arcadia/Ego » écrit sur la pierre tombale au centre de l'œuvre<sup>28</sup>. On constate ici un parallèle entre le spectateur et l'homme agenouillé : les deux voient, lisent et montrent. Alors que l'homme agenouillé le fait par rapport à l'inscription au centre de la pierre, le spectateur – dans ce cas Louis Marin lui-même – le fait avec le tableau. C'est cependant la signification de l'inscription qui se trouve à être le point central. Erwin Panofsky, célèbre historien de l'art, en a déjà proposé deux interprétations : cela pourrait être le symbole de la découverte par les Arcadiens de leur condition mortelle, si l'on comprend l'inscription comme voulant signifier « Moi aussi (j'ai été) en Arcadie » ou encore « Même en Arcadie, moi, je mourus<sup>29</sup> ». Il pourrait aussi s'agir d'une méditation et d'une nostalgie sur un passé de beauté, l'Arcadie étant souvent dépeinte comme lieu de joie, d'abondance, de jouissance. Dans les deux cas, le tableau pose « la question de la vérité en peinture, du sujet de représentation-énonciation et de l'« autonomie » de l'énoncé narratif<sup>30</sup> ».

L'interprétation de Marin sera qu'il faille conserver l'indéterminabilité du sens de l'inscription. La raison de ce choix interprétatif est que le tableau, par la présence en son centre de l'*ego*, signifierait l'impossible détermination du sujet, et plus encore son incessante dénégation et abolition nécessaire à toute représentation. Ce serait ainsi l'absence d'une présence dans le tableau qui assignerait au spectateur, au sujet, un lieu propre. En guise de conclusion sur ce point, on peut citer Marin lorsqu'il explique : « la représentation représente à son origine une absence, celle du sujet

de la représentation et à sa fin, l'autre de cette absence, un énoncé à la fois errant, divaguant qui est à tous parce qu'il est à personne<sup>31</sup> ».

Il en découle que le tableau *Les Bergers d'Arcadie* dévoile la dénégation du sujet au centre de l'œuvre. Étrangement, c'est cette limite de la représentation qui commande l'appel du discours : ce serait l'écart, dans le tableau de Poussin, entre le geste et le regard du berger qui désigne l'autre homme agenouillé qui dessinerait, par le fait même, un vide qui pourrait être occupé par le discours du spectateur ou du peintre<sup>32</sup>. Autrement dit, ce serait dans l'équivoque de la représentation, c'est-à-dire l'absence plutôt que la présence, que se trouverait un lieu pour le sujet et le discours dans le tableau même.

En ce sens, c'est l'œuvre de peinture qui appelle la parole, la contient en son centre, lorsqu'elle laisse un vide qui doit être comblé par l'interprétation. La cohabitation du figuratif et du discursif est ainsi possible parce que d'un côté, la manière dont sont disposées les figures indique un parcours du regard, et de l'autre, cette même disposition ouvre à la possibilité d'une interprétation, d'un « espace de discours du regard<sup>33</sup> ». Pour dire les choses plus simplement encore, c'est le vide dans l'espace entre les figures, le lieu d'absence de la représentation qui peut être occupé par le discours<sup>34</sup>. La place pour une description réelle et légitimée de la *mimésis* par le tableau lui-même se trouverait dans les marges ou les limites de la représentation.

Cependant, cela signifie en même temps que le discours du tableau n'est possible que lorsque le mécanisme de la représentation est dévoilé. L'exemple du trompe-l'œil nous renseigne bien à cet égard. Il diffère d'abord de la représentation en ceci que « le spectateur *admire* la représentation mais le trompe-l'œil *l'étonne*<sup>35</sup> ». Marin évoque notamment la présence d'une goutte d'eau dans un tableau : dès que notre regard se porte sur la peinture, on s'interroge alors si cette goutte d'eau est posée sur la corolle de fleurs, « sur le flanc du flacon », ou si elle se situe sur la surface de la toile. « La voici qui glisse non sur le cristal de la carafe, mais sur le plan diaphane de la tavola ... », note Marin<sup>36</sup>. Par le trompe-l'œil, on nie la profondeur de la toile, l'espace même de représentation : par le simulacre, on rend



visible la surface-support du tableau et on dévoile et abolit en même temps le dispositif représentationnel. Comme le souligne Marin, « la chose trompe-l'œil dévoile dans la représentation le secret même de la représentation<sup>37</sup> ».

Il en est de même pour l'excès de représentation : alors que Poussin est considéré par Marin comme celui qui accomplit la représentation par une *mimésis* fondée sur la ressemblance qui provoque la délectation ou le plaisir, le Caravage, pour sa part, se situe dans l'imitation en excès. En effet, il supprime l'écart au réel en voulant représenter la chose elle-même de manière crue. Parce que l'œuvre picturale qu'il produit est comme la chose qui nous apparaît devant les yeux, elle n'est plus représentation, mais plutôt « présentation dans son double : un simulacre, un trompe-l'œil<sup>38</sup> ». Le tableau devient un effet de « voir », devient puissance ou force brute et signale l'acte de se présenter représentant quelque chose. Cela va à l'encontre de l'idéal de représentation dans lequel il s'agirait plutôt de faire oublier les marques d'énonciation de l'énoncé pictural. Marin affirmera que le Caravage, par sa manière de peindre, exemplifiée entre autres par *L'amour victorieux* et *Méduse*, « montre, représente l'excès de la représentation qui la fonde et l'autorise<sup>39</sup> ». Paradoxalement, il affirme aussi qu'une œuvre détruit la vérité de la peinture si elle est trop vraie<sup>40</sup>.

Alors que les conditions de possibilités de la représentation tiennent au fait de trouver un équilibre entre la présence du sujet dans l'œuvre et l'opacité réflexive, la représentation elle-même semble ne pouvoir être nommée que s'il y a excès, au moment même où elle se résorbe et s'annule dans ce surcroît. Est-ce donc dans l'aporie ou le paradoxe de la représentation picturale que l'on trouve le lieu du discours de peinture ? Est-ce dans la marge de la représentation, à sa limite où elle s'annule ? En définitive, ce serait en quelque sorte l'aporie nécessaire de toute représentation qui prescrirait le lieu du discours de peinture. Ce serait par l'excès, lorsque la représentation se dévoile comme représentation, qu'il est possible de la dire. Étrangement, alors même que le surcroît de représentation rend caduque son pouvoir performatif, ce n'est pourtant qu'à ce moment-là qu'elle devient visible et qu'il est alors possible d'en parler. Le

paradoxe provient de ce que l'excès dévoile et annule en même temps le dispositif représentationnel ; alors même que l'exagération de l'effet de représentation rend celle-ci visible, et offre par conséquent une ouverture pour le discours sur la peinture, elle cesse en même temps d'être véritablement représentation.

En résumé, Marin propose de concevoir à la fois le langage et la peinture comme des systèmes de signes, ce qui signifie par conséquent que la frontière entre les deux peut être traversée. Ainsi, malgré la particularité du statut de la peinture, il est un lieu où le discours peut se glisser, soit dans l'aboutissement ou la fin de la représentation. La relation entre image et signe, entre tableau et parole, entre peinture et texte se comprend par le fait que l'écriture et ses pouvoirs se trouvent comme exaltés, appelés par « cet objet qui se déroberait nécessairement, par son hétérogénéité sémiotique, à leur toute-puissante emprise<sup>41</sup> ». Étant donné que l'œuvre picturale est distincte du signe linguistique, elle échappe par conséquent aux moyens discursifs ; ce serait donc dans sa limite dévoilée par la fin de la représentation que le langage prend la peinture au piège, s'impose comme nécessaire, comme le démontrerait l'exemple du tableau *Les Bergers d'Arcadie*.

#### 4. Perspectives critiques : peut-on « dire » la peinture ?

L'interrogation qui nous animait au départ était celle de savoir, à la suite de la question de Louis Marin, si un discours *de* peinture était possible, et si oui, à partir de quelles modalités du rapport entre le discursif et le pictural. L'argument principal de l'auteur consiste à dire qu'il est essentiel, pour qu'il y ait un véritable discours de l'œuvre picturale, de considérer d'emblée que la peinture est en soi un système de signes, c'est-à-dire une forme de discours ; on ne peut parler de la peinture que dans la mesure où le tableau et le langage, en tant qu'ils sont tous deux des systèmes de signes, ne sont pas étrangers l'un à l'autre. Nous avons pu voir que c'est à travers le concept de représentation que l'on peut penser cette articulation. Néanmoins, cela peut sembler problématique à plusieurs égards.

La dénégation du sujet dans la représentation, c'est-à-dire l'abolition de l'acte de présentation de la représentation, semble

faire partie intégrante de la définition de la représentation elle-même. Nous dirons avec Louis Marin que c'est peut-être dans l'œuvre de peinture que se trouve saisie l'essence de la représentation, sa force, mais qu'il revient plutôt au langage d'en dire sa fin et sa limite. En ce sens, n'est-ce pas placer la peinture en position inférieure par rapport au langage ? Dire que c'est le tableau lui-même qui commande le langage porte à considérer la peinture comme un système de signes insuffisant, incomplet : là où se dévoile et s'annule le pouvoir de la représentation picturale viendrait se profiler le discours de peinture, à la limite de l'insuffisance du tableau à parler par lui-même, par l'absence qui caractérise toute représentation de peinture.

Alors même que Marin se demandait si une forme de discours pouvait capter les pouvoirs particuliers de l'image, n'observe-t-on pas l'inverse lorsqu'il considère que le tableau ne peut être compris qu'à l'aune d'un appareillage linguistique qui se trouve dans l'aboutissement de la représentation, un peu comme si le discours viendrait prendre le relais de l'œuvre pour en épuiser la signification ? Ne serait-il pas légitime, à cet égard, de se demander si la peinture n'est pas plutôt ce qui peut se soustraire au discours, être en surcroît par rapport à lui ? Si l'on accepte le postulat de base de Marin selon lequel la peinture doit être considérée comme un système de signes similaire au discours philosophique sur l'art, il est alors difficile de ne pas réduire la peinture à une forme de langage inférieur par rapport au récit discursif. Autrement dit, même si Marin soutient que la peinture possède une spécificité propre qui ne peut se laisser réduire à la logique discursive, il semble en même temps affirmer que le discours vient se substituer à la représentation picturale lorsqu'elle atteint sa limite. Cela signifie en quelque sorte que, lorsqu'il s'agit de comprendre le pouvoir de la représentation, le discours de l'œuvre réussit là où le tableau lui-même échoue.

La difficulté principale que pose le projet de Marin se situe donc dans l'ambiguïté de sa position à l'égard du statut de la peinture. D'un côté, il semble présenter la peinture comme une forme de discours qui correspondrait au discours de l'œuvre : il existerait en quelque sorte une adéquation entre le tableau et la parole, un rapport qui ne serait pas artificiel, mais qui se présenterait plutôt comme

allant de soi. D'un autre côté, Marin paraît souscrire à l'idée qu'il subsiste malgré tout une spécificité de l'œuvre picturale, comme si en cette dernière résidait quelque chose qui ne peut se laisser réduire au discours, quelque chose comme un noyau irréductible.

Nous avons tenté de montrer la tension sous-jacente au projet de Marin, qui consiste en la démonstration d'une voie possible de réconciliation du langage et de la peinture. Son objectif est ainsi de rendre légitime le discours sur l'art, sur la peinture en l'occurrence, en le présentant comme un discours *de* peinture, c'est-à-dire un discours – produit par l'historien – qui ne serait pas externe à l'œuvre d'art, mais qui serait d'une certaine manière contenu en elle. Pour Marin, c'est dans le concept même de représentation que devient visible le lien qui unit l'art et le discours sur l'art : dans la limite où la représentation s'annule et se dévoile dans le tableau, il apparaît une prise possible pour le discours. En d'autres termes, c'est lorsque la représentation picturale se dévoile elle-même comme acte de présentation de quelque chose qu'elle rend visible son propre dispositif. Ce n'est qu'à ce moment-là qu'il est alors possible d'en rendre compte par le discours.

Il semble qu'un tel projet devrait appeler à une certaine prudence : le fait de fonder le discours de peinture sur les limites, ou même les failles, de la représentation picturale ne nous mène pas nécessairement à la mise en place d'un équilibre entre l'œuvre et le discours. Il est en ce sens légitime de s'interroger sur la réussite d'un projet qui prétend concilier signe et image à partir du concept de représentation : peut-on encore préserver la spécificité de l'œuvre d'art ?

Notre réserve concernant l'entreprise de Marin trouve ainsi son fondement dans le paradoxe qui résulte de son indécision : il veut à la fois maintenir que ce qui relève du domaine de l'iconique constitue, à l'instar du langage, un système de signes, et néanmoins préserver un espace du tableau qui ne pourrait être accessible au discours. Tout le problème tient au fait que les deux affirmations peuvent difficilement être conciliées ; alors que Marin cherche à penser un rapport entre l'art et le discours qui ne soit ni d'annexion, ni d'exclusion, mais plutôt de réconciliation, il semble ne réussir qu'à montrer la tension

qui demeure entre l'œuvre et le discours qui cherche à déchiffrer son sens. Le concept de représentation, dans cette optique, constitue certes le point de rencontre du pictural et du discursif, mais il s'agit dans ce cas d'une confrontation plus que d'une convergence. Le discours de peinture ne s'actualise que lorsque l'œuvre d'art s'annule dans le surcroît de représentation. Il semble que la démonstration de l'auteur aboutit à une aporie: l'équilibre entre le tableau et la parole qui cherche à en livrer la signification nous semble loin d'être assuré, et il faudrait alors se demander si ce n'est pas plutôt la tension permanente entre l'image et le mot, entre l'espace de l'œuvre et celui du discours, qui permet l'établissement d'une relation véritablement créatrice de sens.

- 
1. Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2006, p. 95.
  2. Louis Marin, *De la représentation*, Évreux, Gallimard, 1994, p. 254.
  3. *Ibid.*, p. 257.
  4. *Ibid.*, p. 255.
  5. Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 10.
  6. Louis Marin, « Signe et représentation : Philippe de Champagne et Port-Royal », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 25e année, no. 1, 1970, p. 1.
  7. *Ibid.*, p. 2.
  8. Louis Marin, *Détruire la peinture*, Alençon, Galilée, 1977, p. 29.
  9. Louis Marin, « Signe et représentation : Philippe de Champagne et Port-Royal », p. 6.
  10. Distinction formulée dans Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 122.
  11. *Ibid.*, p. 253.
  12. Louis Marin, *De la représentation*, p. 23.
  13. *Ibid.*, p. 340.
  14. Lorsque Marin affirme que le texte propose toujours une narration, cela ne concerne pas toutes les catégories d'écrits, mais désigne plutôt certains types particuliers de textes que Marin privilégie et analyse : la fable, le poème, le récit biographique, etc. (Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 43).
  15. Louis Marin, *Le portrait du roi*, p. 41.

16. *Ibid.*, p. 58.
17. *Ibid.*, p. 90.
18. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 37.
19. Louis Marin, *Le portrait du roi*, p. 147.
20. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 14.
21. Louis Marin, *De la représentation*, p. 305.
22. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 47.
23. *Ibid.*, p. 47.
24. *Ibid.*, p. 56.
25. Louis Marin, *De la représentation*, Évreux, Gallimard, 1994, p. 316.
26. Idée tirée de Louis Marin, *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, p. 67.
27. Louis Marin, *De la représentation*, p. 335.
28. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 54.
29. *Ibid.*, p. 99.
30. *Ibid.*, p. 101.
31. *Ibid.*, p. 54.
32. *Ibid.*, p. 52.
33. *Ibid.*, p. 57.
34. *Ibid.*, p. 95.
35. Louis Marin, *De la représentation*, p. 309.
36. Exemple tiré de *ibid.*, p. 309-310.
37. Exemple tiré de Louis Marin, *De la représentation*, p. 310.
38. Louis Marin, *Détruire la peinture*, p. 120-121.
39. *Ibid.*, p. 122.
40. *Ibid.*, p. 133.
41. Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image. Gloses*, Paris, Seuil, 1993, p. 21.

# Modernité, musique et atonalisme : entre l'esthétique de la rupture et la recherche de points de repères

Sophie Marcotte Chénard, *Université d'Ottawa*

## *1. L'émergence de l'atonalisme dans la musique moderne*

On connaît, au dix-neuvième siècle, l'influence prédominante du romantisme : dans le domaine musical plus particulièrement, la démesure, le sentiment, l'affectivité sont les mots d'ordre. La musique de compositeurs tels que Wagner, ou Debussy par la suite, semble appeler l'auditeur à user de son imagination, de son intuition, de sa sensibilité : c'est une musique qui « suscite une longue suite de sensations agréables, qui troublent, émeuvent, font naître des sentiments, surgir des images<sup>1</sup> ». L'esprit romantique qui en ressort ne veut donc pas se soumettre au raisonnement, mais se veut un langage des émotions.

Cependant, au tournant du siècle, on semble constater à tout le moins un essoufflement de cet esprit : plusieurs musiciens et compositeurs désignent le romantisme comme le bouc émissaire des maux sociaux, d'autres n'y voient qu'une musique sans grande signification. De ce rejet d'une esthétique considérée par certains comme désuète naît un courant musical qui apparaît pour ainsi dire en rupture totale avec une tradition vieille de plusieurs siècles : l'atonalisme.

En effet, dès le début des années 1900, on commence à questionner le système tonal et ses limites : on veut s'affranchir des règles d'harmonie usuelles, créer un terreau fertile à une musique nouvelle. C'est dans cette vague de changements que se développe le projet d'une musique atonale basée sur l'affranchissement des sons d'une structure harmonique surannée et hiérarchique. Sur ce point, il serait difficile de ne pas parler *d'esthétique de la rupture* ; rupture avec le classicisme, rupture avec la tonalité, révolte contre

les anciennes formes musicales. Cette «révolution» de la musique semble porter en elle une éventualité qui se dessine progressivement : celle d'une refonte de l'univers des possibles du paysage musical.

Arnold Schönberg, compositeur allemand du début du siècle, est considéré comme la figure de proue et l'instigateur de cette rupture. Les œuvres qu'il produit suscitent en France, comme dans les milieux artistiques européens en général, des positions extrêmement tranchées qui mènent vers une bipolarisation : soit on adopte cette nouvelle façon de faire de la musique, soit on se retrouve, comme le disait Benoît Duteurtre, «rejetés dans l'enfer de la réaction<sup>2</sup>».

La division qui règne dans les milieux artistiques au sujet de ce projet atonal mène au constat que cette musique choque, dérange et bouleverse les auditeurs, qui, bien qu'ouverts à de nouvelles perspectives, se questionnent sur la valeur de cette nouveauté radicale qui semble défier tous les principes esthétiques et musicaux établis. Il faudra donc se demander : en quoi la musique atonale, qui deviendra ensuite sous un mode plus organisé la composition dodécaphonique, introduit-elle une nouvelle perception de la musique en rupture avec les anciens modes de pensée musicaux ? Plus précisément, en regard des réactions si vives qu'elle produit, peut-on affirmer que la musique atonale conduit à un nouveau rapport entre l'œuvre et son public ? De quelle manière la musique atonale s'adresse-t-elle à l'auditeur et quels véritables rapports celui-ci peut-il entretenir avec l'œuvre dodécaphonique ? Plus fondamentalement encore, en quoi la réception de la musique atonale nous renseigne-t-elle sur le rapport entre la tradition et la nouveauté au sein d'une société, et plus encore sur les effets sociaux et politiques de l'art ? Comment l'émergence de la musique atonale peut-elle finalement se constituer en interrogation politique et philosophique ?

Cette première série de questions mène à plusieurs autres. En effet, si l'on fait table rase de tout héritage reçu, que propose-t-on pour occuper l'espace qui se trouve maintenant vacant ? En d'autres termes, qu'est-ce qui constitue la nouveauté du dodécaphonisme et pourquoi celui-ci dérange-t-il tant ? Pourquoi est-il si difficile d'aimer Schönberg, d'apprécier l'atonalisme, de louer les compositions d'un Berg ou d'un Webern, de se reconnaître de manière immédiate



dans les dissonances du dodécaphonisme? À quelle forme de sensibilité de l'auditeur cela renvoie-t-il?

L'exploration de cette problématique se fera suivant deux étapes. Dans un premier temps, il s'agira d'explorer la naissance de cette avant-garde atonale afin de comprendre, à partir de la signification des critiques adressées à cette « nouvelle musique » et à Schönberg, toute l'ampleur du bouleversement que cette nouveauté musicale provoque. Dans un second temps, nous tenterons d'analyser la pensée d'un compositeur et penseur français de la seconde moitié du vingtième siècle, Pierre Boulez, dans le but de saisir toute l'ambiguïté et la complexité des rapports entre le dodécaphonisme et son époque. Cette seconde étape trouve sa raison d'être dans le fait que le point de départ de la réflexion de Boulez se situe justement dans l'émergence de ce que l'on nommera plus tard le « cas Schönberg ». Par l'analyse de la réaction à l'émergence de la musique atonale et de la réponse de Boulez aux critiques qui lui sont adressées, nous chercherons ainsi à répondre à la question de savoir quelle est la signification politique et philosophique du rapport trouble qu'entretient cette nouvelle musique à l'égard de l'époque qui la voit advenir.

## *2. La naissance de l'avant-garde atonale : Schönberg et la position des critiques*

Benoît Duteurtre décrit de manière très juste la spécificité schönbergienne: « Abstrait, arithmétique, architectural, d'une rationalité apparente qui en rend l'abord aisé, le dodécaphonisme sériel de Schönberg s'oppose par beaucoup d'aspects aux autres courants de la musique moderne<sup>3</sup>. »

La singularité du projet atonal tire ainsi son origine d'un refus radical de la suprématie de la tonalité qui, par son essence, procède toujours à une hiérarchisation des sons en fonction d'une note fondamentale. À l'inverse, l'atonalisme prétend « libérer les sons et les mettre à égalité<sup>4</sup> » pour abolir les concepts trop ordonnés de l'harmonie tonale. On crée alors un univers tout à fait relatif dans lequel chaque sonorité, égale à une autre, ne peut aspirer à dominer. Vers les années 1920, on a senti la nécessité de mettre de l'ordre dans ce chaos, et le dodécaphonisme, synonyme de sérialisme, s'est

alors présenté, un peu par hasard, comme un principe permettant une forme organisée de l'atonalisme, par une structuration stricte des douze demi-tons d'une octave.

Une métaphore schönbergienne permet de saisir la nature de ce rejet de la tonalité : celle-ci se présente à lui comme la structure d'un État dynastique dans lequel la tonique, c'est-à-dire la note qui dirige l'ensemble, est incarnée par la figure du roi, et dont chaque accord constitue une tentative de le déloger de la position si enviée<sup>5</sup>. Cette analogie traduit une vision de l'instabilité du système tonal. En effet, comme le mentionne Esteban Buch : « Selon Schönberg, la tendance historique de la tonalité vers sa dissolution n'est rien d'autre que l'effondrement de cet État féodal devenu ingouvernable<sup>6</sup> ». Sous cet angle, la musique tonale était considérée comme une utilisation partielle du domaine sonore ; l'atonalisme, en revanche, s'orienterait vers des espaces inexplorés.

Toutefois, il ne faut pas croire que ce projet ait été bien accueilli. Dès la parution, en 1909, de la première œuvre de Schönberg suivant le principe de l'atonalisme libre, soit les *Trois pièces pour piano*<sup>7</sup>, les réactions se font vives et tranchées. Il faudra ici analyser à la fois le contenu de ces critiques et la manière dont elles sont formulées afin de saisir de quelle façon ces reproches au départ dirigés contre la personne de Schönberg, acquièrent une dimension plus générale laissant transparaître un différend sur l'état de la culture et sur l'orientation de l'art moderne. Comment doit-on comprendre cette tension entre une époque et ses principes esthétiques, ce rapport trouble entre l'ancien et le nouveau ?

À cet égard, l'angle choisi par les critiques qui émettent des jugements sur l'apparition de cette « nouvelle musique » semble lourd de significations : bien que l'on prône l'autonomie de l'art, on constate paradoxalement une profusion de métaphores politiques et sociales à partir desquelles on le désigne. En effet, les références à la révolution, à la révolte, à la sécession pour qualifier à la fois la musique et les partisans de Schönberg se multiplient et évoquent l'idée de rupture : « “Attentat”, “terrorisme”, “anarchie” : l'opus 5 fut la première œuvre de Schönberg qui récolta systématiquement des images de violence politique<sup>8</sup> ». On va même jusqu'à l'accuser

de donner «une image sonore du chaos<sup>9</sup>», en caractérisant cette musique sans repères d'assemblage de «bizarres impressions néo-romantiques-sataniques-hystériques<sup>10</sup>» s'apparentant à des instruments entraînés de s'accorder.

La critique s'éloigne ainsi d'un cadre proprement esthétique ; elle devient en quelque sorte morale. Il semble que les critiques se sentent comme un devoir de préserver le bien commun contre les dangers d'une telle musique. Buch parle ainsi d'un «zèle citoyen du monde musical<sup>11</sup>». Cette relation de responsabilité face à l'art est d'autant plus renforcée que les points de repère de l'évaluation des œuvres atonales semblent dorénavant désuets, inadaptés. D'où le fait que l'on note une difficulté, pour les critiques, de nommer ce qui dérange, de mettre le doigt sur les véritables problèmes de l'atonalisme : «Devaient-ils le condamner à cause de ce qu'ils comprenaient ou à cause de ce qu'ils ne comprenaient pas<sup>12</sup> ? »

À première vue, l'ensemble de ces critiques donne plutôt l'impression d'une compétition dont le but serait l'élaboration de la harangue la mieux formulée à l'encontre de Schönberg et plus généralement de la musique atonale. «Heureusement que Schönberg, malgré son talent, ne fait pas de la musique<sup>13</sup>», disait Hirschfeld, alors que Carl Lafite renchérisait en affirmant, à propos des pièces du compositeur, qu'elles allaient jusqu'à «l'épuisement du contenu thématique ainsi que de l'auditeur<sup>14</sup>». Malgré cette large part de critiques dont le contenu s'avère finalement assez pauvre, il est néanmoins possible de mettre en lumière des reproches, non pas plus nuancés, mais dont la nature pousse à une remise en question des fondements de la musique atonale. Nous nous concentrerons ainsi sur les critiques auxquelles Boulez tentera, par la suite, de fournir une réponse.

Le premier reproche est celui d'une musique trop scientifique, calculée, axée sur un primat de la forme et qui, de par sa structure stricte, annihile à la fois la sensibilité, l'intuition et l'imagination du compositeur et de l'auditeur. Cela s'accompagne de la dénonciation d'une inventivité musicale forcée qui apparaît aux yeux de plusieurs comme artificielle : le principe d'organisation sériel, créé de toutes pièces, ne semble reposer sur rien d'autre qu'une volonté arbitraire

d'organisation. Cette critique mène directement à considérer la musique atonale comme un refus, une négation de l'ordre naturel des choses : « Qui plus est, ce n'est même pas de la musique, mais un assassinat du son, un crime contre la nature<sup>15</sup> », avait affirmé Paul Stauber, un critique allemand.

En effet, il semble que cette musique, ou plutôt cette « non-musique » en appelle aux instincts les plus bas : aversion, colère, répugnance, rejet<sup>16</sup>. Face à ce constat, le critique se voit investi d'une mission quasi-morale, qui dépasse le cadre proprement dit de l'esthétique, soit celle de rechercher dans la composition, dans l'agencement des sons, une réalité qui concorde avec ce qui est naturel et, par conséquent, légitime. Les défenseurs de cette vision de la musique voient l'œuvre accomplie comme celle qui tend à susciter chez l'auditeur l'effet d'une unité de l'œuvre dont la structure confère des points de référence tangibles<sup>17</sup>. À cet égard, l'œuvre sérielle ne constitue-t-elle pas qu'une « libre prose<sup>18</sup> » dans laquelle les points de repère brillent par leur absence ?

Néanmoins, les deux reproches qui apparaissent les plus problématiques touchent précisément le rapport entre l'auditeur et l'œuvre, entre la musique atonale et son époque : la rupture du lien entre l'œuvre musicale et son public d'une part et le refus de toute perspective historique d'autre part<sup>19</sup>.

En ce qui concerne la première critique, il semble que l'équilibre entre l'inventivité et la possibilité d'une proximité avec l'auditeur soit rompu par un intellectualisme trop prégnant qui met l'auditeur en déroute et ne lui permet pas d'accéder à l'œuvre. Autrement dit, l'effort intellectuel qu'exige la musique atonale, ainsi que son inaccessibilité apparente et la difficulté de s'y familiariser, instaurent une distance irrémédiable entre l'œuvre et le sujet. Schönberg lui-même, conscient de la difficulté que comporte une telle musique, s'interroge à propos de l'authenticité des réactions des auditeurs trop enthousiastes<sup>20</sup>. Benoît Duteurtre s'en prend lui aussi à cette génération avant-gardiste qui, dans les années 1950, donne crédit à cette musique prétendument moderne, hermétique et renfermée sur elle-même : « L'adhésion obligatoire à l'incompréhensible devient un critère de distinction<sup>21</sup>. » Ce qu'un critique ami de Schönberg lui a

un jour dit résume bien l'impression générale laissée par la musique atonale: « Très intéressant mais à quoi ça sert ? Une œuvre doit parler d'elle-même, et je n'en ai tout simplement rien tiré<sup>22</sup>. »

Cette critique est intimement liée à une accusation particulière à laquelle fait face la musique sérielle, soit celle de promouvoir un certain individualisme; le point de référence servant à juger l'œuvre n'est plus la sensibilité de l'auditeur moyen, mais le processus créateur du compositeur seul. Cette musique n'en appellerait donc pas à l'assentiment de la collectivité ou à l'opinion générale, mais serait, ainsi que le dénonce Victor Lederer, un critique allemand, entièrement dirigée vers l'individu: « Chaque citoyen est libre, est soliste. Et pourtant – que vaut cette liberté ? C'est la liberté de l'arbitraire, pas celle de la justice [...]. Elle conduit à la discorde des sons comme de l'esprit [...]<sup>23</sup>. »

Le second reproche, soit le refus de toute conception historique ainsi que le rejet de la tradition, se laisse comprendre à travers deux dimensions indissociables: la structure interne de la musique sérielle elle-même, et le projet plus vaste de l'établissement d'une nouvelle musique rejetant en bloc l'héritage passé. Dans le premier cas, il semble que l'atonalité élimine les modèles de référence qui régissent l'écoute. En d'autres termes, on en vient à perdre l'intuition de la structure générale de l'œuvre, c'est-à-dire qu'il apparaît impossible de garder en mémoire les sonorités passées et d'anticiper les événements sonores à venir. Même avec l'avènement du dodécaphonisme, on ne fait qu'introduire une sorte de grammaire formalisée qui demeure tout à fait inconnue des modes d'écoute usuels. Ainsi, cet éloignement des trames mélodiques plus familières fait perdre de vue tout sens narratif de l'œuvre.

Cette modification du rapport au temps à l'intérieur de l'œuvre elle-même s'étend jusqu'au projet plus global de la musique contemporaine sérielle. En effet, on critique ce rejet total de l'histoire, cette volonté de substituer à la théorie musicale traditionnelle des principes nouveaux issus de l'arbitraire. Le reproche d'un refus de l'histoire par cette nouvelle musique semble à cet égard contenir une dimension proprement morale: en refusant la tonalité, on rejette du même coup ce qui a été consacré par la tradition. La radicalité du

projet atonal semble donc rendre précaire non seulement l'ensemble de la musique qui fut composée auparavant, mais aussi toute une époque qui s'y trouve liée. La tradition, qui peut agir comme socle des valeurs tant sur le plan esthétique que social ou politique, se trouve menacée par la nouveauté. Par conséquent, déroger aux conventions admises qui régulent un vivre-ensemble apparaît, aux yeux des critiques d'art comme des auditeurs, comme une faute tout à la fois esthétique et morale.

Ces deux reproches combinés, soit le bris du lien entre le créateur et son public ainsi que l'absence de toute perspective historique, peuvent se réunir en une seule expression qui traduit toute l'inquiétude du monde musical moderne : l'absence de points de repères. Cela fait en sorte, dans l'écoute musical, que le langage de l'œuvre nous apparaît totalement inconnu, ou du moins, trop peu familier. Tout échappe alors à l'auditeur : le style, le sens, tout se dérobe à son jugement désormais rendu caduc par l'absence d'une possible référence à quelque chose de connu. L'impression qui se grave lors de l'audition d'une pièce est celle d'une incompréhension à peu près totale de la structure musicale sérielle. Cela aura prouvé, pour beaucoup, l'incapacité de cette nouvelle musique à « parler à son époque<sup>24</sup> ».

### *3. La perspective boulézienne : des « points de repère » pour la nouvelle musique ?*

Malgré la rigueur avec laquelle les critiques ont tenté de porter atteinte au dodécaphonisme, il semble que cela ait au contraire permis au mouvement de se consolider ; comme si la critique, de plus en plus radicale, avait confirmé la signification esthétique et sociale de la musique atonale. En d'autres termes, la dénonciation violente des milieux musicaux en général a rendu plus présente et vivante encore l'avant-garde atonale au cours du vingtième siècle.

En effet, un mouvement radical de rejet du monde ancien se manifeste dans le milieu musical européen, par l'émergence d'une génération de compositeurs qui revendiqueront, dans les années 1940 et 1950, une tout autre « modernité » musicale. Le cheval de bataille principal de ces Boulez, Stockhausen, Berg, Webern et Xenakis sera la

technique dodécaphonique. Cette nouvelle génération récupère ainsi l'héritage schönbergien et tente de pousser plus en avant le projet sériel. L'inouï et l'inattendu de cette « nouvelle musique » fascinent et effraient à la fois : ainsi que le mentionnait Benoît Duteurtre, « les bouleversements artistiques qui avaient engendré la modernité, au début du XX<sup>e</sup> siècle, devaient être reproduits et amplifiés, pour franchir de nouvelles murailles<sup>25</sup> ».

Pierre Boulez est donc considéré, dans l'Après-guerre en France, comme le chef de file d'une pensée nouvelle qui exprime une volonté de pousser jusqu'à son terme les visées et les possibilités du dodécaphonisme. Nous verrons comment ce compositeur et penseur essaiera, par une tentative de refondation de l'esthétique musicale, de répondre aux nombreuses critiques et de donner un sens à la musique sérielle dont la réputation parmi le public demeure encore à faire.

Le point de départ de sa réflexion se fonde sur une destruction en règle de l'héritage du romantisme, dont même Schönberg, selon lui, avait perpétué la prédominance dans son style. D'après Boulez, la musique romantique est perçue par beaucoup, musiciens comme auditeurs, comme un idéal, un « paradis perdu<sup>26</sup> » de la sensibilité et de la poésie. Toutefois, cette conception lui apparaît erronée : en plus d'éliminer toute responsabilité envers soi-même et autrui, cette musique « fournit à une classe effrayée par la réflexion et la saisie de l'événement, des objets à rêve, refuges par rapport à une réalité actuelle qu'elle ne perçoit que de façon trop carnassière...<sup>27</sup> ».

D'après Boulez, la période romantique, exception faite de Wagner, est donc à l'origine de tous les maux dont souffre la musique contemporaine : elle véhicule la croyance que l'inspiration créatrice est une garantie de la qualité des moyens d'expression de cette inspiration, elle dénigre l'importance de la réflexion technique, elle promeut l'immédiateté de l'accès à l'œuvre, elle porte encore en elle des relents de religiosité qui nuisent à la quête d'une musique vraie et à l'atteinte de la réalité dans ce qu'elle a de plus crû. Tout cela, selon lui, entraîne l'œuvre vers la quête d'un passé regretté, et la rend toujours inactuelle, même au présent.

C'est cette opposition totale, presque démesurée, au romantisme qui permet au compositeur français de penser de manière radicalement

différente les nouveaux fondements de la musique contemporaine. Il affronte ainsi les critiques formulées précédemment, qui sont pour lui issues de cette mentalité empreinte de romantisme, et procède à la configuration d'un nouveau rapport entre l'auditeur et l'œuvre, à un remaniement de l'écoute musicale et à une refondation de la conception historique derrière le projet dodécaphonique. Nous tenterons, dans cette optique, de voir la réponse qu'offre Boulez à la question qui nous animait au départ, soit celle de la signification politique et philosophique du rapport entre l'atonalisme et son époque. Autrement dit, comment peut-on parvenir à comprendre l'œuvre musicale moderne? Comment situer l'avènement du dodécaphonisme à l'intérieur de l'évolution tant musicale que politique et morale du vingtième siècle?

On remarque tout d'abord que Boulez n'est pas insensible au problème central qui se dégage des nombreuses critiques : celui de la justification collective d'un projet esthétique individuel, ainsi que de la permanence de cette justification. En effet, il semble bien en voir toute la nécessité, du fait même qu'il cherche à démontrer que la création, toujours individuelle, est invariablement liée d'une manière ou d'une autre à un « destin » collectif, au travers des rapports marqués de tensions qui s'insèrent dans une perspective dialectique et historique plus large. Notre point de départ se situera dans l'analyse du rapport individuel à l'œuvre, et nous élargirons par la suite ce cadre afin d'apercevoir plus généralement de quelle façon Boulez présente le lien entre la « nouvelle musique » et son époque.

Nous verrons que c'est à travers une réponse à la critique d'une musique trop scientifique et intellectuelle que l'on parviendra à comprendre, chez Boulez, quelle est la nature véritable de l'œuvre dodécaphonique. Il somme au départ l'auditeur d'abandonner ce portrait réducteur d'une musique sérielle « fétichiste du nombre<sup>28</sup> » qui donnerait préséance à l'organisation de la pièce plutôt qu'à son contenu. Ainsi, contredisant cette critique d'intellectualisme, il soutient que c'est l'opposé qui survient : le principe dodécaphonique ne vient que servir et supporter l'acte de composition intuitif, et ne doit en aucun cas l'éclipser.



La forme et l'impulsion créatrice ne sont donc pas deux moments disjoints de l'acte de composition : il ne faut pas imposer une hiérarchie prédéterminée à l'œuvre, mais bien la découvrir progressivement. Selon lui, la musique est irréductible à un assemblage de sonorités que l'on peut rendre intelligibles à travers une analyse objective. À l'inverse, pour préserver la richesse inhérente à l'œuvre, il faut donner préséance à son mouvement créateur jamais déterminé, toujours mouvant. Ainsi que l'exprimera Albèra : « Cette confrontation entre la transcendance de l'idée, qui amène l'imprévisible, et la contrainte du système, qui le canalise, est au cœur de la démarche du compositeur<sup>29</sup>. » On retrouve donc, chez Boulez, un équilibre, précaire peut-être, entre deux forces, une dialectique entre le système et l'idée, qui donne consistance à un langage musical dont on peut voir qu'il n'est pas tout à fait dénué de liberté, ou bien d'un élément proprement subjectif.

Bien entendu, Boulez est conscient de l'intellectualisme qui se rattache à cette écoute musicale particulière, mais elle ne pose pas problème selon lui : « Pour l'avouer, lorsque la sensibilité s'enrhume au moindre courant d'air intellectuel, elle me paraît, à moi, bien défaillante<sup>30</sup>. » D'après lui, il est même souhaitable de réfléchir sur la musique : bien loin d'être une simple volonté intellectuelle réductrice de toute inspiration, l'analyse musicale est au contraire l'exercice le plus essentiel auquel peut se livrer l'auditeur. Ce qu'il y trouvera n'est pas un sens objectif de l'œuvre, impossible par l'essence même du langage musical ; « ce que l'on recherche profondément par l'analyse, c'est se définir soi-même par l'intermédiaire d'un autre<sup>31</sup> ».

Certains craignent, par cet exercice, de se retrouver face à des mystères découverts, dans lesquels il ne serait plus possible de trouver une place pour l'imagination. Boulez affirme, à cet égard : « Que redoute-t-on, en vérité, dans la révélation de "mystères" qu'il serait sacrilège de dévoiler ? N'est-ce pas la peur de ne pouvoir recomposer le mystère regardé une fois face à face<sup>32</sup> ? » Cela n'inquiète pas Boulez outre mesure, car il subsistera, même après l'effort intellectuel le plus rigoureux, ce qu'il appelle ce « noyau infraccassable de nuit<sup>33</sup> ».

#### *4. Boulez et Merleau-Ponty : le statut de l'œuvre atonale*

Mais comment convient-il de comprendre cet élément intuitif de l'œuvre, qui semble en constituer le cœur ? Pour Boulez, ce « noyau », cette « essence » apparemment impénétrable, est la sonorité débarrassée de l'immédiatement visible, des références connues qui adviennent de soi, des conventions vides de tout contenu. Ce « noyau », c'est aussi l'œuvre non en tant qu'idée à atteindre, mais en tant que processus toujours mouvant.

C'est sous cet angle que Maurice Merleau-Ponty, par sa réflexion sur le langage et l'art, peut venir appuyer, ou du moins éclairer, la pensée de Boulez. Pour Merleau-Ponty, en effet, l'art ne fournit jamais de significations transparentes, de sens dévoilé. Ainsi qu'il l'exprimait : « Il y a donc une opacité du langage : nulle part il ne cesse pour laisser place à du sens pur<sup>34</sup>. » La signification n'est donc pas quelque chose dont le signe révèle la présence de manière immédiate, mais se présente plutôt comme un processus jamais achevé. Il en est de même dans la pensée boulézienne, où un hasard s'introduit et se substitue au « fini » de l'œuvre, qui ne peut ainsi jamais être définitive.

Il faut ainsi concevoir le langage musical comme un langage non-signifiant, en ce sens où il ne peut traduire des concepts précis, se faire le porteur d'un discours idéologique ou religieux, ou être lié de manière intemporelle à un ensemble de symboles déterminés. Il ne faut toutefois pas s'y méprendre : la communication est essentielle en musique, car elle est le gage de la compréhension. On peut ainsi véhiculer des sentiments, des intuitions, mais la communication d'idées claires emprisonnées dans des concepts fixes surpasse les pouvoirs de la musique.

Dès lors, l'idée selon laquelle le langage musical ne serait qu'une médiation entre le sens de l'œuvre et l'auditeur doit être rejetée par Boulez. En effet, il n'y a rien de tel dans la musique que des signes dévoilant une idée camouflée. La musique est à la fois une médiation et une finalité se suffisant à elle-même. Comme le disait si bien Merleau-Ponty, « tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut, silence<sup>35</sup> ». Autrement dit, le langage musical contient en lui-même ses propres références internes et agit comme un univers

clos. Par conséquent, il est plus qu'un simple moyen d'expression ou un intermédiaire entre l'idée de l'œuvre et l'individu : on doit considérer l'œuvre comme une totalité en elle-même. Pourtant, Boulez n'entrevoit pas la particularité du langage musical, soit cette référence constante à lui-même, comme étant négative ; elle est sa force même. Merleau-Ponty a bien relevé cet élément lorsqu'il aborde le thème du langage :

Son opacité, son obstinée référence à lui-même, ses retours et ses replis sur soi-même sont justement ce qui fait de lui un pouvoir spirituel ; car il devient à son tour quelque chose comme un univers, capable de loger en lui les choses mêmes, – après les avoir changées en leur sens<sup>36</sup>.

Par conséquent, rien d'intéressant ne peut s'extraire d'une concordance parfaite entre l'œuvre et le monde. On veut au contraire une vérité qui correspondrait à la cohérence de l'œuvre elle-même, prise comme un tout<sup>37</sup>.

Il y a donc un équilibre précaire à réaliser afin que soit maintenu le lien – parfois ténu – entre l'auditeur et l'œuvre. En effet, puisque la représentation ne peut jamais constituer une reproduction du réel, mais toujours ce que Merleau-Ponty considérerait comme une «déformation cohérente<sup>38</sup>», il faut à la fois que l'œuvre soit autonome, qu'elle ne se réfère qu'à elle-même dans sa signification, mais qu'elle entretienne un rapport au réel afin qu'il soit possible que l'auditeur se sente interpellé. D'où l'origine de l'ambiguïté inhérente à la musique atonale : de quel réel parle-t-elle ? S'éloigne-t-elle de celui-ci à un tel point qu'il devient impossible de s'y reconnaître ?

Boulez répondrait assurément de manière négative. Merleau-Ponty abonderait aussi dans le même sens : « Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde ? De quoi l'art abstrait lui-même parle-t-il sinon d'une négation ou d'un refus du monde<sup>39</sup> ? » Il semble que le même raisonnement puisse s'appliquer en ce qui a trait à la musique sérielle : ce n'est pas parce que le sens paraît toujours ambiguë, opaque, jamais livré dans sa clarté que cela signifie pour autant une absence de points de repère. L'œuvre dodécaphonique, selon Boulez, dit

toujours quelque chose, bien que ce « quelque chose » ne soit pas immédiatement accessible.

Plus encore, ce qui fonde l'intérêt pour l'œuvre sérielle, ce qui exerce un tel attrait ou même une fascination chez l'auditeur est cette authenticité qui s'en dégage : « Les œuvres authentiques sont celles dont on ne peut venir à bout ; quand tout est dit, on n'a encore rien dit, et on ne dira jamais rien<sup>40</sup>. »

Cet inachèvement appelle donc toujours à un recommencement, car l'œuvre musicale doit être reprise par l'auditeur. Sur ce point, il semble que l'on soit confronté à un paradoxe, peut-être uniquement apparent. L'œuvre « classique » ou traditionnelle ne demande en effet aucun entraînement particulier de l'écoute musicale ; elle est accessible, et exige peu de l'auditeur. À l'inverse, la musique sérielle conduit à une écoute plus aléatoire et plus hasardeuse qui semble instaurer une distance entre la pièce interprétée et le sujet. Cependant, par le fait même, elle requiert un engagement réel de l'individu. Merleau-Ponty avait bien cerné ce rapport, lorsqu'il parle de cette « tolérance de l'inachevé<sup>41</sup> » : « L'œuvre accomplie n'est donc pas celle qui existe en soi comme une chose, mais celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée [...] »<sup>42</sup>.

Cette activité de l'auditeur va directement à l'encontre de ce sentiment d'accomplissement, lié à cette fausse conscience que tout a déjà été dit. Ainsi, tout individu qui succombe à la croyance que le sens est limpide et livré dans sa clarté est condamné à l'incompréhension et, de surcroît, à l'ennui. Boulez critique ainsi cette « soi-disant clarté – oh ! certes, sans mystère<sup>43</sup> » des œuvres aux références trop pleines, qui ne laissent aucune place au public. Dans cet ordre d'idées, il s'en prend aussi à la volonté d'un compositeur d'expliquer son intention en disant qu'elle est toujours vaine ; la non-signification du langage musical ne peut jamais s'y prêter. Cela ne saurait, comme il le mentionne, « nous combler de satisfaction et d'évidence<sup>44</sup> ». Celui qui est dans l'obligation de dire « ce que j'ai voulu faire, c'est... » n'a pas réussi à réaliser une œuvre qui se suffit à elle-même.

Cette autosuffisance de l'œuvre conduit à une manière particulière d'exister dans la musique, de l'habiter : Boulez affirme

ainsi qu'il faut « arriver à la plus grande sobriété, se défaire peu à peu de tout l'inutile<sup>45</sup> ». Cette épuration de l'œuvre ne signifie pas qu'on la dépouille de toute substance. Au contraire, il s'agit d'éliminer toutes les références factices, évidentes, afin qu'il n'en subsiste que ce « noyau infracassable ». C'est dans cette optique qu'il condamne les œuvres romantiques, lesquelles en appellent à des références religieuses, dont celle de la rédemption. Ce thème est crucial pour Boulez : l'accomplissement auquel prétend l'œuvre « classique » est accompagné de ce sentiment de rédemption, comme si l'on pouvait atteindre, au bout de l'œuvre, un achèvement qui laisserait l'auditeur satisfait. Pourtant, cette « épopée collective » référant à un passé glorieux, à des mythes visités et revisités maintes fois, est terminée : « C'est pourquoi une épopée humaine est à reconstruire, sans trop y croire, où l'homme n'explorera que son vertige du rien<sup>46</sup>. »

Néanmoins, cela ne signifie pas qu'il faille procéder à l'élimination du mythe dans la composition. Il faut plutôt que l'on en évacue la dimension sacrée, trop pleines de significations déjà toutes faites, qui ne peut plus rejoindre de manière véritable l'auditeur. Boulez refuse l'idée d'un public qui ne serait qu'un touriste de l'histoire et qui regarderait, comme un étranger, quelque chose d'agréable qui ne le concerne pas :

La véritable dimension mythique n'est pas cet éloignement qui nous rassure et nous laisse spectateurs passifs d'une « histoire » irréaliste, par conséquent sans danger : le mythe est ce qui nous force à réfléchir sur notre condition présente, qui provoque nos réactions, qui oblige notre attention à se mobiliser sur les problèmes réels qu'il contient. En ce sens-là, satisfaisante sera la représentation qui donnera au mythe l'impact de l'actuel<sup>47</sup>.

La compréhension de la temporalité de l'œuvre est donc cruciale si l'on veut saisir ce qu'est la musique moderne dans son essence. Pour Boulez, il s'agit de se libérer de ce pseudo-concept de « fidélité<sup>48</sup> » qui consiste à rattacher de manière invariable l'œuvre à son cadre d'apparition premier. En d'autres termes, la notion de fidélité en appellerait aussi à une signification originelle

de l'œuvre, une véritable tradition musicale à laquelle nous devons nous conformer. Cependant, selon lui, il est impossible de restituer l'œuvre comme témoin d'un passé immobile.

En effet, la confiner dans l'intemporel, en croyant qu'elle est toujours porteuse de vérités déchiffrables et inchangées est une erreur, car «l'œuvre est un échange constant passé-futur qui l'irrigue et nous irrigue<sup>49</sup>». Ce processus d'élimination de la dimension «sacrée» de l'œuvre procède donc d'une volonté de libérer la musique de cet enchaînement aux références acquises d'un contexte particulier qui ne peut demeurer porteur de sens.

Il semble que Boulez, sur ce point, se conforme à la manière dont Merleau-Ponty entrevoyait ce rapport : il ne s'agit pas pour l'artiste d'entraîner le public vers des valeurs auxquelles il adhère afin de les voir confirmées. Il semble plutôt que ce soit l'inverse : le prix à payer pour accéder à l'art véritable, c'est que l'œuvre «nous introduise à des perspectives étrangères, au lieu de nous confirmer dans les nôtres<sup>50</sup>». Boulez, conscient de la satisfaction liée à la plaisante impression de saisir l'œuvre affirme pourtant que «comprendre, c'est ramener à du déjà vu<sup>51</sup>». Il cerne bien le problème central de la volonté de conserver ces références : «Tout se passe comme si la non-signification musicale gênait la plupart des commentateurs et que, pour valider ce moyen d'expression, il faille absolument lui donner un but déterminé, sans quoi il serait inutile à la société<sup>52</sup>.» Il faut ainsi reconstruire un mythe, une épopée «laïque» de la nouvelle musique pour en arriver, en bouleversant la mise en œuvre du récit musical, à une dialectique entre l'œuvre et l'auditeur.

### *5. Le développement d'une nouvelle perspective historique*

La difficulté d'accepter ce nouveau rapport proviendrait, pour notre auteur, d'une conception erronée de la perspective historique propre à la musique dodécaphonique. Il s'en prend à cette impression – fautive, selon lui – que l'histoire doit se dérouler suivant un plan imperturbable, une voie droite et lisse, sans aspérités. D'après Boulez, si l'on adopte cette vision des choses, tout le mouvement sériel devient illégitime, car il ne peut s'inscrire correctement dans l'histoire et prétendre vouloir y forger sa place.

Tout le problème réside dans le fait que les détracteurs de cette musique ne peuvent concevoir que l'histoire puisse être ponctuée de « chocs créateurs<sup>53</sup> ». Pour Boulez, l'imprévu et l'imprévisible, loin de constituer des refus de l'histoire, en sont « les plus éclatantes manifestations<sup>54</sup> ».

Bien qu'il octroie au « hasard » une place prépondérante dans sa conception de l'histoire, il serait inexact de parler d'une rupture totale par rapport à la tradition : l'histoire doit plutôt être abordée sous la perspective d'une dynamique vivante, d'un « processus continu d'événements discontinus<sup>55</sup> ». En ce sens, la culture ne peut être comprise comme un ensemble de clichés fixes ; les principes esthétiques ne sont pas éternels, mais doivent sans cesse être redéfinis, retravaillés, repensés, remodelés dans une dialectique constante entre le passé et le présent. En effet, l'époque dans laquelle le compositeur et l'auditeur se situent dicte un ensemble de normes qui produisent un cadre de références essentielles au jugement. Toutefois, pour Boulez, le rôle de chacun dans l'histoire n'est pas d'adhérer à ces conventions, mais d'évaluer l'ensemble de ces convenances<sup>56</sup>.

À cet égard, il semble que la critique de la promotion d'un individualisme fort chez Boulez soit en partie justifiée : c'est l'individu assumant sa responsabilité devant l'histoire qui est le porteur du changement. Néanmoins, cela ne signifie pas que l'on exclut d'emblée le rôle de la collectivité : l'individu ne naît jamais dans l'absolu, mais est toujours précédé d'une « tradition », d'un système déjà établi. En ce sens, le compositeur est à la fois « préparé et inattendu<sup>57</sup> », car il est d'une part indissociable de son époque qui l'a formée et influencée, et d'autre part néanmoins capable de créer du nouveau.

On ne parlera alors pas de rupture, mais bien de déphasage temporaire entre l'individu et la collectivité. En effet, il peut advenir que la seconde ne se reconnaisse point dans le « portrait » traduit par le premier, ou le refuse complètement. Cela importe peu pour Boulez, car la collectivité n'est jamais garante d'« un jugement serein et définitif<sup>58</sup> ». C'est plutôt à l'individu que revient la responsabilité de convaincre le public que son œuvre s'inscrira dans la succession. Il y a donc toujours rapport dialectique marqué de tensions entre la volonté créatrice et le besoin de reconnaissance.

De surcroît, l'individu créateur n'est pas seulement responsable devant l'histoire, mais possède un devoir envers son époque : ce que doit réussir à réaliser une œuvre, ou un compositeur, c'est qu'une époque parvienne à « se voir se voir<sup>59</sup> », selon l'expression de Paul Valéry. Autrement dit, il faut que l'œuvre provoque une réflexivité de l'époque sur elle-même, une conscience de son état présent. Ainsi que le mentionnait Albèra, « le contenu idéal est porteur d'une vision du monde ; et la marque de Paul Klee nous rappelle que toute œuvre porte en elle le destin collectif, même lorsqu'elle semble socialement isolée<sup>60</sup> ».

Cet isolement de l'œuvre sérielle tient principalement à la nature de l'acte de création, toujours issu d'une circonstance imprévisible : le pari est ainsi le geste fondamental permettant d'aboutir à une inscription dans la succession. Autrement dit, le compositeur ne peut jamais présumer la valeur de ce qu'il sera en mesure de représenter<sup>61</sup>. Sous cet angle, l'héritage musical collectif, ce que Boulez désigne comme les « résonances harmoniques d'une époque<sup>62</sup> », est toujours relatif parce qu'inséré dans une dialectique constante du permanent et de l'apparent. On ne sait donc jamais ce qui est transmissible dans ce dialogue entre le passé et le présent.

Par ailleurs, il semble qu'il faille déchiffrer le véritable rapport entre la « nouvelle musique » et l'héritage musical du passé. Dans une perspective boulézienne, « la première prise de conscience que l'on puisse avoir de la musique s'effectue par la prise de conscience des œuvres du passé<sup>63</sup> ». Puisque, comme il le disait lui-même, « il faut connaître ce que l'on veut quitter<sup>64</sup> », la prise en considération des prédécesseurs et de leurs œuvres est une étape nécessaire à la refondation d'une esthétique musicale. Dans une époque qui, d'après lui, « nous force continuellement à la mémoire<sup>65</sup> », on ne peut éviter la confrontation avec le passé : il n'est possible d'innover que si l'on a assumé celui-ci de la manière la plus complète possible. Il serait sûrement en accord avec la pensée de Merleau-Ponty à ce sujet : le rapport de l'artiste à son passé, à la « tradition », est bien plus qu'une continuation « par la vénération ou la révolte<sup>66</sup> », car chaque nouvelle création est à la fois oubli du passé et recommencement, comme si la musique restait toujours à faire.



Autrement dit, s'emprisonner dans le passé signifie que l'on n'est pas parvenu à se l'approprier; et cette appropriation est nécessaire à toute création, afin que l'on puisse définir des « concepts capables d'englober et de transformer les notions anciennes<sup>67</sup> ». Boulez dénonce ainsi toute civilisation qui conserve tout, par peur d'aller de l'avant, et qui souffre de ce qu'il appelle « un excès de mémoire<sup>68</sup> » : si l'on attribue trop de valeur au passé, il est impossible de construire de nouvelles fondations esthétiques pour la musique. Ainsi, les civilisations capables de faire du passé une part de l'avenir ont compris que l'histoire, comme le dit Boulez, n'est pas quelque chose que l'on subit, mais bien quelque chose que l'on agit<sup>69</sup>.

Sa conception de l'histoire n'est donc marquée d'aucun déterminisme : il est toujours possible de repenser l'œuvre dans son essence, dans sa temporalité, dans sa manière d'habiter l'espace et d'être perçue par l'individu et la collectivité. Boulez énonce ainsi la visée générale de la « nouvelle musique » :

Ce que je souhaite, c'est changer l'esprit des gens. Ils ont des goûts hérités du passé, ils cherchent la musique exclusivement au musée, alors qu'elle est là, dans le siècle, vivante. On ne peut vivre constamment à l'ombre de cet arbre gigantesque. [...] Tant qu'une génération ne met pas en question les accomplissements du passé, elle perd toute chance de s'accomplir elle-même<sup>70</sup>.

## *6. Conclusion : les limites de la musique atonale ou l'essoufflement de l'auditeur*

La défense très élaborée de Boulez force à reconsidérer l'angle sous lequel on aborde le dodécaphonisme : il semble qu'il ait fourni de nouveaux points de repère ainsi qu'une compréhension nouvelle à la fois du lien entre l'œuvre atonale et l'auditeur et du rôle de cette « nouvelle musique » face à son époque. Toutefois, il est difficile de se débarrasser de ces quelques réticences qui subsistent et font obstacle à une adhésion sans réserve à la pensée boulézienne.

Malgré l'audace du projet, malgré toute sa profondeur et la nature de son but, soit d'ouvrir de nouveaux horizons musicaux, on ne peut s'empêcher de se demander si la musique contemporaine n'a

pas échoué à construire un lien avec son époque : elle qui disait parler du présent n'est-elle pas demeurée en marge de l'évolution musicale réelle ? A-t-elle véritablement réussi à s'inscrire dans la modernité de manière indélébile ou n'est-elle pas qu'une mode passagère d'une élite musicale plutôt repliée sur elle-même ? Cette musique parle-t-elle réellement à son époque ? Notre réserve, à cet égard, concerne le degré d'intégration de la musique atonale dans le domaine musical en général : il semble qu'à l'exception de certains cercles d'« initiés », c'est-à-dire de véritables mélomanes, cette « nouvelle musique » n'est pas parvenue à joindre l'auditeur moyen.

À un niveau plus individuel, un autre problème subsiste. La musique tonale, c'est-à-dire la musique d'un Bach, d'un Mozart ou d'un Beethoven, est basée sur une dialectique entre l'attente et la réponse : les dissonances d'une oeuvre se dirigent toujours vers une consonance qui règle les tensions accumulés. En revanche, dans la musique sérielle, il ne demeure que l'attente, sans réponse. Peut-on réellement trouver satisfaction à faire face au néant, à un vide jamais comblé ? Tout le travail qu'exige l'oeuvre dodécaphonique en vaut-il la peine, compte tenu qu'il n'y a aucune garantie de trouver dans cette dernière une signification, une quelconque substance ? Autrement dit, l'argument de Boulez selon lequel l'oeuvre véritable ne doit pas se livrer de manière immédiate, n'empêche pas de vouloir parfois satisfaire le besoin d'une écoute qui demande un moins grand effort de l'esprit. Cela dit, est-ce même véritablement le cas ? L'oeuvre d'un Bach donne-t-elle moins de travail à l'auditeur que celle d'un Schönberg ? Cela reste à démontrer.

En regard de l'intérêt qu'ont manifesté de grands noms du milieu musical à l'égard du dodécaphonisme (l'interprète renommé Glenn Gould, entre autres), on culpabilise parfois à l'idée d'être incapable d'apprécier cette musique ou de n'y trouver aucun plaisir ; on s'enfonce dans la complexité de l'oeuvre atonale, bien que l'exercice soit le plus souvent pénible et ardu. Il est certainement possible de comprendre le projet dodécaphonique, d'aller jusqu'à louer l'originalité et la richesse de sa démarche, mais il semble difficile d'éradiquer cette impression persistante qu'il est impossible d'*aimer* Schönberg.

1. André Coeuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Bussière, Gallimard, 1965, p. 344.
2. Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Les Belles Lettres, 2006, p. 31.
3. *Ibid.*, p. 26.
4. *Ibid.*, p. 29
5. Idée tirée de Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, p. 204.
6. *Idem.*
7. *Ibid.*, p. 200.
8. *Ibid.*, p. 92.
9. *Ibid.*, p. 96.
10. *Ibid.*, p. 217.
11. *Ibid.*, p. 106.
12. *Ibid.*, p. 47.
13. *Ibid.*, p. 130.
14. *Ibid.*, p. 130.
15. *Ibid.*, p. 104.
16. *Ibid.*, p. 122.
17. Tiré de l'étude de Karen Painter sur le conflit entre la musique comme processus ou structure, dans Esteban Buch, *Le cas Schönberg*, p. 131.
18. *Ibid.*, p. 131.
19. Voir, à ce propos, Pierre Boulez, *Points de repère*, Condé-sur-l'Escaut, Du Seuil, 1981, p. 20.
20. Esteban Buch, *Op. cit.*, p. 69.
21. Benoît Duteurtre, *Op. cit.*, p. 53.
22. Esteban Buch, *Op. cit.*, p. 135.
23. *Ibid.*, p. 145.
24. *Ibid.*, p. 283.
25. Benoît Duteurtre, *Op. cit.*, p. 32.
26. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 236.
27. *Idem.*
28. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Paris, Du Seuil, 1975, p. 81.
29. Philippe Albèra (dir.), *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretiens et études*, Genève, Contrechamps, 2003, p. 63.
30. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 21.
31. *Ibid.*, p. 77.
32. *Ibid.*, p. 76.
33. *Ibid.*, p. 77.

34. Maurice Merleau-Ponty, «Le langage indirect et les voies du silence» dans *Signes*, Paris, Gallimard, 1969, p. 53.
35. *Ibid.*, p. 54.
36. *Ibid.*, p. 54.
37. *Ibid.*, p. 72.
38. *Ibid.*, p. 97.
39. *Ibid.*, p. 70.
40. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 64.
41. Maurice Merleau-Ponty, «Le langage indirect et les voies du silence», p. 64.
42. *Idem.*
43. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 461.
44. *Ibid.*, p. 58.
45. *Ibid.*, p. 388.
46. «Correspondance avec Stockhausen» dans Philippe Albèra (dir.), *Pli selon pli de Pierre Boulez*, p. 78.
47. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 445-446.
48. *Ibid.*, p. 445.
49. *Idem.*
50. Maurice Merleau-Ponty, «Le langage indirect et les voies du silence», p. 97.
51. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 30.
52. *Ibid.*, p. 75.
53. *Ibid.*, p. 29.
54. *Idem.*
55. *Ibid.*, p. 28.
56. Idée tirée de *ibid.*, p. 38.
57. *Ibid.*, p. 27.
58. *Ibid.*, p. 60.
59. *Ibid.*, p. 44.
60. Philippe Albèra (dir.), *Pli selon pli de Pierre Boulez*, p. 77.
61. Idée tirée de Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 62.
62. *Ibid.*, p. 115.
63. *Ibid.*, p. 177.
64. Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, Paris, Arthème Fayard, 1984, p. 23.
65. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 319.
66. Maurice Merleau-Ponty, «Le langage indirect et les voies du silence», p. 99.
67. «Correspondance avec John Cage» dans Philippe Albèra (dir.), *Pli selon pli de Pierre Boulez*, p. 73.
68. Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, p. 39.
69. *Ibid.*, p. 40.
70. Pierre Boulez, *Points de repère*, p. 527.

# La vérité affective chez Michel Henry

Étienne Groleau, *Université Laval*

«*Plus originaire que la vérité de l'être est la vérité de l'homme*<sup>1</sup>.»

Qu'est-ce que la vérité? La conscience naturelle, instinctive, y verra un rapport entre deux « choses », entre une idée et un objet. Pour être vraie, une description du monde doit correspondre à ce monde. Cette conception de la vérité, bien que se trouvant chez de nombreux auteurs avant lui, notamment chez Platon et Aristote, sera cristallisée en un énoncé clair par Thomas d'Aquin : *veritas est adæquatio intellectus et rei* (la vérité est l'adéquation de l'intellect aux choses).

Cela dit, cette conception de la vérité semble incapable de nous offrir une vérité qui soit absolument certaine, exempte de tout doute.

Descartes, à l'aide de sa méthode du doute hyperbolique, rejetant tout ce qui était la proie du doute, croyait avoir trouvé cette première vérité dans l'existence même du sujet : *cogito ergo sum* (je pense donc je suis). Cette attribution de la première vérité à l'essence même du sujet marqua la naissance de la modernité.

Pourtant, cette première vérité est aujourd'hui remise en question. Michel Henry rappelle à ce sujet la critique kantienne :

*La critique du paralogisme de la psychologie rationnelle* est en fait la critique radicale de l'être de ce sujet, de telle façon que tout ce qu'on peut affirmer de cet être comporte un paralogisme et que, s'il faut malgré tout en parler, on peut seulement dire que c'est « une représentation intellectuelle ».

Ce qui signifie que « je pense » (puisque c'est du *cogito* qu'il s'agit) équivaut à « je me représente que je pense ». Ce qui signifie encore que l'être du sujet est assimilé à l'objet d'une représentation, lequel objet d'une part présuppose ce sujet, de l'autre ne contient jamais par lui-même, en tant qu'il est représenté, la *réalité* – de même que se représenter un thaler n'implique pas qu'on en ait un dans sa poche. Ainsi le fondement de tout être concevable est-il frappé d'une

indigence ontologique foncière qui nous interdit de lui attribuer à lui-même un être quelconque. Qu'on le veuille ou non, c'est la philosophie du sujet qui a élevé contre le sujet la plus grave des objections, jusqu'à rendre problématique sa simple existence. Kant sans doute n'élimine pas le sujet de la problématique, comme les tartarins d'aujourd'hui, mais il le réduit à «une simple proposition» dont il nous concède tout au plus, et sans fournir la moindre raison, le droit de la prononcer<sup>2</sup>.

Un peu plus loin dans le même article, Michel Henry note deux traits essentiels de la philosophie de Descartes, fondateur de la philosophie du sujet. Tout d'abord, il fait remarquer qu'il y a chez Descartes un effort pour «contester l'être du sujet, pour l'ébranler et à la limite le nier<sup>3</sup>». Descartes cherche à objectiver le sujet. La question n'est pas de savoir ce qu'est le sujet, mais s'il *est*. Deuxièmement, la fondation de ce sujet présuppose la mise hors-jeu de tout ce qui est susceptible d'être représenté et la structure même de cette représentation. Autrement dit, pour rejeter toute représentation possible, pour douter de tout, je dois rejeter la représentation elle-même. Et nous venons de le voir, la critique kantienne ramène le cogito à une représentation.

Que reste-t-il du cogito? Que reste-t-il de la vérité?

C'est dans cette problématique que s'inscrit la philosophie de Michel Henry. Dans son ouvrage majeur, *L'essence de la manifestation*, il reprendra la quête cartésienne de la vérité en tenant compte de la critique kantienne. Pour ce faire, il critiquera lui-même ce qu'il nomme le «monisme ontologique» qui est une réduction de toute connaissance possible à celle de la représentation. Il proposera, à partir de cette critique, un autre type de connaissance, non seulement complémentaire, mais aussi fondatrice de la représentation. Ultimement, il nous propose une vérité exempte de tout doute, une vérité immédiate qui prétend avoir enfin atteint la certitude.

Nous proposons dans le présent article d'explorer la phénoménologie dont Michel Henry se réclame, pour ensuite tenter de définir le sujet, point central de cette phénoménologie. Cela fait, nous serons à même de constater l'importance de la redéfinition de

la vérité qui s'effectue dans l'œuvre, avant de nous plonger dans la structure de l'affectivité, cœur de cette nouvelle vérité.

*L'attitude phénoménologique*

D'entrée de jeu, Michel Henry est phénoménologue. Jamais, du moins pour ce que nous en savons, il n'a remis cela en question. Qu'est-ce que la phénoménologie? Le mot renvoie clairement et facilement à un ensemble de concepts structurés remontant à Husserl et peut-être à Hegel avant lui. Mais tel Augustin devant la question du temps, nous ne savons ce qu'est la phénoménologie que tant qu'on ne nous pose pas la question. Voilà qui est embarrassant!

La phénoménologie domine l'horizon philosophique depuis plus de cent ans maintenant. Certains vont jusqu'à affirmer qu'elle se confond aujourd'hui avec la philosophie elle-même, affirmation qui laisse croire que la phénoménologie est moins une doctrine, une philosophie particulière, qu'une manière de philosopher. Mais comment la définir clairement? On pourrait bien entendu rappeler le concept d'intentionnalité de Husserl (voire de Brentano) où la conscience est toujours conscience de quelque chose. Peut-être devrions-nous expliquer que la phénoménologie n'est ni l'étude d'un objet, ni l'étude du sujet, mais bien de la rencontre des deux dans l'apparaître. On pourrait également en rappeler le slogan: «retour aux choses mêmes» (*Zu den Sachen selbst*), signifiant un regard neuf sur les phénomènes, exempt de théories extérieures. Cela dit, on ne peut pas aujourd'hui réduire le foisonnement des auteurs qui se réclament de la phénoménologie à une seule définition dont Husserl aurait la paternité. Doit-on reconnaître que la science des sciences, que la philosophie est incapable de présenter adéquatement sa propre méthode?

Mais voilà, la phénoménologie ne peut pas être présentée objectivement, point par point, déclinant les étapes de sa méthode, justement parce qu'elle veut rompre avec cette tendance de la philosophie à se fondre sur le modèle des sciences dites «exactes». Il n'y a donc pas de méthode (au sens d'une marche à suivre) de la phénoménologie. La «réduction phénoménologique» que nous présente Husserl pourrait peut-être sembler être une telle méthode,

mais il ne s'agit en fin de compte que d'un avertissement. L'époque n'est qu'une mise en garde contre les préjugés et les structures conceptuelles préconstruites et la manifestation d'un réel désir de commencer du début. Ce n'est donc pas cette réduction qui produit l'analyse phénoménologique et ses résultats. On doit plutôt envisager la phénoménologie comme une attitude.

Historiquement, la phénoménologie s'est souvent présentée comme une revalorisation des perceptions individuelles, comme une tentative pour redonner aux « vécus de conscience » un droit de cité et une valeur de vérité. On peut déjà trouver cette ambition chez Kierkegaard, puis chez Husserl. C'est dans ce but que ce dernier proposera la distinction entre le simple corps objet et la chair vécue, démontrant que notre connaissance de la chair vécue, subjective, est non seulement légitime, mais encore plus certaine que celle de notre corps objet, objective. La phénoménologie s'efforce ainsi de décrire le monde tel qu'on le vit, sans faire intervenir une structure conceptuelle complexe, souvent métaphysique. La vue, par exemple, n'est plus la simple perception d'informations concernant un objet qui se trouve devant nous, mais bien l'effet que produit sur nous cette perception. Ainsi, la couleur rouge ne peut plus être expliquée comme une simple longueur d'onde, puisque nous ne percevons jamais cette longueur d'onde. Phénoménologiquement, le rouge que je perçois n'est jamais autre chose que ce rouge que je perçois.

De la phénoménologie de Husserl, Michel Henry conservera la primauté de la sensibilité sur la pensée : « Il a reconnu la valeur et la priorité ontologique de notre pouvoir de sentir par rapport à notre pouvoir de penser, situant ainsi la sensibilité dans le lieu qui est le sien, au principe même de notre vie spirituelle<sup>4</sup>. » Son projet avoué est cependant de « substituer à une phénoménologie du monde ou de l'Être une phénoménologie de la Vie<sup>5</sup> ». On devra naturellement prendre le temps de définir ce terme de « Vie » un peu plus loin, mais on peut déjà comprendre qu'il s'agit d'un renversement de la phénoménologie, ou plutôt un prolongement du renversement déjà présent. L'attitude et le style sont conservés, le sujet est autre. Il ne s'agit plus d'observer les phénomènes pour eux-mêmes, mais la manifestation de ces phénomènes, l'apparaître de l'apparaître,



l'essence de la manifestation. Michel Henry va au bout de la phénoménologie en la renversant sur elle-même.

Mais comment mettre le phénomène en relation avec lui-même ? Quel phénomène possède cette possibilité ? Heidegger voulait un étant capable de s'interroger lui-même afin d'atteindre une compréhension de l'être ; Michel Henry cherchera un phénomène capable d'entrer en relation avec lui-même afin de comprendre la manifestation. Tous deux trouveront ce qu'ils recherchent à l'intérieur de l'homme. Si les deux démarches sont très similaires, les résultats divergent cependant radicalement.

Par définition, une manifestation présente un certain écart, une distance entre ce qui manifeste et ce qui est manifesté. Depuis Kant, nous considérons cette essence de la manifestation, ou si l'on veut le « noumène », comme inaccessible à la raison humaine. Michel Henry ne démentira pas cette croyance puisque, en effet, la *raison* demande, dans son principe même, un écart infranchissable. En effet, la raison a besoin de maintenir une distance face à son objet pour projeter sa lumière, pour produire la représentation. Cependant, l'essence de la manifestation nous reste accessible par un autre type de connaissance, cette fois direct et sans écart. Le sujet s'éprouve, il *s'apparaît*. Il s'agit d'une auto-présentation, non d'une présentation à soi. Il n'y a ici aucun écart, aucune distance, mais identité du manifesté et du manifestant, identité antérieure à toute activité transcendante, à toute sortie de soi.

*C'est l'apparaître de ce qui apparaît, c'est l'être de l'étant qui constitue la subjectivité du sujet humain. La lumière qui nous traverse est celle du monde. C'est en nous que se trouve la vérité, dans l'intérieur de l'homme. La conscience a en elle la mesure de la vérité. Mais la vérité qui constitue notre intériorité même n'est que la lumière absolue de l'extériorité. La subjectivité humaine est la transcendance du monde<sup>6</sup>.*

L'essence de la conscience est l'essence de la manifestation et en tant que dépassement d'elle-même, en tant que sortie vers les choses, la subjectivité du sujet devient l'objectivité de l'objet. La subjectivité du sujet est la condition de possibilité a priori de toute

expérience possible. L'être du sujet est donc le même que celui de l'objet.

C'est donc un absolu que recherche Michel Henry à travers la phénoménologie, un savoir qui soit une unité immédiate de sens. Cette quête de l'absolu est, pour Henry, un héritage hégélien, à la différence que, chez ce dernier, l'absolu sert l'universel alors que, chez Michel Henry, l'absolu se trouve du côté de l'individu. Cet absolu phénoménologique a également la particularité de pouvoir s'attester en se manifestant de manière totale et sans réserve. C'est un absolu qui se sait absolu dès le départ avant tout développement.

Michel Henry croit donc découvrir, en retournant la phénoménologie sur elle-même, un nouveau type de connaissance exempt de toute erreur, parce qu'immédiate. Nous avons tracé un schéma général, explorons à présent les détails de cette philosophie.

### *L'ego*

Il est difficile aujourd'hui d'aborder la question de l'ego sans entendre l'écho du cogito cartésien.

[Je] connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui, et qu'encore qu'il ne fût point, elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est<sup>7</sup>.

Là se trouve la célèbre bien que caricaturale dualité cartésienne du corps et de l'esprit<sup>8</sup>. Le sujet est tout d'abord une raison qui possède un corps, une raison dans un corps, «*a ghost in the machine*», pour reprendre les termes de Gilbert Ryle<sup>9</sup>. Comment arriver à questionner à nouveau le sujet sans retomber dans cette distinction simpliste mais confortable du corps et de l'esprit ou bien dans une réduction familière de l'essence du sujet à sa raison ?

Michel Henry prend la voie de la phénoménologie. Quelle est cette chose porteuse de l'absolu phénoménologique que l'on nomme «*ego*» ? Quelle est cette chose qui a le pouvoir de s'apparaître ? Voilà

une question qui pourrait nous sembler légitime. Pourtant, une telle question cache déjà une erreur fondamentale. Poser la question ainsi c'est faire l'erreur de Descartes qui substantivait l'esprit, c'est déjà présupposer que le sujet est une chose et c'est déjà rompre avec la phénoménologie. L'ego n'est jamais une chose, il est inobjectivable. Je ne peux pas plus observer ma propre subjectivité que celle d'un autre. Je n'ai accès qu'à l'intériorité de ma propre subjectivité. Ce n'est donc pas de l'extérieur que l'on doit explorer le sujet, mais de l'intérieur, dans son immanence.

Cette immanence, cette impossibilité de transcendance, d'objectivation, isole le sujet et lui offre une autonomie infinie. Levinas dira: «On peut tout échanger entre êtres, sauf l'exister. Dans ce sens, être, c'est s'isoler par l'exister<sup>10</sup>.» Cet isolement forme l'unité de l'ego.

C'est parce que ma manière de sentir le monde est l'expérience même que j'ai de ma subjectivité qu'elle m'est donnée à moi seul, dans l'expérience interne transcendantale de l'être originellement subjectif de mon corps. Je suis l'unique, non parce que j'ai décidé de l'être, [...] mais tout simplement parce que je sens. «On» ne sent pas. La sensibilité est une possibilité propre de l'être de l'ego, elle est sa possibilité la plus imminente, car elle n'est rien d'autre que la possibilité ontologique elle-même. Sentir, c'est faire l'épreuve, dans l'individualité de sa vie unique, de la vie universelle de l'univers, c'est être déjà «le plus irremplaçable des êtres»<sup>11</sup>.

Dans son ouvrage intitulé *La philosophie et la phénoménologie du corps*, Michel Henry propose, en s'appuyant sur les thèses de Maine de Biran, que le sujet est premièrement et principalement un corps. Cette thèse veut bien entendu s'opposer à la philosophie de Descartes. Il est cependant important de noter que le terme «corps» prend ici une signification différente et beaucoup plus large que ce que l'on peut retrouver dans une philosophie matérialiste naïve qui réduirait le corps à un objet du monde. Michel Henry reprend ici la distinction de Husserl entre le corps objet et la chair ou le corps vécu.

S'il nous est aisé de connaître notre chair pour autant qu'elle ne nous quitte jamais et nous colle à la peau sous la forme de ces multiples impressions de douleurs et de plaisir qui nous affectent sans cesse, en sorte que chacun en effet sait très bien, d'un savoir absolu et ininterrompu, ce qu'est la chair – même s'il n'est pas capable d'exprimer ce savoir conceptuellement – tout autre est notre connaissance des corps inertes de la nature matérielle : elle vient se perdre et s'achever dans une ignorance complète<sup>12</sup>.

À cette distinction, il faut encore ajouter un troisième niveau, celui du corps absolu, siège de l'affectivité et de la passivité sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

Par cette redéfinition du corps, Michel Henry croit avoir réussi à dépasser la fameuse énigme de la relation corps-esprit. Pour appuyer cette thèse, il ira jusqu'à affirmer : «Au point de vue ontologique, il n'y a [...] aucune différence entre la "chair" et l' "esprit"<sup>13</sup>.» Il n'y a donc pas de dualité. Je suis ma manière de sentir le monde. Ma chair m'offre à la fois une porte sur le monde et l'interprétation de ce monde que l'on attribut habituellement à l'esprit.

Michel Henry, en affirmant que nous sommes tout d'abord un corps, se place en opposition avec une dualité simpliste qui ferait de l'homme un «pilote dans son vaisseau». Cela se confirme d'ailleurs dans l'expérience commune. En effet, comment nous serait-il possible de marcher si ce n'était pas le cas, si nous devons comprendre et toujours réfléchir au moindre mouvement? *Il existe une certaine connaissance du corps qui est antécédente à celle de la raison*. Le corps offre une interprétation du réel au même titre que la raison.

Descartes avait déjà noté cette expérience évidente de l'antériorité d'un senti sur la raison. C'est ce que Michel Henry conclut d'une expression que Descartes utilise dans une lettre qu'il écrivit à Plempius le 3 octobre 1637 : *sentimus nos videre*.

Je vois et je suis certain que je vois, mais ce n'est pas le voir en tant que voir devant soi (en tant qu'être-au-monde) qui me donne ce voir dans sa certitude de voir – et comment

le pourrait-il puisqu'il est douteux et que l'évidence où le voir atteint sa perfection est elle-même écartée par le doute radical ? Ce qui confère au voir sa certitude de voir et d'être la vision, c'est seulement la certitude de la vie dont nous parlons, le Sentir primitif en lequel elle s'éprouve immédiatement elle-même. *Sentimus nos videre*<sup>14</sup>.

Même la fameuse méthode du doute méthodique aurait d'abord été un senti : « Nous pensons que le doute cartésien ne serait pas possible s'il ne s'appuyait sur un sentiment préalable d'absence d'être dans l'objet, sentiment dont plusieurs lettres font état, montrant que le doute philosophique n'est que la reprise d'un doute vécu<sup>15</sup>. »

Mais Descartes ne pouvait pas se satisfaire de cette connaissance, il voulait un savoir qu'il pourrait présenter à la lumière de la raison. C'est d'ailleurs ce que lui ordonnaient ses critères de vérité (clarté et évidence) ; seule la raison peut atteindre la clarté. En effet, la clarté pour exister, pour apparaître, demande une source de lumière, la raison, et un objet sur lequel se refléter et donc une distance. Pour qu'il y ait clarté, il doit donc y avoir un espace entre ce qui connaît et ce qui est connu. Il s'agit de la structure de l'intentionnalité. La conscience, pour être constamment conscience de quelque chose, demande un espace dans lequel elle puisse diriger son intentionnalité et faire apparaître le monde. La connaissance de la raison est une connaissance représentative, c'est-à-dire que la raison ne peut connaître que ce qui se présente à sa lumière, que ce dont elle peut se former une image. L'intentionnalité, habituellement associée à la phénoménologie, est en réalité la structure fondamentale de la raison elle-même. L'évidence de son côté ne demande-t-elle pas au contraire l'immédiateté, n'est-elle pas une connaissance sans intermédiaire ? Si cela est exact, nous pourrions nous demander s'il est possible au cogito d'atteindre l'évidence. Nous pourrions également nous demander pourquoi Descartes n'a pas vu que ses critères de vérité étaient contradictoires. Ce qui est clair doit être éclairé à distance par la raison, ce qui est évident se présente soi-même, sans médiation, sans distance.

Cette connaissance du corps, rejetée par Descartes parce qu'incapable d'atteindre la clarté, sera récupérée par Michel Henry.

Non seulement il reconnaîtra l'importance et la pertinence d'un autre type de connaissance que celle de la raison, il ira jusqu'à affirmer que cette connaissance du corps est antérieure à celle de la raison et qu'elle la fonde.

Cette nouvelle connaissance se fera encore plus précise lorsque l'étude de l'ego sera progressivement remplacée chez Michel Henry par celle de la Vie, terme moins galvaudé et sans doute plus profond. En effet, si l'ego peut-être confondu avec un objet matériel et visible, avec un corps, la Vie, elle, est par essence invisible. Invisible, certes, mais néanmoins plus certaine que le visible.

C'est parce que ma manière de sentir le monde est l'expérience même que j'ai de ma subjectivité qu'elle m'est donnée à moi seul, dans l'expérience interne transcendante de l'être originellement subjectif de mon corps. Je suis l'unique, non parce que j'ai décidé de l'être, [...] mais tout simplement parce que je sens. «On» ne sent pas. La sensibilité est une possibilité propre de l'être de l'ego, elle est sa possibilité la plus imminente, car elle n'est rien d'autre que la possibilité ontologique elle-même. Sentir, c'est faire l'épreuve, dans l'individualité de sa vie unique, de la vie universelle de l'univers, c'est être déjà «le plus irremplaçable des êtres»<sup>16</sup>.

Encore une fois ici, Michel Henry met l'accent sur l'immédiateté de cette connaissance. La connaissance de la Vie est évidence, mais non clarté: «Dans la vie au contraire il n'y a aucune lumière et rien non plus qui brille en elle, rien qu'on puisse voir – parce qu'il n'y a en elle aucun écart, aucune Différence d'où naît la lumière, où puisse se glisser le regard<sup>17</sup>.»

Tout l'enjeu de la philosophie de Michel Henry se trouve ici, dans ce désir de fonder la vérité traditionnelle, représentative, sur une nouvelle<sup>18</sup> vérité plus profonde. Cette vérité qu'il nomme «vérité originaire» est celle de l'ego, non pas en tant qu'être rationnel, en tant que «substance pensante», mais en tant qu'être affectif. Tout ceci est exprimé clairement au tout début de *L'essence de la manifestation* :

Le problème de la vérité est plus originaire que celui de la raison. [...] En tant qu'il est l'objet d'une position rationnelle,

l'ego cogito est subordonné à un horizon de vérité. [...] Comment et pourquoi, cependant, l'être de l'ego est ce qui doit conduire, et cela d'une façon originaire, la problématique de la vérité, cela ne peut se comprendre que si un tel être est interprété comme *ce qui réalise dans son accomplissement même* toute vérité comme telle. L'être de l'ego est la vérité. Non point, il est vrai, cette vérité qui n'est possible que par la transcendance et comme l'œuvre même de celle-ci, mais une vérité plus haute en origine, plus ancienne, et sans laquelle la transcendance elle-même ne serait pas. À une telle vérité, qui n'est pas différente de l'ego lui-même et qui constitue son être même, nous donnons le nom de vérité originaire. C'est seulement lorsqu'elle est capable de remonter à l'origine que la problématique de la vérité se révèle identique à celle de l'ego<sup>19</sup>.

Descartes ne se trompait donc pas lorsqu'il affirmait que la première vérité absolue se trouvait du côté de l'ego. Mais ce n'est pas en tant que «raisonnement» que l'*ego cogito* nous offre cette première vérité, mais en tant que condition de possibilité de la vérité.

### *La vérité*

Plus qu'une simple connaissance floue, imprécise ou douteuse, la connaissance de l'affectivité est la plus certaine de toutes. Le sujet, par son affectivité, nous offre un accès à une vérité absolue. Sur ce point, Michel Henry rejoint Ferdinand Alquié :

Il est un domaine où, tout au contraire, la conscience affective atteint une certitude supérieure à celle de la science. Si, cette fois, la conscience intellectuelle ne peut la réfuter, ce n'est plus seulement parce qu'elle est d'un autre ordre, mais parce qu'elle n'atteint pas une évidence comparable à la sienne. Il est, en la conscience affective, un savoir indéniable irréfutable, le savoir de soi<sup>20</sup>.

Encore une fois, ceci se vérifie aisément dans l'expérience commune. En effet, on ne saurait imaginer quelque chose comme un faux plaisir ou une fausse angoisse. C'est ce que Descartes avait

découvert dans son analyse des sentiments perçus dans les rêves<sup>21</sup>. Ce que nous ressentons dans les rêves ne saurait en aucun cas être faux puisque nous le ressentons effectivement. Ce que le langage commun veut signifier lorsqu'il qualifie un sentiment comme faux n'est que l'évanescence de ce sentiment, d'un plaisir par exemple, qui serait créé artificiellement ou pour de mauvaises raisons. Le plaisir lui-même ne peut être nié, seul celui qui le ressent est en mesure d'affirmer et de confirmer s'il y a ou pas plaisir, angoisse, douleur, etc.

[L]'illusion ou l'erreur ne concerne jamais le sentiment lui-même et ne lui est jamais intérieure, comme telle elle ne saurait mettre en cause la détermination phénoménologique de sa réalité. L'illusion ou l'erreur se trouve toujours hors du sentiment dans l'interprétation que s'en donne la pensée. Ce qu'on appelle des sentiments faux ou illusoire sont des sentiments mal compris<sup>22</sup>.

Il faut insister. Il ne peut y avoir d'illusion dans le domaine des sentiments ou du senti en générale. Ce qui est faux dans une illusion, tel un mirage par exemple, c'est l'information que cette illusion nous donne sur le monde. Je peux donc vérifier si ce que je perçois est réel ou non. Dans le cas du senti, c'est tout différent puisque le lieu de vérification se trouve dans la personne elle-même, mieux encore, dans le senti lui-même. Il s'agit d'une connaissance absolument certaine parce qu'elle est directe et sans intermédiaire. Il n'y a aucune distance entre l'affectant et l'affecté. Il y a donc identité du connu et du connaissant.

Michel Henry verra dans cette connaissance absolument certaine une critique de ce qu'il appelle le *monisme ontologique*. Le monisme ontologique est la réduction de l'être à un seul type de manifestation et donc à un seul type de connaissance possible, c'est-à-dire celle de la représentation qui demande une certaine distance. Pour que l'être se manifeste dans la représentation, il faut un sujet et un objet, une perception et un perçu, une donation et une réception. Nous retrouvons alors le thème classique de la dualité.



Ce qui se cache dès le départ entre le sujet et l'objet, c'est une seule et même essence, et le dualisme traditionnel est un monisme ontologique. Mais l'unité essentielle dont le monisme ontologique est le titre, n'est pas, si elle la fonde, l'unité du sujet et de la détermination ontologique, ce qu'elle signifie, c'est l'unicité du mode de manifestation conformément auquel l'étant se réalise dans le sujet qui n'est autre que ce mode de manifestation comme tel<sup>23</sup>.

Sous l'angle de la vérité, nous pourrions affirmer que le monisme ontologique est une critique de la vérité-adéquation classique qui reprend d'ailleurs la structure intentionnelle de la raison que nous venons d'expliquer. Pour Levinas, cette structure est fondamentale et il en fait le principe de sa philosophie. Entre le Même et l'Autre se trouve l'infini qui ne pourra jamais se résorber en totalité. «En effet le Même ne peut rejoindre l'Autre que dans les aléas et les risques de la recherche de la vérité au lieu de reposer sur lui en toute sécurité. Sans séparation, il n'y aurait pas eu de vérité, il n'y aurait eu que de l'être<sup>24</sup>.» Le contact entre le Même et l'Autre, entre le connu et le connaissant est impossible bien qu'un rapprochement soit possible en parcourant les risques de l'ignorance, de l'erreur et de l'illusion. La quête de la vérité est infinie.

Si nous en restions là, l'étude de la manifestation de la manifestation deviendrait impossible, ce que les philosophes ont longtemps cru. Avec quelques ajustements de terminologie, nous pourrions reprendre ici l'essentiel de la *Critique de la raison pure* de Kant. En effet, à partir du monisme ontologique, la raison est incapable de sortir du cadre de la représentation afin d'étudier sa propre constitution. Le Même est tout entier tourné vers l'Autre.

[L'intentionnalité] détourne de soi avec une telle violence, il jette au-dehors avec tant de force, n'étant rien d'autre que cette expulsion originaire d'un Dehors que tout ce à quoi il donne l'apparaître ne peut jamais être autre chose, en effet, que de l'extérieur, au sens terrible de ce qui, mis dehors, chassé en quelque sorte de sa Demeure véritable, de sa Patrie d'origine, privée de ses biens les plus propres, se trouve dès lors abandonné, sans appui, perdu<sup>25</sup>.

Les pouvoirs de la raison se trouvent ainsi limités à la structure intentionnelle et représentative. Michel Henry ne remet pas en question cette limite de la raison, l'erreur du monisme ontologique est plutôt de conclure de cette limite qu'il nous est impossible de connaître ce qui n'entre pas dans le cadre de la représentation. Il s'agit d'une réduction, il y a perte. «La raison doit être critiquée, elle doit l'être foncièrement et dans un but suprêmement positif, non pas seulement pour dénoncer ses limites et humilier en elle l'esprit humain, mais pour la dépasser, elle et son mode spécifique de visée comme un obstacle à la connaissance absolue et découvrir au-delà d'elle le lieu originaire de l'esprit<sup>26</sup>.»

Cette réduction, coupant toute compréhension possible de la manifestation de la manifestation et donc de l'affectivité, produit une dévalorisation de la sensibilité qui est pourtant une partie de notre être et une forme de connaissance, une manière d'interpréter la réalité qui est plus certaine que toute autre étant ressenti immédiatement et non pas à distance. C'est donc un nouveau fondement de la connaissance que nous propose Michel Henry, fondement qui produit un renversement par rapport à la tradition. La raison trouve désormais son fondement dans l'affectivité, elle y est subordonnée. Ce nouveau fondement de la connaissance peut se traduire par une affirmation simple qui porte pourtant en elle à la fois une thèse phénoménologique, une thèse ontologique et possiblement la fondation d'une éthique : «Tout comprendre est affectif<sup>27</sup>.»

Michel Henry se trouve à revaloriser un type de connaissance et donc de vérité qui fut oublié ou ignoré par la tradition philosophique, pour en faire le fondement de toute vérité. La vérité n'est alors plus une somme d'informations abstraites plus ou moins accessible, mais bien ce que possède par excellence le sujet parce qu'elle forme ce qu'il est : «Plus originaire que la vérité de l'être est la vérité de l'homme<sup>28</sup>.»

### *L'auto-affectivité*

Cette critique du monisme ontologique et la revalorisation de la sensibilité conduisent à une étude approfondie de l'affectivité dans l'ouvrage majeur de Henry, *L'essence de la manifestation*.

Il faut tout d'abord éviter la confusion. Bien que l'affectivité se découvre à travers l'étude du corps, elle n'a rien à voir avec les sens. «Ce qui se sent sans que ce soit par l'intermédiaire d'un sens est dans son essence affectivité<sup>29</sup>», affirmera Michel Henry. Que peut-on sentir sans que ce soit par l'intermédiaire des sens? Les sentiments bien sûr. Il faut donc comprendre l'affectivité à partir de l'idée d' «être affecté par...» Nous pourrions alors nous questionner sur le caractère immédiat des sentiments, si important pour la philosophie de Michel Henry, puisque les sentiments présentent habituellement une structure intentionnelle, ce qui demande un objet et donc une distance. En effet, la plupart des sentiments peuvent être causés par un objet ou un événement externe donnant une impression d'intentionnalité, mais en réalité le sentiment en tant que ce qu'il est, en tant qu'il est vécu par un sujet, se présente immédiatement. Cela se comprend particulièrement bien à partir de l'angoisse. L'angoisse, au sens de Kierkegaard, est un exemple parfait de la transparence du sentiment puisqu'il n'a ni objet qui le provoque ni objet vers lequel il se dirige. L'angoisse nous prend tout entier, sans avertissement ni explication, et nous plonge dans un vertige abyssal. Devant nous, les possibilités se multiplient jusqu'à ébranler notre existence, nous laissant entrevoir le néant. L'angoisse se tient donc en elle-même, elle ne se porte pas vers l'extérieur, vers un objet. Au-delà de leur structure intentionnelle apparente, tous les sentiments possèdent cette transparence. Les sentiments ne se dédoublent pas tel un objet qui doit être perçu par un sujet, ils *s'éprouvent*. On ne sait ce qu'est la peur, l'amour, la tristesse, etc. qu'en nous référant à nos propres expériences de peur, d'amour, de tristesse, etc. C'est à ce niveau que Michel Henry fonde l'auto-affectivité.

Cette transparence du sentiment permet à l'affectivité de ne présenter aucun dédoublement, aucun écart, aucune distance. L'auto-affectivité n'est donc pas un rapport à soi, mais une pure transparence, pure immanence où il n'y a rien d'extérieur.

En ce qui concerne le sentiment et son rapport à soi, la prescription de l'*eidōs* est précisément qu'aucune dimension de repli ne peut être dépliée, de telle manière qu'il n'y a rien entre lui et lui, pas de recul possible, de telle manière que, acculé à l'être, à son être, y adhérant point par point, il lui est

livré de cette façon, en toute impuissance, dans la passivité du souffrir. Le sentiment est le don qui ne peut être refusé, il est la venue de ce qui ne peut être écarté<sup>30</sup>.

Il ne s'agit pas d'une tentative d'explication à partir d'une théorie complexe, mais bien d'une analyse phénoménologique. Le sentiment est ressentit de cette manière et ne peut être compris que de cette manière.

Nous l'avons vu, Michel Henry affirme à plusieurs reprises à travers son œuvre l'identité de l'affecté et de l'affectant. Il fera de cette unité de l'affectivité l'un des points les plus marquants de sa philosophie. Pourtant, vers la fin de *L'essence de la manifestation*, Michel Henry introduira une dualité à l'intérieur de l'auto-affectivité en affirmant que par-delà l'identité de l'affectant et de l'affecté, l'affectant se fonde sur l'affecté.

L'identité avec soi du sentiment le lie à son contenu, en sorte qu'il est soumis et le supporte, et, en l'absence de tout rapport, ne se rapporte à lui qu'à l'intérieur d'un «souffrir» et comme ce «souffrir» qui le détermine ultimement et constitue en lui l'essence de l'affectivité<sup>31</sup>.

Souffrance, réceptivité, passivité, Michel Henry fera reposer toute sa philosophie sur une impuissance fondamentale, condition de possibilité de l'affectivité, dédoublant ainsi en apparence ce qu'il affirme pourtant être une identité. Ce rapport à soi qui n'est pas un rapport d'une chose à une autre, ce paradoxe apparent forme ce qu'il nomme «l'épaisseur du sentiment» et c'est justement ce repli du sentiment sur lui-même qui rend possible le Soi.

Ce qui se sent soi-même, de telle manière qu'il n'est pas quelque chose qui se sent, mais le fait même de se sentir ainsi soi-même, de telle manière que son «quelque chose» est constitué par cela, se sentir soi-même, s'éprouver soi-même, être affecté par soi, c'est là l'être de la possibilité du Soi<sup>32</sup>.

Le sentiment, l'affectivité, est nécessairement une donation et une réception, un senti et un sentant. Son unité peut sembler

mystérieuse, mais elle n'est autre que ce que nous sommes. Je *sais* que je ressens la peur et je *sais* que je subis cette peur comme quelque chose qui proviendrait de l'extérieur, mais ce n'est pas le cas. La sensation de la peur est antérieure à toute compréhension rationnelle, à toute représentation. L'autonomie du sujet se trouve dans son pouvoir de s'affecter lui-même. Le soi est constitué de l'auto-affectivité. Être un sujet signifie tout d'abord être capable de s'éprouver.

Il s'agit bien entendu du point le plus délicat de toute l'œuvre, point où l'esprit doit prendre du recul afin de se ressaisir autrement. On pourrait aller jusqu'à parler de conversion du regard ou d'ouverture d'esprit. La difficulté vient bien entendu que cela paraît paradoxal. Comment peut-on parler d'un rapport à un seul terme? Ou encore, on pourrait réduire le tout à une simple formule tautologique où affectivité = affectivité, formule que l'on pourrait concevoir comme «la condition dernière à laquelle "il faut bien s'arrêter"<sup>33</sup>» mais qui n'a alors rien à nous apprendre. En réalité, si cela nous semble difficile à comprendre et à accepter, c'est que le monisme ontologique réduit notre champ de compréhension et c'est précisément ici que se trouve l'enjeu de cette critique.

Le résultat le plus immédiat et le plus évident d'une telle interprétation [parlant du monisme ontologique] fut de rendre inaccessible à la pensée philosophique l'idée même d'une réception qui ne serait pas par essence la réception d'un contenu extérieur et comme tel étranger au pouvoir qui le reçoit<sup>34</sup>.

Mais comme nous l'avons vu, l'être se manifeste de deux manières: il se présente à la lumière de la raison et il s'éprouve. L'être peut être observé par un autre être, mais il peut également s'observer lui-même. Cette réception de l'affectivité par elle-même est la pure transparence de la conscience à elle-même. Et c'est de cette transparence que nous pouvons tirer une vérité plus certaine que toute autre puisque cette vérité est notre être. Ferdinand Alquié l'exprimera simplement:

[Dans] l'affectivité, l'être, pour la première fois, semble se manifester de façon irrécusable et directe. Dans ce cas, en effet, l'être à atteindre n'est autre que celui que nous sommes pour nous-mêmes. Notre certitude peut dès lors devenir totale. La chose recherchée ne participe pas de l'extériorité, que peuvent mettre en doute idéalisme ou solipsisme. Elle est notre sensation, notre plaisir, notre tristesse. Elle est, par nature, évidence<sup>35</sup>.

Il s'agit d'une révélation au sens le plus profond du terme. L'affectivité est ce par quoi l'être se révèle à lui-même, se manifeste à lui-même. «L'affectivité est la révélation de l'être tel qu'il se révèle à lui-même dans sa passivité originelle à l'égard de soi, dans sa passion<sup>36</sup>.» L'être se perçoit, il s'apparaît dans une forme de connaissance tout à fait différente de celle de la représentation. Révélation immanente où l'affectivité se reçoit elle-même, il n'y a aucun besoin d'espace ou de distance comme cela est le cas dans la représentation. L'être, en l'affectivité, est présence.

### *Conclusion*

Ce renversement que produit Michel Henry est-il tout à fait justifié? On peut avoir l'impression, en lisant *L'essence de la manifestation*, que la conclusion se trouve déjà au point de départ, que l'on reprend tout continuellement. On sent chez Michel Henry un désir d'accorder une importance capitale à l'individu avant tout développement. On pourrait également se questionner sur l'utilisation de la phénoménologie qui conduit inévitablement à une étude du sujet lui-même. Mais de tels soupçons ne sont que la dernière ligne de défense du monisme ontologique refusant toute connaissance qui ne répond pas à ses attentes de représentation. La raison ne peut accepter ce qu'elle est incapable de voir et ne peut accepter d'être limitée comme le démontre bien les antinomies de Kant où la raison s'épuise sans fin.

Michel Henry veut tout d'abord une revalorisation de la sensibilité qu'il veut établir en fondement par rapport à la raison et à l'action.

Que l'affectivité détermine l'action et la précède comme son essence, comme la source d'où elle découle nécessairement, cela veut dire l'impuissance du vouloir et de l'action à l'égard du sentiment doit être recherchée, non dans le vouloir ni dans l'action elle-même, mais précisément dans ce qui les détermine et leur sert de fondement, et constitue leur essence, à savoir dans le sentiment lui-même<sup>37</sup>.

Il ne s'agit pas pour Michel Henry d'un saut ou d'une soumission à une foi qui ne peut se justifier. Non, cette primauté de l'affectivité s'éprouve en une parfaite évidence, plus certaine qu'aucune connaissance fondée sur la représentation. Encore une fois, l'erreur serait de tenter de comprendre, d'encercler, de limiter la connaissance de l'affectivité par celle de la raison. « [Le pouvoir de la pensée] est par principe incapable de saisir, c'est-à-dire de laisser être et se développer, la vérité incluse dans le sentiment et qui lui est identique comme son affectivité même, en tant que le Logos de la transcendance est irréductible au Logos de l'affectivité<sup>38</sup>. » Michel Henry va donc jusqu'à donner un Logos propre à l'affectivité, Logos dont le langage est irréductible à celui de la pensée parce que le langage du sentiment est formé du sentiment lui-même et ne laisse donc aucune possibilité de symbolisation qui demanderait un recul, une distance et donc une sortie de l'affectivité. Si l'on peut parler d'un Logos de l'affectivité, c'est parce que l'affectivité est une révélation de l'être, une interprétation du réel, au même titre que la raison, mais comme son contenu n'est autre que le sentiment lui-même, cette révélation est absolument vraie et exempte de toute erreur. L'erreur ne peut provenir que de la mise à distance, que de la tentative de la raison de comprendre et d'interpréter ce qui est hors de son champ de vision.

Le but de Michel Henry n'est certainement pas de rejeter la connaissance de la raison pour la remplacer par un autre type de connaissance qui serait absolument certain. La critique du monisme ontologique n'attaque que la réduction des manifestations « acceptables » de l'être à celles de la représentation. L'affectivité est fondamentale et possède un niveau de vérité supérieur à celui de la raison, mais cette dernière reste complémentaire et nécessaire.

L'affectivité seule ne pourrait guider l'homme. Il faut un dialogue constant entre ces deux types de connaissance et ce dialogue n'est rendu possible que par la philosophie. D'où la mise en garde que nous offre Ferdinand Alquié : « La conscience affective ne se soucie pas de comprendre. Comprendre est la fin essentielle de la philosophie. La conscience affective nous conduit au rêve, peut nous mener à la folie. La philosophie est lucidité et sagesse<sup>39</sup>. »

- 
1. Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, Paris, Presses universitaires de France, Paris, 1963, p. 53.
  2. Michel Henry, *Phénoménologie de la vie*, Tome II : *De la subjectivité*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 11.
  3. *Ibid.*, p. 13.
  4. Gabrielle Dufour-Kowalska, *L'art et la sensibilité. De Kant à Michel Henry*, Paris, Vrin, 1996, p. 26.
  5. Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 31.
  6. Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, p. 109.
  7. René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 54.
  8. Nous précisons qu'il s'agit d'une caricature de la philosophie de Descartes, puisqu'à plusieurs endroits nous pouvons trouver des positions plus nuancées que celle d'un dualisme naïf. Nous pouvons penser aux réponses qu'il offrit au questionnement d'Élisabeth ou à la lettre à Plempius.
  9. Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*, Chicago, The University of Chicago Press, 1949, p. 328.
  10. Emmanuel Levinas, *Le temps et l'autre* [1947], 9<sup>e</sup> éd., Paris, Quadrige/PUF, 2004, p. 21.
  11. Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps. Essai sur l'ontologie biranienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 148.
  12. Michel Henry, *Incarnation*, p. 9.
  13. Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps*, p. 288.
  14. Michel Henry, « La question du refoulement », dans Roger-Pol Droit (dir.), *Présences de Schopenhauer*, Paris, Grasset, 1989, p. 281.
  15. Ferdinand Alquié, *La conscience affective*, Paris, Vrin, 1979, p. 185.
  16. Michel Henry, *Philosophie et phénoménologie du corps. Essai sur*



- l'ontologie biranienne*, Paris, Presses universitaires de France, 1965, p. 148.
17. *Ibid.*, p. 278.
  18. Cette idée de nouveauté n'est pas à prendre au sens d'une fabrication de quelque chose qui n'existait pas avant, mais au sens de l'explicitation de quelque chose qui à toujours été là. C'est dans ce type de nouveauté que se trouvent toute la force et la profondeur de la véritable philosophie. La nouveauté au sens de fabrication peut bien entendu être utile pour un temps, mais ne sera jamais que chimère temporaire, assemblage de ce qui est naturellement hétérogène.
  19. Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, p. 47.
  20. Ferdinand Alquié, *La conscience affective*, p. 174.
  21. Voir René Descartes, *Passions de l'âme*, Paris, Flammarion, 1996, article 26.
  22. Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, p. 709.
  23. *Ibid.*, p. 107.
  24. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* [1949], Paris, Le livre de poche, 2003, p. 54.
  25. Michel Henry, *Phénoménologie de la vie, Tome I, De la phénoménologie*, Presses universitaires de France, Paris, 2003, p.63.
  26. Gabrielle Dufour-Kowalska, *Michel Henry. Un philosophe de la vie et de la praxis*, Paris, Vrin, 1980, p. 18.
  27. Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, p. 603.
  28. *Ibid.*, p. 53.
  29. *Ibid.*, p. 557.
  30. *Ibid.*, p. 593.
  31. *Ibid.*, p. 590.
  32. *Ibid.*, p. 581.
  33. *Ibid.*, p. 590.
  34. *Ibid.*, p. 293.
  35. Ferdinand Alquié, *La conscience affective*, p. 176.
  36. Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, p. 586.
  37. *Ibid.*, p. 824.
  38. *Ibid.*, p. 711.
  39. Ferdinand Alquié, *La conscience affective*, p. 183.

# Comment distinguer le rêve de la veille : la solution de F. H. Jacobi<sup>1</sup>

Pierre-Alexandre Fradet, *Université de Montréal*

Penseur de la «non-philosophie<sup>2</sup>», Friedrich Heinrich Jacobi invite à «opérer le saut périlleux qui [...] met en contact avec les réalités suprêmes et notamment avec ce qu'il y a d'irrationnel par excellence, la liberté<sup>3</sup>». L'accent intuitionniste qu'il donne à son œuvre est indiscutable, tout à fait tangible, bien que l'auteur affirme lui-même s'appuyer «sur [d]es faits [et justifier sa] doctrine avec une rigueur scientifique<sup>4</sup>». Comment faire le partage entre l'état onirique et celui d'éveil? De quelle façon procéder pour rendre compte de la distinction entre le rêve et la veille? Telles sont les questions auxquelles tente de répondre Jacobi, et telles sont également celles sur lesquelles nous nous pencherons ici.

L'intérêt de ces questions, ou plus précisément l'intérêt des *réponses* qu'y apporte Jacobi, est au moins double : en plus de fournir une hypothèse sur la façon de distinguer deux états que Descartes a eu grand-peine à discerner, elles prennent appui sur la notion de «sentiment de l'être immédiat» et constituent en cela une voie d'accès privilégiée à une théorie intuitionniste et à une défense du réalisme. Dans le but d'examiner ces réponses, cette hypothèse et les arguments qui s'y intriquent, nous procéderons ici en quatre temps. Nous dégagerons d'abord les principaux traits qui permettent à Jacobi, tantôt explicitement, tantôt implicitement, de distinguer la veille du rêve. Nous éclairerons ensuite cette distinction en montrant dans quelle mesure la théorie de la connaissance jacobienne s'articule à celle-ci, puis nous rapporterons les arguments que formule l'auteur pour défendre le primat de l'immédiat, asseoir sa théorie de la connaissance et, par ricochet, appuyer l'idée selon laquelle la veille et le rêve peuvent être distingués. Enfin, nous soulèverons deux objections qu'il est possible d'évoquer contre la méthode intuitive : l'une est avancée par Jacobi lui-même, l'autre est due à Hegel et Bergson.

*1. Le départage entre rêve et veille : quatre traits distinctifs*

Dans *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, Jacobi pose sans détour la question de savoir ce qui distingue le rêve de la veille – il écrit : « Mais d'où nous vient donc, lorsque nous sommes éveillés, la certitude que nous ne rêvons point ? En quoi la veille se laisse-t-elle sûrement distinguer du rêve et le rêve de la veille<sup>5</sup> ? » Pour répondre à cette question Jacobi laissera entrevoir au moins *quatre traits distinctifs*.

1) Le premier concerne précisément le sentiment qu'on éprouve dans l'état de veille : « Le réel peut aussi peu être figuré hors de sa perception immédiate, affirme l'auteur, que *la conscience hors de la conscience, la vie hors de la vie, la vérité hors de la vérité*. Perception du réel et sentiment de la vérité, conscience et vie sont une seule et même chose<sup>6</sup>. » Associant étroitement l'état de veille et le réel, d'une part, l'état de sommeil et la représentation, de l'autre, Jacobi suggère ici que la veille se distingue du rêve en cela qu'elle implique, au contraire de celui-ci, une « perception immédiate du réel » et un « sentiment de vérité ». Au moment où un sujet s'adonne à l'expérience de l'état de veille, il serait donc en mesure de reconnaître qu'il se trouve dans cet état pour peu qu'il en *éprouve* la certitude, la conviction.

Que la veille soit reconnaissable par un sentiment et suppose par là même un certain rapport au sujet, cela ne signifie pas que la distinction veille / rêve soit *arbitraire* et n'ait qu'un caractère *subjectif*. « Rien n'est plus éloigné de la philosophie si "personnelle" de Jacobi, souligne Leo Strauss, que de voir dans ce trait spécifique une limitation de son contenu de vérité objectif<sup>7</sup>. » Si Jacobi accorde une grande place à la subjectivité et au sentiment plutôt qu'à la démonstration rationnelle, c'est donc toujours en vue d'atteindre l'objectivité même : là où une perception immédiate met en contact avec la veille, il estime qu'on doit avoir bel et bien affaire à la veille ; là où un sentiment de vérité naît, c'est le réel lui-même et rien autre chose qui s'affirme<sup>8</sup>. Pour être plus exact, Jacobi est d'avis que le sentiment de vérité donne lieu à une certaine « croyance ». Il n'entend pas par là une « croyance aveugle », « qui ne s'appuie que sur l'apparence, sans fondement ni évidence propre<sup>9</sup> » ; il comprend

davantage «l'assentiment qui ne naît pas de motifs rationnels<sup>10</sup>», c'est-à-dire une croyance qui trouve ancrage dans le réel et induit une certaine «force de conviction».

De quel droit Jacobi rapproche-t-il l'idée de croyance de celle d'objectivité? Tout simplement en fonction de sa compréhension du rôle de la croyance. Pour Jacobi, en effet, l'impression «plus forte, plus vivante, plus puissante<sup>11</sup>» qui se prédique de la croyance vient directement garantir que, loin d'avoir un objet fictionnel et simplement subjectif, cette croyance est suscitée par une réalité objective car elle *s'impose au sujet*. En cela, et de son propre aveu, Jacobi récupère quelques développements de Hume<sup>12</sup>. «[L]a différence entre les *fictions* et ce à quoi nous *croyons*, rapporte-t-il en citant Hume, réside dans une certaine sensation ou un certain sentiment qui s'attache à ceci, mais qui n'est pas lié à celles-là; un sentiment qui ne dépend pas de notre volonté et qui ne peut être provoqué à plaisir<sup>13</sup>.» S'il est patent ici que Jacobi se réclame de Hume en pensant la croyance comme un sentiment qui ne tient pas à la volonté<sup>14</sup>, il faut pourtant se garder d'exagérer le lien entre les deux auteurs, du moins en ce qui concerne l'objectivité propre à la croyance. Lucien Lévy-Bruhl l'a bien noté: «[Hume] est aussi exigeant en matière de preuves que Jacobi l'est peu. Il dit bien que la croyance est un sentiment, mais il se garde d'ajouter, comme Jacobi, que c'est un sentiment *objectif*: il montre au contraire que rien ne garantit cette objectivité<sup>15</sup>.»

2) Outre que Jacobi s'inspire vaguement de Hume sur la notion de croyance et rattache à la veille un sentiment de vérité, il fait apparaître au moins trois autres traits pour distinguer la veille du rêve. L'un d'entre eux découle directement, ou peu s'en faut, de celui que nous venons de formuler:

[I] doit y avoir dans la perception du réel quelque chose qui n'est pas dans les simples représentations, autrement, on ne pourrait les distinguer. Mais alors cette distinction concerne précisément le réel et rien d'autre. *Donc dans la simple représentation, le réel lui-même, l'objectivité, ne peut jamais être présenté.* [...] Je dis bien, les représentations ne peuvent jamais [présenter] le réel *comme tel*. Elles renferment seulement des aspects des *choses* réelles et non le *réel lui-même*<sup>16</sup>.

Ayant rapproché, nous le rappelons, la veille du réel et le rêve de la représentation, Jacobi affirme ici que la perception du réel est *plus riche ontologiquement* que la représentation, c'est-à-dire que quiconque perçoit le réel connaît une *expérience irréductible* au mode représentatif. Non pas qu'il estime alors que les représentations sont des « copies déformantes » ou des imitations qui échouent à traduire le réel : pour Hemsterhuis<sup>17</sup> comme pour Jacobi, les représentations « contiennent bien “les modalités” [*Beschaffenheiten*] des choses réelles » ; mais en aucun cas elles ne renferment, d'après ce dernier, « le réel lui-même, en tant que tel, qui précisément se désigne [...] comme l'irreprésentable par excellence<sup>18</sup> ». Le caractère « irreprésentable », tel est donc le second trait par lequel Jacobi qualifie le réel et la veille et les distingue de leurs contraires : alors que la veille se présente immédiatement et sans biais, le rêve est à relier au régime de la médiation et de l'idéal<sup>19</sup>. En quel sens devons-nous comprendre que l'irreprésentabilité de la veille découle du premier trait identifié ? En ceci : puisque c'est à la veille que Jacobi avait associé une perception immédiate et un sentiment de vérité, c'est de la veille, de la veille précisément qu'il s'était engagé à dire qu'elle contient plus que la représentation et qu'elle ne peut être représentée comme telle.

3) Mais ce n'est pas qu'en fonction de l'irreprésentabilité que Jacobi départage la veille du rêve : c'est aussi en indiquant que la veille a un caractère « primitif » et que c'est elle qui permet de former le rêve, et non l'inverse. « Qui n'aurait jamais été éveillé, signale Jacobi, ne pourrait jamais rêver et *il est impossible qu'il y ait un rêve primitif, une illusion primitive*<sup>20</sup>. » Le caractère primitif de la veille se laisse conclure des deux traits qui précèdent. Étant donné que la veille et le réel, en effet, sont reconnaissables par un sentiment et ne peuvent être représentés comme tels, force est d'admettre qu'ils sont *antérieurs* à la représentation et qu'ils jouissent d'une certaine *priorité* par rapport à leurs contraires (rêve et fiction). Cela revient alors à dire que toute illusion ou chimère, du fait même qu'elles soient illusion et chimère, doivent posséder un *statut dérivé* par rapport au réel.

En consultant un extrait des *Méditations métaphysiques*, on aura tôt fait de constater que Jacobi et Descartes, sur la question de ce statut, sont à rapprocher. Le fait est bien connu : Descartes se

«ressouvien[t] d'avoir été souvent trompé, lorsqu'[il] dormai[t], par [diverses] illusions», et il conclut de là «qu'il n'y a point d'indices concluants, ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil<sup>21</sup>». Or, Descartes en viendra à dire qu'*il est impossible que le rêve ne soit pas dérivé de quelque chose de persistant et de réel*<sup>22</sup>, et par conséquent aussi que certaines choses ou figures doivent avoir une valeur objective et se distinguer du rêve. Nous ne faisons donc pas fausse route en mentionnant que Jacobi et Descartes se rejoignent sur un point. Certes, à la différence insigne de Descartes, Jacobi ne recherche pas de fondement premier qui découle de la raison<sup>23</sup>; mais il conçoit tout de même que la veille possède un caractère primitif et que le rêve est constitué d'éléments qui en sont issus. De sorte qu'il faut reconnaître que le rêve, à la différence de la veille, est considéré comme «dérivé», «secondaire», de «seconde main», autant chez Jacobi que chez Descartes.

4) Un dernier trait majeur permet de contraster la veille et le rêve. Ce trait est un corollaire du précédent et est dégagé dans ce passage : «Ce n'est pas la veille qui se laisse distinguer du rêve, mais bien le rêve de la veille<sup>24</sup>.» Que signifie cette phrase de Jacobi, à la fois succincte et révélatrice ? Ni plus ni moins qu'une chose : c'est en connaissant d'abord l'expérience de la veille, et non pas l'expérience du rêve, qu'il devient possible de distinguer entre l'état onirique et l'état d'éveil ; sans avoir connu l'expérience originelle de la veille, on restera dépourvu de la *condition* qui permet de différencier les deux états<sup>25</sup>. En fait, pour Jacobi, de même qu'on ne devient en mesure de repérer une illusion qu'en comparant ensemble fiction et réalité, de même il est nécessaire d'avoir été mis en contact avec la veille pour détenir un *point de référence*, comparer ensemble rêve et veille, et opérer par la suite un partage entre l'état onirique et l'état d'éveil.

Cette façon de procéder pour distinguer des états entre eux, certains travaux antérieurs au *David Hume* permettent de la caractériser plus finement. Dans la première section de ses *Lettres à Moses Mendelssohn sur la doctrine de Spinoza*, Jacobi lance : «La possibilité de l'existence de toutes les choses individuelles que nous connaissons s'appuie et se rapporte à la coexistence d'autres choses individuelles et *nous ne sommes pas en état de nous représenter un*

*être existant pour soi seul*<sup>26</sup>. » Plus loin dans le texte, il réaffirme : «là où il y a des représentations, il faut qu'il y ait plusieurs choses individuelles *qui se rapportent les unes aux autres*, il faut que quelque chose d'extérieur se présente aussi avec quelque chose d'intérieur<sup>27</sup> ». À peu de nuances près, on repère ici la reformulation d'une thèse spinoziste bien connue, celle selon laquelle «*omnis determinatio est negatio*<sup>28</sup> ». Cette thèse signifie essentiellement que pour qu'un étant, un concept ou un terme soient en mesure d'acquérir un sens, ils doivent être arrachés à l'isolement, être placés dans un réseau conceptuel plus vaste et être détachés d'autres étants, concepts ou termes.

Une fois reliée au problème de la distinction veille / rêve, cette thèse devient éclairante. En effet, si Jacobi différencie la veille du rêve en affirmant que celle-ci a un caractère *originel* et que seule une expérience de la veille *rend possible* une distinction entre l'état onirique et l'état d'éveil, il semble juste de croire que *l'expérience de la veille ne suffit pas selon lui pour établir cette distinction*. Car il est impossible que le concept de veille acquière son sens dans l'*isolement* et l'*indépendance totale*, et c'est toujours en détachant ce concept de ce dont il se distingue (le concept de rêve, notamment) qu'on pourra faire naître ce sens. Bien que Jacobi soutienne que l'expérience de la veille ait un caractère primitif, il semble donc manifeste à ses yeux qu'il faille, d'une part faire l'expérience *et de la veille et du rêve*, d'autre part *mettre en parallèle ces deux expériences*, pour produire le sens de «veille» et de «rêve» et devenir en mesure de les distinguer.

## *2. La théorie de la connaissance jacobienne : un recours à l'intuition*

Nombreux sont les philosophes qui ont défendu le recours à la méthode intuitive, et plus nombreux encore sont les types d'usages qui en ont été faits dans l'histoire. Pour donner quelques exemples, Guillaume d'Ockham a pensé l'intuition comme «ne dépend[ant] ni de la causalité que peut exercer à son égard la chose qu'elle appréhende, ni de la position objective de cette chose dans l'existence actuelle<sup>29</sup> »; Emmanuel Kant a distingué entre l'«intuition pure» et l'«intuition empirique»<sup>30</sup>, la première étant connaissable *a priori*

et la seconde à rattacher à la sensibilité; William James a introduit le concept d'intuition pour qualifier et développer son « empirisme radical<sup>31</sup> »; enfin, et ce n'est là qu'un autre exemple, Alfred North Whitehead a compris l'intuition comme ce qui rend évidents le « procès » et le « renouvellement » à l'œuvre dans le monde<sup>32</sup>. Les contextes d'usages du terme « intuition » étant multiples et variés, il convient donc de clarifier avec minutie le sens qu'on lui accole lorsqu'on qualifie la doctrine jacobienne d'intuitionniste.

Jacobi en appelle à l'immédiat et se réclame de l'intuition, certes; mais quel usage précis fait-il de l'intuition, et en quoi exactement cet usage nous permet-il de porter à un plus haut degré de clarté la distinction veille / rêve? Ce sont les questions sur lesquelles nous nous pencherons à présent, ce qui nous permettra de montrer que l'intuitionnisme et le réalisme jacobiens recourent de point en point cette distinction. Au moins *deux raisons majeures* poussent Jacobi à privilégier l'intuition, qui rend possible un savoir immédiat et permet d'attester l'existence du *corps*, de *Dieu* et du *monde extérieur*<sup>33</sup>. D'une part, assure Jacobi, sans sensibilité, sans « faculté de percevoir [immédiatement], entendement et raison [demeureraient] sans contenu ni fonction, simples entités, des êtres imaginaires<sup>34</sup> ». C'est qu'il est nécessaire d'après l'auteur d'ancrer tout savoir rationnel dans l'être immédiat, sans quoi on dépouillerait toute connaissance de contenu et la ferait tourner à vide. Jacobi va même jusqu'à dire que la sensibilité permet de former des « jugements [qui] ne perdent rien de leur universalité ni de leur nécessité »; mais au contraire gagnent « un bien plus haut degré d'universalité inconditionnée [du fait qu'ils] peuvent être dérivés de l'être et de la communauté des choses singulières en général<sup>35</sup> ».

D'autre part, ajoute Jacobi, « le plus grand mérite du chercheur est de dévoiler l'*existence* et de la révéler... L'explication est pour lui un moyen, une voie menant au but, la finalité la plus proche – jamais la fin ultime. Sa fin ultime est ce qui ne se laisse pas expliquer: l'indissoluble, l'immédiat, le simple<sup>36</sup> ». En ces termes se dévoile le versant « existentialiste » de la pensée jacobienne. Rappelant à certains égards la pensée kantienne, pour laquelle l'existence est extérieure au concept et doit être donnée dans l'expérience<sup>37</sup>, l'idée



de Jacobi est que *l'essence présuppose l'existence*<sup>38</sup>, c'est-à-dire que celle-ci ne se laisse pas *démontrer* mais toujours *constater, révéler*, et qu'il doit revenir au chercheur de porter au jour la réalité d'une chose avant de penser ses déterminations. À vrai dire, sans entrer d'emblée et immédiatement en contact avec le réel, *on demeure forcément rivé à la médiation et on s'empêche d'atteindre ce réel*<sup>39</sup> : d'où la nécessité d'enraciner tout savoir dans l'être sensible et de privilégier « l'intuition immédiate sur tous les raisonnements qui ne peuvent jamais découvrir l'existence<sup>40</sup> ». Plus exactement, il importe d'après Jacobi, pour connaître, d'éprouver un sentiment de l'être immédiat qui trouve son fondement dans la *sensibilité* et donne lieu à une *croissance*, c'est-à-dire à l'acte d'adhérer en toute certitude à ce qui se *révèle* comme vrai<sup>41</sup>. Il est donc juste de dire que Jacobi invite à opérer un *salto mortale* et à se laisser guider par une croissance, qui ne doit pas être confondue avec la « croissance rationnelle », empreinte de médiation, dont parlait Kant.

Dans quelle mesure précise Jacobi se distingue-t-il du philosophe de Königsberg ? À la différence de Kant, il considère qu'on est en mesure d'embrasser le réel lui-même, la chose telle qu'elle est en soi, par l'intermédiaire d'un « sens » ou la « faculté de percevoir en général<sup>42</sup> ». Un des aspects de sa critique de Kant peut à ce titre être résumé ainsi :

Fichte could agree with Jacobi that neither of the two parts of the alternative offered by the *Critique of Pure Reason* can be accepted as satisfactory. With regard to the first branch of the dilemma, the thing in itself is a pure absurdity for Fichte and it deserves no more attention: an object that we are obliged to *think*, but that is simultaneously said to have no relation to the thinking subject is utter non-sense. Alternatively, the “empirical object” singled out by Jacobi as the other possible explanation of sensation cannot make the origin of the matter of experience intelligible either, simply because the empirical object, according to Kant's own explicit conception, is not given from the start, but construed according to necessary rules in the subject<sup>43</sup>.

Il devient clair ici que Jacobi voit dans la « chose en soi » un pur non-sens dans la mesure où cet objet est défini comme à la fois *pensé et extérieur* à la pensée du sujet, tout comme il répudie l'idée que l'« objet empirique » soit à l'origine de l'expérience intelligible, car cet objet est analysé à travers le prisme des règles nécessaires qu'impose le sujet. Pour Jacobi, en fait, il est possible d'atteindre immédiatement la chose extérieure elle-même ; cette chose ne se dérobe pas au sujet ni n'est inaccessible, et quiconque manque de l'admettre retire à la connaissance une « signification véritablement objective<sup>44</sup> », s'éloigne du *réalisme* et s'encombre du lot de problèmes qu'implique l'*idéalisme*. C'est en tout cas ce qu'a tenté d'établir Jacobi en assimilant l'attitude de l'idéaliste à celle du « rêveur » :

Chaque fois que nous rêvons, nous sommes en quelque manière insensés. Le principe de toute connaissance, de tout sentiment du vrai, de tout enchaînement correct, *la perception du réel*, nous abandonne et au moment même où elle nous abandonne ou cesse de prévaloir, nous pouvons accorder ensemble, de la façon la plus extravagante, des choses, (c'est-à-dire des représentations, que nous prenons pour des choses, comme il arrive en rêve) [...] [et] c'est pourquoi dans les rêves, où l'existence réelle n'exclut pas la *coexistence* de ce qui n'est que représenté, nous croyons nécessairement les choses les plus incohérentes<sup>45</sup>.

En ces termes, Jacobi reproche au rêveur ce qu'il reproche à l'idéaliste, c'est-à-dire de s'en tenir à l'ordre des représentations et de manquer le réel lui-même, qui se révèle immédiatement. Il l'accuse par ailleurs de transporter la connaissance derrière un voile et de « percevoir ses représentations elles-mêmes et leurs rapports jusqu'à y voir des objets<sup>46</sup> ». Par « idéalisme », Jacobi entend bien sûr la doctrine qui accorde une préséance à l'ordre des représentations plutôt qu'au réel extra-mental ; mais il estime plus largement « que toute philosophie est idéaliste en ce sens qu'elle ne parvient jamais à saisir véritablement *l'existence*<sup>47</sup> ». On ne s'étonnera donc pas du fait qu'il attache l'étiquette d'« idéalistes » et de « nihilistes » aux penseurs rationalistes – lesquels ne partent pas de la réalité et ont

toutes les difficultés à l'atteindre ou à la retrouver<sup>48</sup>. Que signifie en clair le terme de « nihilisme » dans la pensée de Jacobi ? « The term, remarque Frederick C. Beiser, is virtually synonymous with, although slightly broader than, another term of Jacobi's: "egoism" (*Egoismus*). According to the early Jacobi, the egoist is a radical idealist who denies the existence of all reality independent of his own sensations<sup>49</sup>. »

Si Jacobi est intuitionniste et qu'il fustige les idéalistes au motif qu'ils n'en ont que pour leurs propres sensations, leur propre esprit, étant appelés du même coup à nier la réalité même, il ne faut pas perdre de vue que l'auteur accorde un certain rôle à la « raison ». Jacobi n'est pas le plus grand ami des définitions, sans doute, et l'analyse que fait Louis Guillermit des différents sens qu'il rattache à la raison est là pour le prouver<sup>50</sup>. Or, précise ce dernier, « [a]u premier point de vue dans l'organisation d'ensemble des facultés de l'esprit, deux d'entre elles, la sensibilité et la raison, assument la fonction de *révéler* l'Être sous sa forme sensible et sous sa forme supra-sensible, tandis que le troisième, l'entendement, remplit celle de *l'explication* et de *la démonstration*<sup>51</sup>. » Ce passage démontre bien que l'activité de la raison n'est pas complètement battue en brèche par Jacobi. On pourrait même dire qu'il y a chez lui un souci aigu d'articuler ensemble la raison, l'entendement et la sensibilité : tandis que l'entendement s'acquitte de fonctions logiques, la sensibilité révèle l'être dans son aspect sensible, et la raison, l'être dans son aspect supra-sensible<sup>52</sup>.

Cette prise en compte de la raison est confirmée par l'extrait où Jacobi affirme que « de même qu'il y a une intuition sensible, une intuition que procurent les sens, de même il y a également une intuition rationnelle que procure la *raison*. Toutes deux se tiennent l'une en face de l'autre comme deux sources propres de connaissance<sup>53</sup> ». Mais nuance quand même : si Jacobi accorde une place autant à la sensibilité qu'à la raison, à comprendre ici comme ce qui révèle l'être supra-sensible, il s'en prend malgré tout à *l'une des acceptions de la raison*. Cette acception n'est autre que celle sous laquelle la raison renvoie à l'acte de *conceptualiser* et d'*enchaîner des jugements*<sup>54</sup>. « Certes, mentionne Jacobi, c'est un grand privilège de notre nature

que notre aptitude à recevoir des choses des impressions propres à nous représenter leur *multiplicité distinctement*, et ainsi à accueillir le mot intérieur, *le concept* [...] [;] [mais] de l'habileté accrue à abstraire et à substituer aux choses et à leurs relations des signes arbitraires, résulte une clarté *si éblouissante que les choses elles-mêmes s'en trouvent obscurcies*<sup>55</sup>. » Ces remarques sont éloquentes : à trop conceptualiser, on en viendrait selon Jacobi à substituer à la chose même certaines attentes ou préférences subjectives ; de sorte qu'on fuirait la réalité et tomberait du même coup dans ce que l'auteur appelle le «rêve philosophique», dont il est plus difficile encore de s'éveiller que du «rêve vulgaire», moins chargé conceptuellement<sup>56</sup>.

Quels enseignements précis est-il possible de tirer de ces considérations, ainsi que de celles qui précèdent, sur la question de la distinction veille / rêve ? Au moins deux grandes idées. Premièrement, l'intuitionnisme de Jacobi implique l'adhésion au réalisme et le rejet de l'idéalisme, et seul celui qui éprouve le sentiment de l'être immédiat peut parvenir à se mettre en contact avec le réel et la veille, *toute autre attitude devant être reconduite à l'ordre de la représentation, au «rêve idéaliste»*. Deuxièmement, si la distinction entre le rêve et la veille est rendue possible par un sentiment immédiat qui prend racine dans la sensibilité et donne lieu à une croyance, Jacobi ne renonce pas à accorder un certain rôle à la raison. C'est que la raison doit être pensée elle-même comme une source de connaissance qui révèle l'être supra-sensible, ou tout au moins comme l'acte de conceptualiser et d'enchaîner des jugements : en ce sens, elle est susceptible de s'articuler au sentiment de l'être immédiat qui a mené à la distinction veille / rêve, *sinon pour compléter la connaissance produite par ce sentiment par un savoir supra-sensible, du moins pour permettre une conceptualisation et la formulation langagière de toute connaissance – notamment celle de la distinction veille / rêve*.

### 3. Le primat de l'immédiat : quelques arguments de Jacobi

En plus d'avoir exposé la théorie de la connaissance jacobienne, nous avons précisé jusqu'ici comment Jacobi s'y prend pour distinguer le rêve de la veille. La question à poser devient maintenant

la suivante : comment Jacobi réussit-il à étayer son intuitionnisme ? Tant qu'aucune réponse n'aura été apportée à cette question, non seulement la théorie de la connaissance jacobienne demeurera infondée, mais la distinction veille / rêve, qui prend appui sur un sentiment de l'immédiat, restera injustifiée. Avant de tirer au clair les arguments qu'invoque Jacobi pour défendre l'intuition, nous ferons un bref détour par les pensées de Thomas Wizenmann et de Moses Mendelssohn. Ce détour nous permettra de faciliter notre exposition des arguments jacobiens en faisant voir, ici de quoi ils se rapprochent, là de quoi ils se distinguent.

Personne n'en doute vraiment : les thèses de Jacobi rejoignent volontiers celles de Wizenmann et s'écartent de celles de Mendelssohn. Wizenmann distingue entre les connaissances *a priori* et les connaissances *a posteriori* : tandis que les premières trouvent leur validité en elles-mêmes et « dans le rapport de [leurs] parties entre elles », les secondes la tirent de « l'accord avec une chose existante quelconque<sup>57</sup> ». Ni les connaissances *a priori* ni les connaissances *a posteriori* ne permettent toutefois, d'après Wizenmann, d'aboutir à une preuve de l'existence de Dieu. C'est que « [l]e caractère de la connaissance idéelle ou de la connaissance *a priori* est [...] qu'elle est absolument indépendante des relations à l'existence des choses<sup>58</sup> », ce qui rend impossible toute connaissance de Dieu *a priori*. Parallèlement, parce que l'existence de Dieu n'est pas un concept de relation et que « [p]rouver à partir de l'expérience signifie [...] conclure par enchaînement de relations à relations<sup>59</sup> », on comprend bien qu'il n'est pas plus possible de démontrer cette existence par un recours à l'expérience.

Que l'existence de Dieu et des choses ne puisse être assurée par des preuves rationnelles, cela conduira Wizenmann à dire que « toute connaissance de l'existence, par conséquent aussi l'existence de Dieu, doit nécessairement provenir d'une Révélation et d'une croyance et reposer sur elles<sup>60</sup> ». Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Wizenmann sympathise avec la théorie de la connaissance jacobienne – ce qui n'exclut pas que sa pensée conserve sa propre particularité. En effet, alors que Jacobi pourfend le rationalisme et adhère à une théorie qui fait appel à la révélation, Wizenmann reprend l'idée de

révélation mais insiste aussi sur le rôle que jouent la *tradition* et *l'histoire* dans la croyance en Dieu. « [C]e qui enracine et entretient la croyance en une divinité et en une religion, suggère-t-il, ce n'est pas la raison, ce n'est pas une conviction issue de concepts dérivés, mais la croyance dans une tradition, dans une doctrine positive, dans les dires des ancêtres<sup>61</sup> » – qui reposent eux-mêmes en définitive sur une révélation historique<sup>62</sup>.

Tout autre est cependant la théorie de la connaissance de Mendelssohn. Avec Jacobi, ce dernier forme le couple qui résume le mieux l'opposition caractéristique de la « Querelle du panthéisme » : d'une part, le *fidéisme*, dont la figure emblématique est Jacobi ; d'autre part, le *rationalisme*, dont l'égérie est l'œuvre de Mendelssohn. Le nom de son camp l'indique déjà : ce dernier procède d'abord et avant tout par « démonstration rationnelle » pour former des connaissances. Concernant l'existence de Dieu, par exemple, il discutera de trois arguments distincts : un argument « physico-théologique », un argument « cosmologique » et un argument « ontologique<sup>63</sup> ». Le premier argument consiste à partir du constat selon lequel la nature présente un ordonnancement, une harmonie, un plan, et à inférer l'existence d'un être à l'origine de cette organisation : Dieu<sup>64</sup>. Le second argument pose quant à lui l'existence de la contingence et en fait découler la réalité d'un être *causa sui* : « [l']être nécessaire se pense lui-même comme absolument nécessaire ; il pense les êtres contingents comme décomposables dans des séries infinies, comme des êtres qui, par leur nature, présupposent en amont pour exister une série sans commencement et projettent en aval une série sans fin vers la réalité<sup>65</sup> ». Enfin, le troisième argument discuté par Mendelssohn ressemble à celui de saint Anselme mais s'en distingue par un aspect : il conduit à affirmer *l'infinité*, *la nécessité* et *l'existence* de l'être divin<sup>66</sup>.

Mais il n'y a pas que l'existence de Dieu que Mendelssohn aborde d'un point de vue déductif. On se rappelle que Jacobi prétend pouvoir distinguer le rêve de la veille, en d'autres mots la représentation du réel, en se rapportant à un certain sentiment et à une certaine conviction. Or, pour Mendelssohn, il doit en être autrement : « [i]l me semble qu'il y a des *critères infaillibles*, soutient-il, qui permettent de

distinguer de manière absolument infaillible le moi en tant qu'objet du moi en tant que représentation de Dieu, le moi comme prototype du moi comme image dans l'entendement divin<sup>67</sup>». Si Mendelssohn se lance à la quête de critères infaillibles pour distinguer le réel du régime représentatif, il suppose aussi, à vrai dire, que cette infaillibilité ne peut tenir à la seule existence d'un sentiment qu'on éprouve. Pour le formuler autrement : afin d'établir un partage entre fiction et réalité, c'est précisément la raison qu'il faut consulter de l'avis de Mendelssohn, et non pas le sentiment intérieur.

Sur quelle base au juste Jacobi désavoue-t-il cette thèse mendelssohnienne et se fait-il le défenseur de l'intuitionnisme ? On pourrait incliner à croire qu'une pensée de la non-philosophie comme celle de Jacobi répugne à toute démonstration, et par conséquent qu'on s'égare dès lors qu'on recherche des arguments chez Jacobi. Il n'en est pourtant rien<sup>68</sup>. En réalité, comme l'a fait comprendre Aristote, «s'il est vrai qu'il ne faut pas philosopher, alors il faut encore philosopher, car il faut démontrer qu'il y a de l'indémontrable et qu'on s'égare à vouloir le démontrer<sup>69</sup>». Pour honorer cette exigence et démontrer le primat de l'immédiat, Jacobi fera apparaître au moins *cinq arguments centraux*. Nous avons déjà rapporté deux d'entre eux en touchant un mot de l'intuition chez Jacobi<sup>70</sup> : 1) d'une part, disions-nous, sans intuition sensible, la raison ne s'ancre pas dans le réel mais *tourne à vide* et se dispose à produire des chimères ; 2) d'autre part, sans avoir recours à l'intuition, on ne peut parvenir à *rejoindre et attester l'existence de quoi que ce soit* – toute existence devant se laisser constater et non pas démontrer.

3) Ces arguments mis à part, Jacobi fera valoir l'intuition en affirmant que «[n]ous ne pouvons démontrer, en progressant par propositions identiques, que des similitudes (des accords, des vérités conditionnellement nécessaires). Toute démonstration présuppose quelque chose de déjà démontré dont le principe est *une révélation*<sup>71</sup>. » L'auteur laisse donc entendre que la raison est *secondaire par rapport à l'intuition*, dans la mesure où elle se contente d'inférer des conclusions et reste en elle-même incapable d'assurer la valeur des prémisses qu'elle endosse. Autrement dit, il remarque que la raison ne fait que «présupposer le vrai<sup>72</sup>» et doit être *précédée*, pour

qu'une connaissance advienne, d'une expérience intuitive capable de susciter la conviction, l'adhésion, la croyance en la vérité de certaines prémisses<sup>73</sup>.

4) À cet argument, s'en ajoutera un quatrième : « [i]l arrive trop souvent, mentionne Jacobi, que nous opposions aux expériences les plus intimes, des conclusions tirées *d'expériences lointaines très imparfaites* et que nous bâtissions *inexplicablement* sur de telles conclusions<sup>74</sup> ». Ce sur quoi l'accent est mis ici, c'est le fait que la méthode déductive, au contraire de l'intuition, implique une forme de médiation et donc *davantage de risques d'erreurs que la méthode intuitive*. En procédant par démonstration, on endosse en effet une multitude de propositions et on est appelé à *multiplier les étapes conduisant à la vérité* ; de sorte qu'on s'expose plus à l'erreur que si l'on ne reconnaît vrai que ce qui s'atteste dans « l'expérience intime », le sentiment immédiat menant à la croyance<sup>75</sup>.

5) Le cinquième et dernier argument sur la base duquel Jacobi défend son intuitionnisme a trait aux conséquences du rationalisme. « Toute voie qu'emprunte la démonstration mène au *fatalisme*<sup>76</sup> », écrit-il, c'est-à-dire que toute philosophie qui « prétend *expliquer* [l'ensemble du] réel<sup>77</sup> » doit chercher à isoler des lois, à rendre intelligible chaque chose à partir de ces lois et, comme l'a fait Spinoza, à effacer le libre arbitre. Jacobi étant pour sa part d'avis que la liberté s'atteste et se confirme dans un sentiment, il ne peut donc voir dans cette conséquence du rationalisme qu'une autre raison de favoriser l'intuition et d'avoir recours au sentiment immédiat – ce qui lui permet du même coup, on le comprend, de conforter la distinction veille / rêve qui repose sur ce sentiment.

#### 4. Réplique à Jacobi : deux objections contre le primat de l'immédiat

Si Jacobi répudie la priorité de la raison, ce n'est pas sans raison, et nous savons maintenant pourquoi. Aussi profonds et convaincants que soient les arguments qu'il invoque, il est tout de même moyen de lui adresser quelques objections. Nous en relèverons ici deux. 1) Comme le mentionne Claude Piché dans *Kant et ses épigones : le jugement critique en appel* :



Que l'évidence intuitive ne soit pas à elle seule en mesure de fonder la vérité d'une connaissance, c'est là un thème que l'on retrouve [...] chez Kant. En effet, la vérité comporte chez lui plus qu'une simple dimension d'évidence, elle implique de surcroît une référence à la réalité; pour autant du moins que soit maintenue ici, comme le veut Kant, la définition traditionnelle de la vérité comme adéquation. Il n'y a pas de vérité sans confrontation à un objet, à défaut de quoi la connaissance est dépourvue de « validité objective » [...] [Certaines] disciplines ont beau prétendre au statut de sciences *a priori* dont l'évidence est du plus haut niveau qu'il soit possible d'atteindre, à savoir à l'évidence intuitive, il n'en reste pas moins que la démonstration [de leurs] théorème[s] [...] peut fort bien n'être qu'une simple activité ludique de l'esprit<sup>78</sup>.

La critique formulée ici affecte directement les sciences qui construisent elles-mêmes leur objet, sans doute; mais il est possible de s'en inspirer, de la reformuler et de l'adresser à tout tenant de l'intuitionnisme. En effet, de même que M. Piché soulève la question de savoir ce qui permet aux sciences *a priori*, qui se réclament de l'évidence intuitive, d'assurer leur validité objective, de même nous pouvons demander à Jacobi *ce qui le rend certain, lorsqu'il fait appel à l'intuition, que le sentiment de l'être qu'il éprouve s'ancre lui-même dans le réel*. L'existence d'un sentiment de conviction permet-il bel et bien de conclure à l'objectivité et donc à l'absence de relativité? Ce qu'une personne éprouve comme vrai n'est-il pas susceptible de conduire à l'illusion, ou à tout le moins d'être contredit par ce qu'éprouve une autre personne? Telles sont les questions qu'on pourrait poser à Jacobi.

S'il faut en croire Louis Guillermit, il ne fait pas de doute que Jacobi s'est posé lui-même ces questions: «L'identification de la croyance et de la certitude s'expose à l'objection maintes fois opposée à la prétention de faire de l'évidence le critère de la vérité: "comment concilier la ferme certitude avec la conviction que la proposition la plus fautive peut nous paraître [scheinen] tout aussi certaine que la plus vraie?"<sup>79</sup>». À cette objection, expressément

anticipée, Jacobi fournit la réponse suivante: «Cette vérité immédiate, positive, se dévoile à nous dans et avec le *sentiment d'un instinct*, qui *surpasse tout intérêt sensible, inconstant et fortuit*, qui se manifeste irrésistiblement comme *l'instinct fondamental de la nature humaine*<sup>80</sup>.» La réplique de Jacobi est donc claire: si l'on a tendance à croire que les sentiments ne sont pas gages d'objectivité parce qu'ils peuvent être de nature variable, le sentiment immédiat associé à l'intuition possède cette particularité de n'être pas fortuit mais *constant, expérimentable à répétition*, et ainsi de jouir d'un statut *véritablement objectif*.

2) La seconde objection qu'on peut formuler contre Jacobi prend origine dans les textes de Hegel et Bergson. Autant l'un que l'autre, en effet, a déployé une pensée qui rejette ou tout au moins limite l'idée d'accès à l'immédiat pur. Dans le chapitre sur la «certitude sensible» de la *Phénoménologie de l'esprit*, Hegel se pose une question: «qu'est-ce que le ceci<sup>81</sup>?», «qu'est-ce que l'immédiat pur?» Pour répondre à cette question Hegel envisagera tour à tour trois hypothèses: celle du *maintenant* et de *l'ici*, celle relative au *sujet* et celle de la *désignation*. Il constatera alors que le «ceci» ne se livre *en aucun cas* de façon simple et directe, mais qu'il implique toujours un détour langagier et que *là où l'on veut viser le singulier, on dit en fait toujours l'universel*<sup>82</sup>. Or, de ce constat, Hegel pourra inférer que l'immédiat pur est à penser comme intraduisible, inaccessible, et par conséquent qu'on n'est pas en droit de se réclamer – comme le fait Jacobi – de l'expérience immédiate pour forger quelque connaissance.

À lire les travaux de Bergson, on verra se déployer obliquement une objection similaire. Bergson est bien plus volontiers le penseur de l'immédiat que celui de la médiation, sans doute; il adopte lui-même la méthode intuitive, atténue le rôle du concept et invite à coller le plus possible au réel<sup>83</sup>, sans doute aussi; *mais certains éléments de sa pensée invitent à croire qu'on ne peut expérimenter le réel immédiat*. Ainsi, Bergson a beau affirmer qu'«[i]l y a une réalité au moins que nous connaissons tous du dedans, par intuition et non par simple analyse [:] [c]'est notre propre personne dans son écoulement à travers le temps[,] [c]'est notre moi qui dure<sup>84</sup>»; il soutient également

que «[n]ous pouvons ne sympathiser intellectuellement, ou plutôt spirituellement, avec aucune autre chose<sup>85</sup>.» C'est que Bergson considère que certaines «exigences pratiques» pèsent constamment sur l'homme: celle d'avoir recours aux concepts pour entrer en communication, celle de faire usage de la raison pour induire et maîtriser le devenir, etc. Comme Bergson laisse entendre que ces exigences ne peuvent être contournées entièrement dans un monde où l'homme doit survivre et agir<sup>86</sup>, il s'engage forcément à dire que l'accès au réel immédiat reste toujours compromis. Du même coup, dans le sillage de Hegel, il laisse entrevoir une critique à adresser à tous ceux qui ne tiennent pas compte des «exigences pratiques» mais prétendent avoir un accès à l'immédiat pur. Et Jacobi prête alors flanc.

### *Conclusion*

Nous nous étions assigné quatre tâches, nous les avons maintenant accomplies. Les résultats en sont clairs. Au moins quatre traits distinctifs permettent de départager la veille du rêve: 1) le sentiment de vérité dont s'accompagne l'expérience de la veille; le caractère 2) irréprésentable et 3) originel du réel et de la veille; enfin 4) le fait que l'expérience de la veille représente une condition préalable à la distinction entre l'état onirique et l'état d'éveil. Faisant appel à l'intuition dans sa théorie de la connaissance, Jacobi adhère à une pensée réaliste et combat avec force ce qu'il appelle le «rêve idéaliste», c'est-à-dire l'acte de prendre ses idées pour le réel lui-même. Cette théorie de la connaissance prend appui sur plus d'un argument, notamment celui selon lequel la raison est secondaire par rapport à la révélation car elle se contente de «présupposer le vrai». Si nous avons évoqué deux objections contre cette théorie en mentionnant que Jacobi peut répondre à la première, il est loin d'être exclu que l'auteur puisse répliquer aussi à la seconde.

En effet, à quiconque prétendrait que l'immédiat pur est intraduisible et inaccessible, Jacobi pourrait sans doute répondre qu'il suffit *de faire l'effort d'embrasser le réel, de se détacher des concepts et de s'ouvrir à l'immédiat pour vérifier que la méthode intuitive, loin d'être une simple lubie, est bel et bien praticable*. C'est en tout cas à un effort de vérification comparable que l'auteur

a convié quand il a expliqué, dans son *David Hume*, comment atteindre la raison pure : « Suivez seulement mes instructions. Videz votre conscience en l'épurant de tout contenu matériel ; il ne doit rien demeurer qui provienne ou relève seulement de l'expérience ; restituez tout cela complètement et en bloc à la sensibilité [...] Si vous avez bien éliminé tout contenu matériel de votre conscience, il est impossible qu'à l'instant même une force naissant d'elle-même et se suffisant à elle-même, qu'une raison *pure* ne se manifeste pas à vous irrésistiblement<sup>87</sup>. »

- 
1. L'auteur, qui peut être rejoint à l'adresse suivante : pierreafradet@gmail.com, tient à exprimer toute sa gratitude à Claude Piché, dont les commentaires ont alimenté cet article.
  2. Sur l'expression, voir notamment Friedrich Heinrich Jacobi, « Lettre à Fichte », dans *Œuvres philosophiques*, traduction de J.-J. Anstett, Paris, Aubier, 1946, p. 307. Pour une brève caractérisation de l'épithète de « non-philosophe », voir entre autres Patrick Cerutti, « Présentation », dans Friedrich Heinrich Jacobi, *Des choses divines et de leur révélation*, Paris, Vrin, 2008, p. 8.
  3. Patrick Cerutti, « Présentation », dans Friedrich Heinrich Jacobi, *Sur l'entreprise du criticisme de ramener la raison à l'entendement et de donner à la philosophie une nouvelle orientation*, Paris, Vrin, 2009, p. 27.
  4. Friedrich Heinrich Jacobi, *Choses divines*, W. II, p. 106 : tel que rapporté par Louis Guillermit, « Introduction : le réalisme de Jacobi » dans Friedrich Heinrich Jacobi, *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, traduction de L. Guillermit, Paris, Vrin, 2000, p. 79.
  5. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 216.
  6. *Ibid.*, p. 217.
  7. Leo Strauss, « Le problème de la connaissance dans la doctrine philosophique de Fr. H. Jacobi » dans *Revue de métaphysique et de morale*, traduction de H. Hartje et P. Guglielmina, numéro 3, 1994.
  8. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, notamment p. 217.
  9. *Ibid.*, p. 180.
  10. *Ibid.*, p. 183.
  11. David Hume, *Enquiry concerning Human Understanding*, sect. V, cité dans *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 190.
  12. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 185.

13. *Ibid.*, p. 189.
14. Voir notamment *ibid.*, p. 194.
15. Lucien Lévy-Bruhl, *La philosophie de Jacobi*, Paris, F. Alcan, 1894, p. 108-109, tiré de *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, note de L. Guillermit, p. 294.
16. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 217.
17. *Ibid.*, p. 193-194.
18. Louis Guillermit, « Introduction: le réalisme de Jacobi » dans *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 56.
19. Sur ce trait, voir *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, entre autres p. 216.
20. *Ibid.*, p. 217.
21. René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 61.
22. *Ibid.*, p. 61-63.
23. D'après David Janssens, un autre des aspects qui séparent Descartes de Jacobi tient à ce que Descartes n'aurait pas admis l'existence de « natural certainties » (*natürliche Gewissheiten*) saisissables antérieurement au travail rationnel. Voir David Janssens, « The Problem of the Enlightenment: Strauss, Jacobi, and the Pantheism Controversy » dans *The Review of Metaphysics*, volume 56, numéro 3, 2003, p. 609.
24. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 216.
25. Voir aussi *ibid.*, p. 217.
26. Friedrich Heinrich Jacobi, « Lettres à Moses Mendelssohn sur la doctrine de Spinoza » tiré de Pierre-Henri Tavoillot, *Le crépuscule des Lumières. Les documents de la querelle du panthéisme. 1780-1789*, Paris, Cerf, 1995, p. 43. Nous soulignons.
27. *Ibid.*, p. 107. Nous soulignons.
28. Notons que Spinoza utilise l'expression pour la première fois, non pas dans un ouvrage, mais dans une lettre qu'il adresse à Jarig Jelles. Voir sur ce fait Christophe Bouton, *Temps et esprit dans la philosophie de Hegel. De Francfort à Iéna*, Paris, Vrin, 2000, p. 155, note 1. Voir également Jean-Luc Gouin, *Hegel ou la raison intégrale*, Montréal, Bellarmin, 1999, p. 69, note 29.
29. David Piché, « Introduction » dans Guillaume d'Ockham, *Intuition et abstraction*, Paris, Vrin, 2005, p. 21.
30. Voir Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, traduction d'A. Renaut, Paris, GF Flammarion, 2006, entre autres p. 134.
31. William James, *Essais d'empirisme radical*, traduction et préface de G. Garreta et M. Girel, Marseille, Agone, 2005, notamment p. 93.

32. Alfred North Whitehead, *Modes de pensée*, introduction de G. Durand et traduction de H. Vaillant, Paris, Vrin, 2004, notamment p. 67, 68 et 71.
33. «Lettres à Moses Mendelssohn sur la doctrine de Spinoza», p. 113.
34. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 237. Voir aussi, sur le sujet, George Di Giovanni, «Hume, Jacobi, and Common Sense. An Episode in the Reception of Hume in Germany at the Time of Kant» dans *Kant-Studien*, volume 89, numéro 1, 1998, p. 49.
35. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 209-210.
36. «Lettres à Moses Mendelssohn sur la doctrine de Spinoza», p. 66.
37. *Critique de la raison pure*, p. 281.
38. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 200.
39. Voir «Appendice sur l'idéalisme transcendantal» dans Jacobi, *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 239-248.
40. *Ibid.*, p. 236.
41. Sur la distinction à faire entre «vérité éternelle», qu'on peut associer à la «croyance naturelle», et «vérité naturelle», à rattacher à la «foi religieuse», voir «Introduction: le réalisme de Jacobi», p. 43-44.
42. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 231.
43. Claude Piché, «The Role of Feeling in Fichte's Rejection of the Thing in Itself» dans *Idealistic Studies*, volume 28, numéro 1/2, 1998, p. 75.
44. «Appendice sur l'idéalisme transcendantal» dans *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 247.
45. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 215-216.
46. «Introduction: le réalisme de Jacobi», p. 30. Voir aussi, «Appendice sur l'idéalisme transcendantal», dans *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, entre autres p. 244.
47. Luc Ferry, *Une lecture des trois «critiques»*, Paris, Grasset, 2006, p. 196.
48. Voir Jean-Pierre Faye et Michèle Cohen-Halimi, *L'histoire cachée du nihilisme. Jacobi, Dostoïevski, Heidegger, Nietzsche*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 31. Voir par ailleurs Friedrich Heinrich Jacobi, *Lettre sur le nihilisme*, présentation de I. Radrizzani, Paris, GF Flammarion, 2009.
49. Frederick C. Beiser, *The Fate of Reason. German Philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 82. Voir aussi «Appendice sur l'idéalisme transcendantal», p. 248.
50. «Introduction: le réalisme de Jacobi», p. 73-122.
51. *Ibid.*, p. 101.
52. Sur le rôle essentiel que joue la raison d'après Jacobi, voir Alexis Philonenko, «Introduction» dans Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Foi et savoir. Kant – Jacobi – Fichte*, Paris, Vrin, 1988, p. 51.

53. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 148.
54. Voir, sur la dépréciation de ce sens de la raison et l'appréciation de l'idée d'intuition intellectuelle, Sylvain Zac, *Spinoza en Allemagne. Mendelssohn, Lessing et Jacobi*, Paris, Klincksieck, 1989, p. 135. Voir également, sur l'opposition chez Jacobi entre intuition et concept, Ives Radrizzani, «La confrontation entre Jacobi et Fichte à la lumière des *Denkbücher*» dans *Archives de philosophie*, vol 62, no 3, 1999, p. 479. Voir enfin, sur la subordination de l'explication à la révélation, «Introduction : le réalisme de Jacobi», p. 79 et 103.
55. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 218. Nous soulignons en partie.
56. *Ibid.*, p. 218.
57. Thomas Wizenmann, «Les résultats des philosophies de Jacobi et de Mendelssohn examinés de manière critique par un volontaire», tiré de TAVOILLOT, Pierre-Henri, *Le crépuscule des Lumières. Les documents de la querelle du panthéisme. 1780-1789*, Paris, Cerf, 1995, p. 247.
58. *Ibid.*, p. 247.
59. *Ibid.*, p. 248.
60. *Ibid.*, p. 249.
61. *Ibid.*, p. 260.
62. *Ibid.*, p. 260.
63. Ces dénominations n'apparaissent pas dans le texte lui-même, mais traduisent bien la nature des preuves développées par Mendelssohn.
64. Moses Mendelssohn, «Heures matinales ou leçons sur l'existence de Dieu», tiré de TAVOILLOT, Pierre-Henri, *Le crépuscule des Lumières. Les documents de la querelle du panthéisme. 1780-1789*, Paris, Cerf, 1995, p. 148-149.
65. *Ibid.*, p. 146.
66. *Ibid.*, notamment p. 147.
67. *Ibid.*, p. 157. Nous soulignons.
68. Par «arguments qui militent en faveur de l'intuitionnisme», nous entendons précisément des «arguments rationnels», à ne pas confondre avec des «arguments d'autorité» – auxquels Jacobi recourt également à l'occasion. Voir, où Jacobi en appelle à Kant et à Hemsterhuis du fait de leur autorité, «Réponses aux accusations de Mendelssohn dans sa "Lettre aux amis de Lessing"», tiré de TAVOILLOT, Pierre-Henri, *Le crépuscule des Lumières. Les documents de la querelle du panthéisme. 1780-1789*, Paris, Cerf, 1995, p. 231-232.
69. Le propos est d'Aristote et se trouve cité par Louis Guillermit : «Introduction : le réalisme de Jacobi», p. 83.

70. Voir p. 9-10.
71. «Lettres à Moses Mendelssohn sur la doctrine de Spinoza», p. 119.
72. Voir «Préface» dans *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 128.
73. Sur l'idée de conviction, voir *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 183.
74. *Ibid.*, p. 192. Nous soulignons.
75. Une anecdote que rapporte Jacobi l'amène à se définir comme «aveugle et fermé» à toute démonstration qui ne se laisse pas saisir intuitivement et qui expose à des «erreurs»: elle lui permet donc implicitement d'illustrer, sinon de renforcer, sa critique de la méthode démonstrative. *Ibid.*, p. 196-197.
76. «Lettres à Moses Mendelssohn sur la doctrine de Spinoza», p. 119. Nous soulignons.
77. Lucien Lévy-Bruhl, «F. H. Jacobi et le spinozisme» dans *Revue philosophique*, 1894, p. 50. Sur le fatalisme et plus encore sur l'athéisme, voir «Introduction: le réalisme de Jacobi», p. 41.
78. Claude Piché, *Kant et ses épigones: le jugement critique en appel*, Paris, Vrin, 1995, p. 145.
79. «Introduction: le réalisme de Jacobi», p. 68.
80. *Choses divines*, p. 316-317: tel que rapporté dans «Introduction: le réalisme de Jacobi», p. 68. Nous soulignons en partie.
81. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traduction de G. Jarczyk et P. -J. Labarrière, Paris, Gallimard, 1993, p. 109.
82. Que le langage soit une forme de médiation, voire «l'expression type de la médiation» chez Hegel, c'est ce qu'indiquent entre autres Jarczyk et Labarrière en *ibid.*, p. 676, note 12. Voir aussi, de Hegel lui-même, *ibid.*, p. 111.
83. Voir Henri Bergson, «Introduction à la métaphysique» dans *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2008. Voir aussi, sur la méthode bergsonienne, Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, PUF, 2004, p. 1-28.
84. «Introduction à la métaphysique» dans *La pensée et le mouvant*, p. 182.
85. *Ibid.*, p. 182.
86. C'est ce que donne à comprendre entre autres cet extrait, où il est dit que la «perception pure», associée à une «vision à la fois immédiate et instantanée», «existe en droit plutôt qu'en fait»: Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2004, p. 31.
87. *David Hume et la croyance. Idéalisme et réalisme*, p. 211.





## Politique éditoriale de la revue *Phares*

Tous les textes reçus font l'objet d'une évaluation anonyme par les membres du comité de rédaction selon les critères suivants : clarté de la langue, qualité de l'argumentation ou de la réflexion philosophique et accessibilité du propos. En outre, il est important pour les membres du comité que les textes soumis pour un dossier prennent en charge la question proposée de manière effective. La longueur maximale des textes recherchés est de 7000 mots, **notes comprises**. Les textes soumis à la revue doivent respecter certaines consignes de mise en page spécifiées sur le site Internet de la revue, au [www.phares.fp.ulaval.ca](http://www.phares.fp.ulaval.ca). Un texte qui ne respecte pas suffisamment les consignes de mise en page de la revue ou qui comporte trop de fautes d'orthographe sera renvoyé à son auteur avant d'être évalué, pour que celui-ci effectue les modifications requises. Les auteurs seront informés par courriel du résultat de l'évaluation.

Les propositions doivent être acheminées par courriel à l'adresse électronique [revue.phares@fp.ulaval.ca](mailto:revue.phares@fp.ulaval.ca) avant la prochaine date de tombée. Toute question concernant la politique éditoriale de la revue *Phares* peut être acheminée au comité de rédaction à cette même adresse. Les auteurs sont incités à consulter le site Internet de la revue pour être au fait des précisions supplémentaires et des mises à jour éventuellement apportées à la politique éditoriale en cours d'année.